



HAL
open science

Perspective : actualité en histoire de l'art (Paris, INHA), “ Japon ”, no 2020 – 1,
Judith Delfiner

► **To cite this version:**

Judith Delfiner (Dir.). Perspective : actualité en histoire de l'art (Paris, INHA), “ Japon ”, no 2020 – 1, no 2020 – 1, 2020. hal-04228805

HAL Id: hal-04228805

<https://hal.science/hal-04228805v1>

Submitted on 9 Oct 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.

Publiée par l'INHA, *Perspective* présente des textes historiographiques et critiques sur les approches, les orientations et les enjeux qui font l'actualité et la vitalité de la recherche internationale en histoire de l'art. Ses numéros sont consacrés, alternativement, à l'histoire de l'art dans un pays voire un territoire, ou à une thématique transversale.

DERNIERS NUMÉROS PARUS

Retrouvez tous les anciens volumes de la revue sur <http://journals.openedition.org/perspective/>

- 2010–1 Ornement-Ornemental
- 2010–2 Antiquité/Moyen Âge
- 2011–1 Période moderne/Époque contemporaine
- 2011–2 Les Pays-Bas
- 2012–1 Art et pouvoir
- 2012–2 Antiquité/Moyen Âge
- 2013–1 Période moderne/Époque contemporaine
- 2013–2 Le Brésil
- 2014–1 L'atelier
- 2014–2 Antiquité/Moyen Âge
- 2015–1 Varia
- 2015–2 Les États-Unis
- 2016–1 Textiles
- 2016–2 Bibliothèques
- 2017–1 Actualité en histoire de l'art
- 2017–2 Le Maghreb
- 2018–1 Actualité en histoire de l'art
- 2018–2 Détruire
- 2019–1 Les Pays nordiques
- 2019–2 Multiples

NUMÉROS À PARAÎTRE

- 2020–2 Danser
- 2021–1 Portugal et pays lusophones
- 2021–2 Habiter

JAPON

Ce numéro de *Perspective* entend rendre compte de la richesse des études et des travaux que suscitent la création artistique et le patrimoine japonais. Loin de toute approche endogène ou essentialiste, il s'agit de considérer la thématique au-delà des frontières géographiques de l'archipel et de l'envisager à l'aune des dynamiques d'interactions économiques, culturelles et artistiques entretenues avec le reste du monde, les récits et les imaginaires qu'elle a nourris. La revue fait ainsi état de l'actualité de la discipline de l'histoire de l'art au Japon en proposant des grands débats portant sur les Jōmon, la question de la restauration des monuments historiques, ou encore sur les îles musées et les triennales d'art contemporain. Fidèle à sa ligne éditoriale, la revue ouvre ses pages à des contributions couvrant l'ensemble du spectre chronologique, traitant tant des cosmologies bouddhiques à l'époque médiévale, que de la construction de l'historiographie des avant-gardes, en passant par le renouveau des études sur la peinture populaire et les estampes érotiques, le marché de l'art, ou encore le jardin comme objet de déconstruction des stéréotypes de la culture japonaise.



Perspective 2020 – 1
Septembre 2020
EAN : 978-2-917902-89-9
Prix du numéro : 25 €

Institut
national
d'histoire
de l'art



PERSPECTIVE

JAPON

2020 – 1

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



JAPON

2020 – 1 Institut national
d'histoire de l'art

EN COUVERTURE



Vents solides

Gaël Lévêque

2020, photographie de photographie au sol,
eau sur gazon, 42 × 29,7 cm.

Cette image s'inscrit dans une série de photographies où je cherche, à travers une composition de formes, de couleurs, de matières et de lumière, à questionner les volumes, le poids des objets, voire l'architecture, grâce au médium photographique et à la représentation. J'y vois une rencontre ambiguë entre une forme architecturée, imperceptible, et la nature, qui m'évoque l'art japonais.

© Gaël Lévêque / 2020 / dans le cadre
du partenariat INHA | ESA AixFC (3^e année
[DNA], ESA AixFC)



En invitant un étudiant ou un collectif à publier son travail, *Perspective* entend faire dialoguer les recherches scientifique et artistique, et redonner une place actuelle à l'image qui ne soit pas comprise exclusivement dans un rapport illustratif aux travaux qu'elle publie.

2020-1

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

JAPON

Institut
national
d'histoire
de l'art



Perspective a été fondée en 2006 par Olivier Bonfait, son premier rédacteur en chef, dans le cadre de ses missions de conseiller scientifique au sein de l'Institut national d'histoire de l'art. Marion Boudon-Machuel (2008-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), puis Anne Lafont (2013-2017) lui ont succédé. Judith Delfiner en est la rédactrice en chef depuis septembre 2017.

Directeur de publication

Éric de Chassey

Rédactrice en chef

Judith Delfiner

Coordination éditoriale

Marie Caillat
assistée d'Hortense Naas et de Jacopo Ranzani

Relecture du japonais

Sara L. Sumpter

Administration

Cloé Brosseau

Conception graphique et mise en page

Anne Desrivières

Logo

Marion Kueny

Édition

INHA – Institut national d'histoire de l'art
2 rue Vivienne – 75002 Paris

Diffusion

FMSH-diffusion
18, rue Robert-Schuman
CS 90003 – 94227 Charenton-le-Pont
Cedex

Impression

Alliance partenaires graphiques
19, rue Lambrechts – 92400 Courbevoie

La version numérique de ce numéro est accessible sur le site de la revue :
<https://journals.openedition.org/perspective/13884>

Pour citer un article de la revue, veuillez indiquer la mention suivante : *Perspective* : actualité en histoire de l'art, 2020–1, p. 000-000.

Pour visiter le site Internet de la revue :
<https://journals.openedition.org/perspective>

Pour s'abonner ou se procurer un numéro, visiter le site du Comptoir des presses d'universités :
www.lcdpu.fr/revues/perspective

Pour écrire à la rédaction : revue-perspective@inha.fr

Comité scientifique

Laurent Baridon
Jérôme Bessière
Olivier Bonfait
Marion Boudon-Machuel
Esteban Buch
Anne-Élisabeth Buxtorf
Giovanni Careri
Thomas Kirchner
Rémi Labrusse
Michel Laclotte
Johanne Lamoureux
Antoinette Le Normand-Romain
Jean-Yves Marc
Pierre-Michel Menger
France Nerlich
Pierre Rosenberg
Jean-Claude Schmitt
Alain Schnapp
Philippe Sénéchal
Victor I. Stoichita
Anne-Christine Taylor
Isabel Valverde Zaragoza
Caroline van Eck
Bernard Vouilloux

Comité de rédaction du volume

Claire-Akiko Brisset
Hélène Bayou
Philippe Bonnin
Jean-Michel Butel
Mathieu Capel
Jean-Sébastien Cluzel
Michael Lucken
Matthew McKelway
Christophe Marquet
Christian Merlhiot
Manuela Moscatiello
Laurent Nespoulous
Sylviane Pagès
Mary Picone
Julien Rousseau
Cécile Sakai
Marie-Anne Sarda
Veerle Thielemans
Clélia Zernik

EAN : 978-2-917902-89-9

ISSN : 1777-7852

Périodicité : semestrielle

Dépôt légal : septembre 2020

Date de parution : septembre 2020

© INHA

La revue *Perspective* est soutenue par l'Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS.



REMERCIEMENTS

L'équipe de rédaction tient à remercier

Corinne Atlan, François Boisivon, Étienne Gomez, François-Karl Gschwend, Camille Ogawa, Corinne Quentin, Sophie Zambrano, traducteurs des textes de ce volume, pour leur justesse et leur précieux travail, ainsi qu'Enrica Boni, David Jurado, Antje Kramer, Bronwyn Mahoney ; Anthony Allen, Eve Loh Kazuhara, Gammon Sharpley, traducteurs de la version anglaise à venir ; ainsi que Chieko Inamasu ; et Sara L. Sumpster, relectrice et correctrice du japonais ;

Christian Merlihot, David Bouchet et Barbara Satre (ESAAixFC), ainsi que leurs élèves Dongwoo Kim, Sarah Korzec, Inès Koussa-Gradenigo et Manon Trentesaux, Naïs Marcon, Chloé Poey-Lafrance, Ludivine Porot, Amir Youssef, pour leurs belles propositions, et en particulier Gaël Lévêque ;

Simon Baker ; Estelle Bauer ; Charlotte Fouchet-Ishii ; Fram Kitagawa ; Takesada Matsutani ; Atsushi Miura ; Yosuke Morimoto ; Murakami Takashi ; Ozaki Tetsuya ; Alina Payne ; Oussouby Sacko ; Ryōko Sekiguchi ; Akemi Shiraha ; Jeff Wall ;

Tomo Kosuga (Archives Masahisa Fukase) ; Yasumichi Kuniya (DNP Art Communications) ; Adelaide Pacton (Perrotin) ; Yoko Sawada (éditions Osiris) ; Ogawa Tadahiro ;

Brigitte Bourgeois et Marie Lionnet-de Loitière (*Technè*) ; Amélie Canu, Christine Jungen et Anne de Sales (*Terrain*) ; Clémence Fabre et Emil Pacha Valencia (*Tempura*) ; Julie Ramos (*Regards croisés*) ; Maïra Muchnik (*Gradhiva*) ; Delphine Wanes (*Histoire de l'art*) ;

l'équipe du Comptoir des presses d'universités pour leur soutien ;

les équipes de l'INHA, et tout particulièrement Marine Acker, Nicolas Alpach, Mathilde des Bois de La Roche, Caroline Fieschi, Cécile Maï Ito Delhomme, Marie-Laure Moreau, Elsa Nadjm, Anne-Gaëlle Plumejeau, Muriel Riochet, Delphine Wanes ;

tous les auteurs et tous les membres du comité de rédaction de ce numéro, ainsi que tous les chercheurs auxquels nous nous sommes adressé durant la préparation de ce numéro, pour leur précieuse collaboration.

Sauf exceptions (les auteurs et les artistes résidant et/ou publiant principalement à l'étranger), ou mention contraire, ce volume suit l'ordre traditionnel, et donne les noms patronymiques japonais devant les prénoms.

La transcription alphabétique des mots japonais est suivie des *kanji/kana* à la première occurrence, le cas échéant, et, chaque fois que c'est possible, accompagnée d'une traduction.

Toutes les voyelles longues sont transcrites avec le macron.



SI

de vertige

debout

le temps
de souffleter
bifurquées

f/ f/

un roc

faux manoir
tout de suite

f/

ÉDITORIAL

6 – Judith Delfiner

TRIBUNE

11 – *L'art japonais et moi*

Hiroshi Sugimoto

DÉBATS

23 – *Art et Préhistoire au Japon : les Jōmon*

Une discussion entre Jean-Paul Demoule et Inada Takashi, menée par Laurent Nespoulous

43 – *Transmission du patrimoine architectural au Japon : décryptage*

Un débat entre Nishida Masatsugu, Yagasaki Zentarō et Yoshida Kōichi, mené par Jean-Sébastien Cluzel

67 – *Un autre visage de l'art contemporain japonais : festivals d'art et îles musées*

Un débat entre Shihoko Iida, Tadashi Kawamata, Fram Kitagawa et Kanoko Tamura, mené par Clélia Zernik

ENTRETIENS

89 – *Entretien avec Jean-Claude Lebensztejn*

par Atsushi Miura, introduction par Yosuke Morimoto

111 – *Entretien avec Takesada Matsutani*

par Valérie Douniaux

ESSAIS

127 – *Un art barbare dans l'archipel japonais :*

les tombes décorées du VI^e siècle

François Macé

141 – *Un cosmoscape sous le Bouddha :*

le piédestal de l'icône principale de Yakushi-ji,

soutien de l'empire des souverains

Cynthea J. Bogel

167 – *De la Voie des esprits démoniaques à la Voie des*

titans. Reconsidération sur les peintures talismaniques

Yamamoto Satomi

189 – *Le shunga et les récits de l'histoire de l'art japonais*

Amaury A. García Rodríguez

- 201 – *Rosetsu, ses Cinq cents Arhat, et la culture des expositions dans le Kyōto du XVIII^e siècle*
Matthew McKelway
- 221 – *Éloge du primitivisme : d'autres visages de la peinture japonaise prémoderne*
Christophe Marquet
- 237 – *Portée politique de la peinture moderne japonaise : de la peinture d'histoire de l'ancienne École supérieure n° 1 à la peinture de bataille de Fujita Tsuguharu*
Atsushi Miura
- 257 – *Le jardin japonais comme champ des enjeux internationaux : tendances récentes de la recherche*
Hiromi Matsugi
- 267 – *Tōkyō Underground – Le topos des avant-gardes japonaises au tournant des années 1960*
Kei Osawa
- 281 – *Le magazine, support originel de la photographie japonaise dans les années 1960-1970*
Lilian Froger
- 293 – *Gutai en tension : pour une histoire systémique des arts au stade de la mondialisation*
Michael Lucken
- 307 – *Nouveaux acteurs, nouveaux enjeux : le marché de l'art japonais à l'épreuve de la « bulle spéculative » de la fin des années 1980*
Cléa Patin
- 329 – *Les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et Yoshinogari. Identité culturelle et préhistoire dans le Japon contemporain*
Jonathan M. Reynolds

POSTFACE

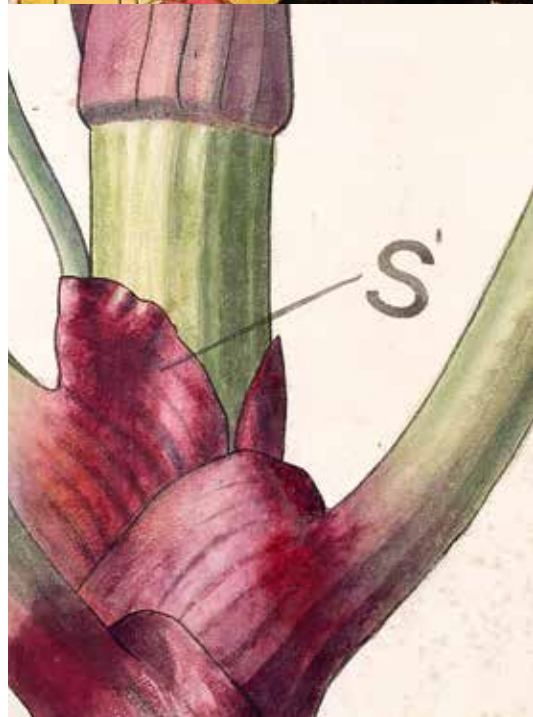
- 347 – *Quelques réflexions sur la culture japonaise et l'érotisme*
Ikezawa Natsuki

VARIA

- 353 – *Conceptions de l'ornement en quête de discours scientifique*
Caroline van Eck

●

- 365 – Résumés
- 387 – Crédits photographiques et droits d'auteur





ÉDITORIAL

Judith Delfiner

Devant l'échoppe
Les presse-papiers sur les livres de peintures :
Le vent de mars !
Kitô¹

Publiés chez Fata Morgana en 1996, les *Haïku* de Philippe Jaccottet sont le fruit d'une transcription réalisée d'après la traduction anglaise de Reginald Horace Blyth, comme si l'intimité avec l'œuvre originelle se situait moins dans la recherche d'une fidélité exemplaire au texte initial que dans l'expérience poétique elle-même, quitte à s'éloigner des intentions premières de l'auteur. Située entre soi et soi, une telle intimité est celle du poète avec lui-même qui tente, par les mots, d'atteindre une authenticité susceptible de rivaliser avec l'idéal du haïku qui l'habite, avec la vision que ce minuscule poème, dans sa fulgurance, charrie. Par sa concision, son exaltation des états transitoires et son ouverture à un feuilletage sémantique, le haïku incarne presque à lui seul le rêve de transparence et de simplicité qui loge au cœur de ce que l'on a pu identifier, depuis l'extérieur, comme une certaine esthétique japonaise. S'il existe quelque chose comme un mythe du haïku en Occident, il transgresse en effet les frontières du seul champ poétique en cristallisant la possibilité d'une pleine présence au monde qui serait libérée des entraves de la subjectivité. Car dès lors que, depuis l'Occident, on évoque le Japon, c'est toute l'histoire de la construction, empreinte de fascination, d'une altérité irréductible qui émerge et de laquelle il nous faut donc partir. En consacrant un numéro de *Perspective* au Japon, il s'est agi de retracer l'histoire d'une telle rencontre, d'en remonter le cours afin de jeter un éclairage inédit sur ce jeu de constructions réciproques qui a innervé les imaginaires et les représentations d'un côté comme de l'autre, de l'arrivée des Européens au XVI^e siècle, à l'ouverture du pays sur l'Occident inaugurée par la Restauration de Meiji, jusqu'à l'époque actuelle, comme l'illustre le récit autobiographique de Hiroshi Sugimoto publié ici en guise de Tribune.

Un certain nombre d'études publiées dans ce volume exacerbent précisément l'étendue et la profondeur de telles interactions qui rendent périlleux tout essentialisme. Atsushi Miura expose ainsi la manière dont la révolution de 1868 imprégna sensiblement la peinture moderne japonaise, y compris le style du *nihonga* (utilisant des techniques traditionnelles) qui trouva paradoxalement

Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind* (after Hokusai) [Une rafale de vent soudaine (d'après Hokusai)], 1993, transparent positif sur caisson lumineux, 250 × 397 × 34 cm, Londres, Tate, inv. T06951

à se ressourcer grâce aux éléments picturaux empruntés à l'Occident. À l'échelle d'un parcours singulier, l'artiste Takesada Matsutani évoque dans son entretien avec Valérie Douniaux les grandes articulations d'une œuvre construite dans un dialogue constant entre la modernité occidentale et les valeurs associées à la pratique de l'artisanat japonais. En dressant une cartographie de l'*underground* tokyoïte développé dans la seconde moitié des années 1960 dans le quartier de Shinjuku, Kei Osawa expose pour sa part la façon dont les subcultures occidentales, et en particulier américaines, ont durablement imprégné la culture japonaise qui en produisit une variante « locale », bientôt absorbée par une culture de masse qui en saisit rapidement tout le potentiel créatif. De manière plus radicale, Hiromi Matsugi pose le jardin japonais non comme une création endogène mais bien comme un champ de construction identitaire situé au cœur du va-et-vient fluctuant des discours entre le Japon et l'Occident et dans lequel la notion d'auteur se partage entre les différentes figures que sont le commanditaire, le concepteur, le constructeur, le jardinier, voire l'œuvre de la nature elle-même.

D'autres insistent tout particulièrement sur les distorsions de perception d'une culture filtrée au travers du regard occidental. Conduit par Jean-Sébastien Cluzel, le débat sur la transmission du patrimoine architectural au Japon revient notamment sur l'orientalisme d'une approche ayant consisté à faire du Japon et de ses pratiques de restauration des édifices culturels et religieux, l'Autre de l'Occident, vision cristallisée par l'essentialisation du *zōtai* (ou reconstruction à l'identique), ici resitué dans le champ élargi des pratiques nippones de transmission architecturale. Dans un contexte bien différent, Lilian Froger met en lumière l'occultation du mode de diffusion originel de la photographie japonaise des années 1960 et 1970 que constituait le magazine grand public, phénomène favorisé par le format même de l'exposition promu par l'institution proprement occidentale qu'est le musée. L'une des conséquences majeures d'une telle distorsion perceptive résulta dans le transfert et l'assimilation de la catégorie occidentale des « beaux-arts », pourtant inopérante à désigner des productions qui relevaient autant du perfectionnement d'un savoir-faire artisanal que du déploiement d'une esthétique singulière. Christophe Marquet se penche ainsi sur la réhabilitation de tout un pan de la production artistique de la période d'Edo qui ne répondait pas à ces nouveaux canons esthétiques qui avaient gagné l'archipel à la faveur de la Restauration de Meiji, ou qui se situait à la marge d'une histoire de l'art académique. Développée à partir de l'analyse d'une peinture emblématique, celle des *Cinq cents Arhat*, l'étude de Matthew McKelway examine l'œuvre de l'un de ces artistes « excentriques », Nagasawa Rosetsu, qu'il envisage à l'aune de la culture des expositions dans le Kyōto du XVIII^e siècle. Amaury A. García Rodríguez, quant à lui, porte son attention sur les estampes érotiques (ou *shunga*) de l'époque d'Edo reconsidérées par la recherche internationale depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, et pointe les enjeux de leur intégration récente dans le champ de l'Art, là où une méthodologie plus largement ouverte sur les sciences humaines et sociales permettrait d'en déplier toute la complexité. Dans une perspective comparable, le débat mené par Laurent Nespoulous expose la grande variété d'expressions que la période Jōmon a pu revêtir au cours de ses plus de 10 000 ans d'existence, et les difficultés inhérentes à une approche de la production matérielle de telles sociétés traditionnelles au prisme de la catégorie « art ». La question d'une spécificité japonaise quant à l'exposition de l'art contemporain est par ailleurs posée à travers le débat mené par Clélia Zernik sur les festivals et les nouveaux musées qui ont fleuri ces dernières années au Japon, implantés à l'écart des centres urbains sur le principe de l'*in situ* (par opposition au *white cube*), pariant sur la capacité de l'art à produire du lien avec les populations locales.

La rencontre entre le Japon et l'Occident s'inscrit parfois sous le sceau de la compétition, comme le révèle le phénomène de bulle spéculative qui marqua le marché de l'art japonais de la fin des années 1980, une courte période que Cléa Patin décrit comme une tentative pour l'archipel de conquérir sa place sur le marché international, en montrant au monde entier qu'il pouvait s'offrir certaines des œuvres les plus emblématiques de la peinture occidentale. Parallèlement à un tel mouvement « expansionniste », le pays partait en quête de ses origines par l'ouverture de parcs archéologiques faisant la promotion d'une préhistoire locale, destinée à cautionner scientifiquement l'idée d'une identité culturelle japonaise continue et homogène, comme en témoigne l'étude de Jonathan M. Reynolds menée sur les sites de Murayama et de Yoshinogari. Si elle a pu susciter un phénomène d'émulation, l'ouverture sur l'Occident s'est aussi accompagnée d'un sentiment de perte irréductible, tel que l'exalte la postface de l'écrivain Ikesawa Natsuki, empreinte d'une vision résolument nostalgique marquée par l'évocation des mythes fondateurs d'un Japon animiste.

Certains textes rassemblés ici se concentrent au contraire sur les transferts culturels actifs à une échelle locale, portant leur regard sur les relations entre le Japon et le continent à partir d'approches plus proprement iconographiques. François Macé considère ainsi le décor d'un ensemble de chambres funéraires bâties au VI^e siècle sur l'île de Kyūshū qu'il replace dans un contexte de circulation des modèles culturels et esthétiques chinois et coréens, quand Cynthia J. Bogel analyse la mise en scène des figures ornant le piédestal du Bouddha de Yakushi-ji comme le témoignage sensible d'un modèle de gouvernement et d'une idéologie impériale de style chinois et, au-delà, d'une vision cosmologique du monde. Prenant appui sur quelques peintures japonaises de la seconde moitié du XII^e siècle, Yamamoto Satomi s'attache pour sa part à l'émergence, en Chine et dans le Japon antique et médiéval, de l'image d'une nature démonique ambivalente dotée d'une puissance surnaturelle telle que véhiculée dans la traduction chinoise des canons bouddhiques.

Parallèlement à ce dossier, la revue consacre une rubrique « Varia » à la lecture croisée de trois ouvrages de référence portant sur l'ornement – ceux de Claire Guest, de Rémi Labrusse, et de Gülru Necipoğlu et Alina Payne – dans laquelle Caroline van Eck déploie les changements de paradigmes qui ont présidé à l'écriture de son histoire, des modèles rhétorique et vitruvien à ceux de la linguistique et de l'anthropologie, ainsi que les tentatives pour l'inscrire dans un champ élargi suivant une approche inspirée des études récentes autour de la matérialité.

Ce numéro ouvre enfin ses pages à des contributions qui envisagent le Japon comme un point de départ ou comme une étape au sein d'une réflexion de portée plus générale. À partir de l'analyse de la réception de Gutai sur place et en Occident, Michael Lucken pose les jalons d'une histoire systémique des arts au stade de la mondialisation qui serait fondée sur l'examen des dynamiques d'interaction entre le local et le global, permettant de considérer, dans cette tension, les effets de ressemblance entre des objets produits dans des contextes culturels hétérogènes. Publié pour la première fois en français, l'entretien de Jean-Claude Lebensztejn introduit par Yosuke Morimoto et mené par Atsushi Miura en 2002 dévoile quant à lui le cheminement d'une œuvre tout entière travaillée par la question du *parergon*, c'est-à-dire des frontières matérielles et théoriques entre le dedans et le dehors, le champ et le hors-champ, qu'elle interroge et déplace, inquiétant ainsi la discipline depuis ses fondements mêmes, pour l'ouvrir, à partir de l'étude la plus fine de ses objets propres, à la diversité des champs du savoir. « Le *parergon* déjoue tous les dualismes. [...] Le cadre est à la fois concret et abstrait, au-delà de l'opposition entre le concret et l'abstrait, et même au-delà de l'idée d'au-delà². »

NOTES

1. *Haïku*, présentés et transcrits par Philippe Jaccottet, Cognac, Fata Morgana (coll. « Les Immémoriaux »), 1996, n.p.
2. Jean-Claude Lebensztejn, dans Atsushi Miura, « Entretien avec Jean-Claude Lebensztejn », dans ce volume, n° 2020-1, p. 92.

L'art japonais et moi

Hiroshi Sugimoto

Plus de la moitié de ma vie d'artiste contemporain s'est déroulée à l'étranger. On a beau parler aujourd'hui de monde globalisé, le travail d'un artiste est toujours considéré comme émanant d'une manière ou d'une autre de sa culture d'origine. Dans mon pays, je n'ai pas conscience d'être japonais, parce qu'il n'y a aucune nécessité à cela. Mais à l'étranger, je deviens un homme venu de cette lointaine contrée. À la fin de la période glaciaire, il y a environ 100 000 ans, le niveau des océans qui bordaient les terres japonaises s'est élevé, provoquant la formation d'îles séparées du continent, composant ainsi un territoire désormais aussi isolé que les Galápagos. Et moi, soldat solitaire de l'autre côté des mers, je me retrouve investi de la mission d'expliquer l'évolution et l'état actuel de l'Archipel, qu'il s'agisse de la conscience du vide, du sens de la couleur, de la vision de l'amour, du sentiment religieux, de l'hygiène des toilettes, ou de quoi que ce soit d'autre. Tel un acteur, j'endosse alors le rôle du Japonais, j'apprends mes répliques : je deviens « le Japonais » tel qu'on se l'imagine.

Chaque fois que j'expose à l'étranger, les journalistes me pressent de questions. À vrai dire, l'artiste lui-même ignore pourquoi il a réalisé une œuvre, c'est une sorte de révélation divine, on ne peut dire autrement. Pour ma part, c'est seulement une fois le projet achevé que je réfléchis à ce qui m'a poussé à l'entreprendre. Les œuvres les plus réussies sont celles qu'on peut expliquer de mille façons ; celles qui n'admettent que des explications limitées sont sans intérêt. Je prépare donc des réponses différentes pour chaque entretien, quitte à me contredire parfois. C'est aussi un moyen de me renouveler pour ne pas me lasser moi-même de ma vie d'artiste.

On me demande souvent, par exemple, à propos de ma série *Theatres*¹, pourquoi les écrans de cinéma sont blancs. Pour répondre, il me faut deviner assez rapidement le niveau de connaissance de mon interlocuteur : « Le blanc représente le huitième tableau des "Dix étapes du dressage du buffle" de la tradition zen, intitulé "l'homme et le buffle tous deux oubliés". Sur le long chemin de la recherche de l'Éveil, on s'aperçoit un beau jour qu'on a complètement oublié sa propre existence ainsi que sa recherche. » Cette interprétation ne peut convenir que si la personne à qui je m'adresse possède quelques

connaissances dans le domaine du zen. Je peux dire encore que ce blanc exprime le « retour aux choses mêmes » de la phénoménologie de Husserl, ou l'*epochè*, la « suspension du jugement », mais ce genre d'explication ne vaut que pour ceux qui s'intéressent à la philosophie du début du XX^e siècle. Dans le domaine de l'histoire de l'art, pourquoi ne pas évoquer le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch (1918, New York, Museum of Modern Art) ? Toujours est-il que je change de réponse comme de chemise. Mais si mon interlocuteur semble pris de court quoi que je dise, je passe aussitôt à un autre niveau : « Le film projeté sur l'écran est *Blanche-Neige*, le dessin animé de la première période de Walt Disney. » Une jeune journaliste travaillant pour un magazine féminin est repartie satisfaite de cette réponse, avec de grands hochements de tête. Quel que soit l'interlocuteur, l'explication ne doit pas être indigeste pour lui. Et un estomac peut accueillir aussi bien la cuisine gastronomique *kaiseki* que les boulettes au poulpe des étals de quartier. La question n'est pas de considérer une interprétation comme supérieure à une autre. Tout commentaire est métaphorique, et consiste à tourner autour de l'œuvre tout en demeurant au dehors d'elle, car celle-ci, précisément parce que c'est de l'art, ne peut pas être explicitée. Il n'y a pas de réponse, a dit Marcel Duchamp, parce qu'il n'y a pas de question. Les mots, même les mieux formulés, destinés à définir une œuvre, ne seront jamais que des approximations. Une chose difficile à énoncer de but en blanc, voilà ce qu'est l'art. Il arrive que des critiques m'envoient leurs articles à l'avance, pour obtenir mon aval. Je leur réponds : « Vous pouvez déclarer ce que bon vous semble. Rien de ce que vous pourrez dire ne sera faux. » Un poème du moine zen Sōjun Ikkyū (1394-1481) dit en substance : « Je ne suis pas mort, je ne suis pas parti, je suis ici, mais ne me posez pas de questions, je ne parle pas. » Quand je réponds à des journalistes au Japon, je m'efforce toujours de garder ces mots à l'esprit.

À l'étranger, les questions que l'on me pose ont souvent trait au bouddhisme. Aussi, pour retracer l'histoire du développement complexe de cette religion au Japon, ou plutôt l'histoire de sa séparation en différentes écoles, j'ai rédigé un aperçu de l'histoire du bouddhisme on ne peut plus synthétique, basé sur les travaux du professeur Mosaku Ishida, éminent spécialiste du bouddhisme ancien, qui figure dans le catalogue de mon exposition new-yorkaise *History of History* (2005)².

Mon œuvre photographique compte différentes séries, dont quelques-unes directement inspirées par l'art japonais. Un Japonais est censé représenter la « japonité », ce qui offre un bon moyen de réussir dans la vie lorsqu'on est installé à l'étranger – cet état d'esprit poussa autrefois Kakuzō Okakura (1862-1913) à écrire *Le Livre du thé* en anglais³. Le Japonais à l'étranger se voit assigner la tâche de décrypter sa culture, mais en utilisant la logique et le contexte du champ culturel de l'Occident. J'ai donc eu l'idée d'un stratagème consistant à me servir de l'art nippon pour mettre en scène le Japon actuel et utiliser en outre le cadre de l'art contemporain pour transformer une œuvre classique en œuvre de notre temps. Étonnamment, je me suis rendu compte que ce procédé, consistant à faire allusion à une création ancienne en la replaçant dans le contexte d'une autre époque, existait dans la poésie japonaise classique, sous le nom de *honkadori*.

En Orient comme en Occident, le plagiat expose son auteur à de sévères critiques, mais le *honkadori* repose sur un principe différent : il consiste essentiellement à élargir encore la résonance des œuvres que nous avons reçues en héritage, dans le plus grand respect pour ce qu'ont accompli nos ancêtres. C'était un procédé courant dans la poésie japonaise classique : les poèmes du *Man'yōshū*⁴ (« Recueil des mille feuilles »), compilés au VIII^e siècle, ont été repris au début du X^e dans le *Kokinshū* (« Collection de poèmes anciens et modernes »), puis les poésies de ces deux recueils ont encore connu un nouveau développement au début du XIII^e siècle avec le *Shinkokin* (« Nouvelle collection de poèmes

anciens et modernes »). Dans le cas de la peinture, toutefois, imiter la technique des maîtres constituait l'entraînement traditionnel permettant à un peintre d'acquiescer la maîtrise de son art. Ce procédé portait le nom de *funpon-shugi* ou « méthode du manuel de copie ». Dans les *Propos sur l'art*, censés rapporter les propres dires de Tōhaku Hasegawa, on peut lire l'anecdote suivante :

Tōshun, disciple de Sesshū, rendit un jour visite au shōgun Yoshiteru Ashikaga, alors réfugié à Kuchiki, au nord du lac Biwa. Le shōgun tendit à Tōshun trois éventails de papier blanc et lui ordonna de les orner d'une peinture. Tōshun refusa, arguant du fait qu'il n'avait pas apporté son cahier de modèles. Le shōgun envoya alors un messenger auprès de Sōami, et fit apporter cinquante modèles du grand maître, parmi lesquels Tōshun choisit trois œuvres du peintre chinois Xia Gui. Il réalisa alors les dessins demandés.

Tōshun, élève du grand Sesshū (1420-1506), était déjà un peintre à la position reconnue, digne d'être reçu en audience par le shōgun. Ce qui ne l'empêcha pas de déclarer fièrement qu'il ne pouvait pas peindre sans son livre de modèles. Cela prouve bien qu'à l'époque un peintre n'était pas tant considéré comme un artiste que comme ce que l'on appelle aujourd'hui un artisan. Sans doute faisait-il partie des *dōbōshū*, ces virtuoses aux compétences diverses attachés au service personnel du shōgun, comme Zen'ami pour la création de jardins, ou Kan'ami et son fils Zeami pour le théâtre nō. Le plus intéressant ici, c'est que l'on envoie chercher cinquante peintures chez Sōami – lui aussi peintre au service personnel du shōgun – pour servir de modèles, mais qu'aucune n'est une œuvre originale de ce maître, du moins je le suppose. Il s'agit probablement de peintures Song importées, des originaux et des copies de Liang Kai, Miu Qi et d'autres maîtres chinois, parmi lesquelles Tōshun sélectionne trois peintures de Xia Gui. Il est également légitime de penser qu'existaient déjà à cette époque des modèles peints par Nōami et Geiami, respectivement grand-père et père de Sōami. Le *funpon-shugi* peut se comprendre à juste titre comme une méthode pour devenir un peintre accompli à l'inspiration propre, après avoir recopié sans relâche les modèles des maîtres anciens. Cependant, les peintures de cloisons coulissantes ou de paravents étaient surtout réalisées sur commande selon des thèmes préétablis, tout comme on va aujourd'hui encore dans un atelier de teinture traditionnelle sélectionner sur catalogue les motifs d'un kimono. Les peintures faisaient partie de l'aménagement d'un espace, en commander n'était guère différent de choisir un meuble. La liste classique proposait les sujets de peinture suivants : les Quatre Arts (musique, jeu de go, calligraphie, peinture), les Huit Vues des rivières Xiao et Xiang, le Pavillon dans un paysage de montagne et d'eau, les Sept Sages de la forêt de bambou, le Paysage avec saule, pont et roue à eau, les Scènes de la capitale et des alentours, la Plaine de Musashino, ainsi que Tigre et dragon, Singes, Plantes et fleurs des quatre saisons.

Dans le Japon médiéval, on n'avait pas coutume, pour réaliser des paysages au lavis (*suiboku-ga*), de travailler sur le motif avec des esquisses préalables. Les Huit Vues des rivières Xiao et Xiang, par exemple, qui dépeignent les bords du lac Dongting, où se jettent ces cours d'eau, représentent un paysage chinois inconnu au Japon. Plutôt qu'une nature idéalisée, il s'agissait de représenter une atmosphère intérieure, autrement dit un paysage mental issu de la méditation zen.

J'aime d'un amour sans bornes le *Hyōnen-zu*, le lavis désigné trésor national de la pêche au poisson-chat avec unealebasse, peint en 1415 par Josetsu (**fig. 1**). L'inscription de tête dans la partie supérieure de la peinture précise que le shōgun Yoshimochi Ashikaga avait enjoint à Josetsu de réaliser une peinture « de nouveau style ». Il s'agit donc d'une œuvre d'art contemporain, à l'avant-garde de son temps. Le titre noté dessus, *Comment pêcher un poisson-chat à l'aide d'une calebasse ?*, ne figurant pas parmi les listes connues



1. Josetsu, *Hyōnen-zu*, vers 1415 (après 1413), encre sur papier, 111,5 × 75,8 cm, Kyōto, Taizō-in, temple Myōshin-ji.

de *kōan*, ces questions insolubles de la pratique zen, on ne peut savoir s'il s'agit d'une facétie ou d'un sujet sérieux. Parmi les calligraphies au-dessus de la peinture, de la main de moines zen, esprits les plus brillants et les plus cultivés de l'époque, la première est de Shūsū Daigaku, bonze influent dans le monde zen d'alors. Après avoir expliqué les circonstances de la commande de cette peinture par le shōgun Yoshimochi, il termine par une phrase que l'on pourrait traduire ainsi : « Pour être plus habile encore, ajoutez une huile lubrifiante. » Il propose, pour attraper ce gros poisson visqueux à l'aide d'une calebasse, de le recouvrir d'huile, ce qui est curieux en soi, mais la première partie de la formule, ou plus exactement le caractère *myō*, qui désigne à la fois l'« habileté » et l'« étrangeté », est plus curieux encore. Augmenter encore la difficulté, questionner la question elle-même, inverser les termes d'une proposition : voilà qui abonde en esprit zen. Prenant exemple sur Shūsū Daigaku, trente autres moines ajoutent à sa suite de courts poèmes pleins d'esprit, selon le même procédé que la chaîne de poèmes classique *renga*. Avec cette étroite combinaison entre calligraphie et peinture, nous avons sous les yeux un exemple des jeux métaphysiques en cours dans ces « salons artistiques » qu'étaient les temples zen de cette époque. Le *Hyōnen-zu* a pour moi un lien direct avec l'art conceptuel d'aujourd'hui. Ce lavis exceptionnel, tant sur le plan technique que conceptuel, qui n'a d'ailleurs jamais servi de modèle dans les « manuels de copie », est la manifestation

d'un esprit moderne en avance sur son temps.

La *Vue d'Ama-no-hashidate* de Sesshū (**fig. 2**) a également une valeur inestimable en ce sens. Chose rare, elle a été peinte sur le motif, avec le véritable paysage sous les yeux du peintre. Là aussi, pourtant, la nature devient un paysage mental. Le regard de Sesshū quitte la terre, s'élève à vol d'oiseau et semble planer plusieurs centaines de mètres au-dessus du sol. À qui peut bien appartenir un tel regard ? Cette œuvre m'évoque plusieurs peintures renommées de l'époque de Kamakura (1185-1333), de style *suijaku-ga*, autrement dit mettant en scène des divinités syncrétiques shintō-bouddhiques dans des paysages japonais. Je pense en particulier au *Mandala du sanctuaire de Kasuga*, qui dépeint cinq déités bouddhiques associées au sanctuaire descendant sur la colline de Kasuga à Nara. La *Vue d'Ama-no-hashidate* décrit le paysage célèbre du cordon littoral reliant les deux bords de la baie de Miyazu, et c'est par cette langue de sable blanc, bordée de pins vert-bleu, flottant au ras de l'eau, que mon regard est d'abord attiré. Au bout d'un moment, mon œil se déplace vers le sommet de la montagne, dans la partie supérieure droite. On y distingue les bâtiments d'un temple bouddhique, le « Nariai-ji du mont Seya » d'après l'inscription, et l'on entrevoit également, en contrebas, un sanctuaire indiqué par un portique. En descendant le long de l'arête de la montagne, je vois apparaître le toit vermillon de la pagode aux trésors du Chion-ji puis, plus bas encore, un magnifique sanctuaire. L'allée de pèlerinage mène tout droit au rivage, d'où l'on a une vue d'ensemble de la langue de sable. Au bord de l'eau est dessiné un imposant portique,



accompagné de l'inscription « Grande divinité manifeste du Dragon suprême ». Ensuite mon regard revient au point de départ, s'attarde à nouveau sur le cordon de terre bordé de pins. Tout en sachant qu'il s'agit d'une peinture de paysage à l'encre de Chine (*suiboku-ga*), je me demande si Sesshū ne l'a pas conçue comme un *suijaku-ga*, avec l'intention de décrire la descente de l'esprit du *kami* dans le sanctuaire. Il me semble en effet intuitivement que le point de vue est celui de la divinité. Les yeux de Sesshū, détachés de son corps de chair, flottent dans l'espace. La *Vue d'Ama-no-hashidate* est littéralement peinte d'un point de vue céleste.

2. Sesshū Tōyō, *Vue d'Ama-no-Hashidate*, encre noire et lavis sur papier, 1501-1506, 89,4 × 168,5 cm, trésor national, Kyōto, Musée national de Kyōto, inv. A甲228.

Un autre peintre a su s'affranchir des entraves du *funpon-shugi* : je veux parler de Tōhaku Hasegawa (1539-1610), dont le *Bois de pin* (**fig. 3a-b**) témoigne d'une expression totalement libérée de l'influence de la peinture chinoise. Ce chef-d'œuvre marque un sommet de l'histoire de l'art du Japon, pays où le lavis à l'encre prenait jusque-là pour modèles les maîtres des époques Song et Yuan. Il s'agit d'une œuvre de l'époque Momoyama (1573-1603), qui a vu le renversement de toutes les valeurs, et la chute de la lignée de shōguns soutenant ce que l'on a appelé la « culture de Higashiyama », l'esthétique dépouillée développée sous le règne de Yoshimasa Ashikaga. Le système des artisans et des artistes au service personnel du shōgun a disparu, de grands bouleversements sociaux ont porté au pouvoir des rustres sans culture ni éducation. Le sens esthétique qui émerge alors, reflétant ces goûts de nouveaux riches, pourrait être qualifié de baroque au sens péjoratif du terme.

Ainsi, sur la commande de ces nouveaux mécènes, Eitoku Kanō produit quantité de peintures murales et de cloisons coulissantes au summum du faste grandiose, usant de couleurs vives et abusant de la feuille d'or – un style à mon sens totalement dénué de spiritualité. Sans doute Eitoku Kanō avait-il du génie si on le considère comme un *designer* de papier peint, mais cela s'arrête là. Naturellement, Tōhaku lui aussi peint sur commande des cloisons et des écrans, tel son *Érable entouré d'herbes d'automne*, trésor national conservé au temple Chishaku-in à Kyōto, où l'élan vital des plantes et fleurs qui



3a-b. Tōhaku Hasegawa, *Bois de pins*, XVI^e siècle, paire de paravents à six panneaux, encre sur papier, 156,8 × 356 cm, trésor national, Tōkyō, Musée national de Tōkyō, inv. A10471.

s'épanouissent à l'abri du grand arbre est exprimé avec une vivacité intense. En revanche, dans le *Paravent au cyprès* d'Eitoku Kanō, également trésor national (Musée national de Tōkyō, inv. A-1069), qui s'est transmis dans la famille du prince Hachijō, commanditaire de l'œuvre, la composition a beau être globalement la même que celle de l'*Érable* de

Tōhaku, on ne perçoit pas la moindre sensation de vie. Les feuilles du cyprès, comme appliquées au pochoir sur la surface en deux dimensions, manquent singulièrement de relief. On est plutôt ici, à mon sens, au point de jonction entre l'art et la technique.

Tōhaku Hasegawa et le maître de thé Sen no Rikyū sont les seuls à avoir résisté à la vulgarité de l'époque Momoyama. *L'Histoire de la peinture japonaise* (1691), dont la compilation, entamée par Sansetsu Kanō, fut achevée par son fils Einō, les mentionne en ces termes : « Tōhaku a envié par le passé la domination de l'école Kanō sur la peinture japonaise. Le maître de thé Sen no Rikyū n'était pas non plus en bons termes avec Maître Eitoku, et tous deux se sont ligüés pour diffamer ce dernier. » Ce qui montre que l'on peut ignorer ces deux personnages si on ne les apprécie pas, mais prouve aussi, inversement, qu'on ne peut les effacer de l'histoire de l'art japonaise. Dans le portrait de Sen no Rikyū attribué à Tōhaku (Osaka, musée des Beaux-Arts Masaki), on distingue dans l'expression pleine de vie du maître de thé la détermination d'un homme en opposition avec son époque, et on devine également l'amitié qui liait les deux esthètes. Au beau milieu d'une époque vouée au faste, Rikyū est l'unique héritier de la quintessence de la culture de Higashiyama, qu'il parachève en créant le *wabi-cha*, une forme de cérémonie du thé caractérisée par son dépouillement extrême. Le *Bois de pin* de Tōhaku lui aussi, telle une expiation de ce crime que sont les peintures murales polychromes et couvertes d'or, représente l'apogée de la simplicité raffinée. Je suis intimement persuadé qu'il ne s'agit pas là d'une œuvre de commande, car dans ce cas l'échec est impardonnable, ce qui oblige à un certain conformisme dans le style. Or le *Bois de pins* est proche du griffonnage. Exécuté d'une seule traite, son dessin parvient à exprimer de façon extraordinaire la profondeur de l'espace sur la surface plane de la feuille, d'un pinceau simplement plus ou moins chargé d'encre. Un brouillard mystérieux, pour ne pas dire mystique, suggéré sans être peint, se répand sur le fond laissé en blanc entre les pins.



Tōhaku m'a beaucoup appris. J'ai conçu l'idée d'appliquer aux dilutions de sel d'argent le principe des différentes dilutions d'encre, et créé une œuvre contemporaine à partir du *Bois de pin*, selon le procédé du *honkadori* évoqué plus haut. Pour trouver les pins que je voulais photographier, j'ai visité Ama-no-Hashidate, Matsushima, le long littoral bordé de pins de Miho no Matsubara, le lieu de naissance de Tōhaku et les forêts de conifères de Noto en hiver. Mais le monde moderne avait eu raison des pins du grand peintre : ils avaient disparu. Finalement mon périple m'a mené au bois de pins qui masque le palais impérial, à Tōkyō. Je me demande s'il existe autre part dans le monde une grande métropole abritant en son centre un bois aussi profond que cette barrière de pins derrière laquelle on aperçoit au loin le palais. Le palais de l'empereur est un lieu sacré et vide, où nul ne peut pénétrer. Il stagne là quelque chose d'éternel, qui transcende le cycle chronologique de nos existences individuelles. Cet élément qui emplit l'espace est pour les Japonais l'esprit des empereurs. Un pays qui conserve encore de nos jours, derrière les oripeaux d'un hymne national moderne, une forme de gouvernement remontant à l'Antiquité, est un miracle de l'histoire de l'humanité. Cette survivance d'une lignée de noble naissance jusqu'au stade ultime de l'évolution d'un archipel comparable aux Galápagos fait du Japon l'unique société au monde ayant réussi à se perpétuer sans tuer son roi. Je suis convaincu que ce vide du palais impérial constitue aujourd'hui encore l'axe de soutien de la culture japonaise. Il est de la même essence spirituelle que la brume mystérieuse débordant de l'espace non peint de l'œuvre de Tōhaku. Le bois de pins devant le palais impérial m'est apparu comme la zone tampon protégeant le vide de cet espace interdit.

Une autre œuvre, également en lien avec la silhouette des pins, m'émeut particulièrement. Ces arbres-là sont disséminés le long d'un rivage superbe, dans la *Vue du grand sanctuaire de Suminoe* qui figure en tête du *Rouleau illustré des Trente-six poètes immortels* conservé par la famille Satake (**fig. 4**). Les peintures sont attribuées à Fujiwara no Nobuzane, peintre, poète et calligraphe du milieu de l'ère Kamakura, et les calligraphies qui les accompagnent à Yoshitsune Gokyōgoku. Si la *Vue du sanctuaire de Suminoe* figure en tête des portraits des trente-six poètes, c'est probablement parce qu'on y vénère depuis les temps anciens un *kami* considéré comme la divinité de la poésie. Ce rouleau contient les plus beaux vers des trente-six grands poètes japonais de l'ère Tenpyō jusqu'au milieu de Heian (entre le VIII^e et le XI^e siècle), complétés par de magnifiques portraits. Pourtant, c'est



4. Fujiwara no Nobuzane, *Vue du grand sanctuaire de Suminoe*, fragment du rouleau illustré des Trente-six Poètes immortels [*Suminoe Myōjin*], époque de Kamakura, XIII^e siècle, rouleau suspendu, couleur sur papier, 35,4 × 96,3 cm, bien culturel important, Tōkyō, Musée national de Tōkyō, inv. A10570.

avant tout le silence qui est évoqué dans ce paysage de peinture japonaise (*yamato-e*) ornant le début du rouleau. La nature japonaise se déploie calmement dans ce *yamato-e* empreint d'une poésie encore en gestation, nourrissant le poème avant même qu'il ne s'exprime en mots. Cette image représente à mes yeux la quintessence du sens esthétique national auquel a pu parvenir la peinture japonaise, sous une forme propre à notre pays. Les mots me manquent face à un tel chef-d'œuvre, aussi je convoque ceux

d'un autre auteur pour accompagner l'émotion en suspens dans le silence :

Le vert frais des pins tourmentés par le vent, le bleu des vagues ondulant sans fin, le portique et les piliers vermillon du sanctuaire, les auvents recouverts de bois brun clair, le bateau qui attend près de la berge : tout est pâle, embrumé, un peu à l'abandon. Même les plumets en désordre des roseaux et le frémissement des vagues semblent prêts à se fondre dans le silence. Le raffinement discret du peintre est perceptible dans le trait de pinceau fin et délicat, dans les couleurs à l'éclat profond mais retenu. C'est toute l'élégance de la peinture japonaise classique qui monte en effluves subtils, telle une bruite diaphane, de cette œuvre dédiée au souvenir nostalgique de la douceur du jour à Suminoe.

La poésie de ce commentaire donne l'impression qu'un poète de l'ère Tenpyō se tient là, contemplant le paysage. Ce que l'on appelle le *kotodama*, « l'esprit sacré des mots » invoqué par les poètes classiques, se réfère sans doute à quelque chose de cet ordre. En réalité, ce texte est dû au professeur Nobutsuna Sasaki, chercheur émérite spécialiste du *Man'yōshū*, et lui-même poète. Dans l'édition illustrée du *Man'yōshū*, commémorant les célébrations du 2600^e anniversaire de la fondation du Japon, dans lequel il fut publié en 1940, une reproduction de la *Vue du grand sanctuaire de Suminoe* accompagnait ce poème, le premier du volume :

住吉に齋く祝が神言と行くとも來とも船は早けむ
suminoeni itsuku hafuriga kamugototo yukutomo kutomo funeha hayakemu

Le prêtre qui sert les Dieux du sanctuaire Suminoe l'a annoncé : le navire sera prompt à l'aller comme au retour.

Il s'agit d'un « poème d'adieu », composé par Tajihi no Hanitsukuri, noble de la cour de Heian, à l'occasion du départ de Fujiwara no Kiyokawa et de son escorte, envoyés en

ambassade à la cour des Tang en l'an trois de l'ère Tenpyō-Shōhō (751). Le prêtre shintō du sanctuaire de Suminoe, situé tout près de l'ancien port d'où partaient les bateaux pour la Chine, a reçu l'oracle des *kami* : le voyage se déroulera rapidement. Le poème est donc une façon de souhaiter un voyage sans encombre, à une époque où les naufrages étaient fréquents sur les longs trajets en mer.

Je regarde de nouveau attentivement ce paysage qui semble en lévitation dans l'espace. Les vaguelettes à la surface de l'eau contemplées autrefois par les hommes de l'ère Tenpyō viennent se briser derrière mes paupières, traversant mille années. La peinture se superpose à ces paysages marins que j'ai recherchés toute ma vie. Longtemps, à l'étranger, j'ai tenté de garder une proximité avec le Japon en jouant le rôle du « Japonais ». L'art japonais m'a tenu lieu de costume de scène. C'était un masque, un manuel de copie, un *honkadori*. Pour l'artiste contemporain que je suis, exprimer le présent ne signifie pas passer par-dessus une histoire dont notre époque est l'aboutissement, mais plutôt s'en nourrir pour pouvoir puiser dans cette réserve. Dans *La Tradition orale de la composition poétique* (1209) de Fujiwara no Teika, issue de sa correspondance avec le jeune poète Minamoto no Sanetomo, on peut lire ce conseil : « aspirer à l'ancien en poésie, désirer le nouveau en esprit, et chercher la forme la plus haute, même inatteignable ». C'est la définition même du raffinement.

En ce qui concerne l'histoire de l'art japonais, on ne saurait penser que les œuvres d'aujourd'hui surpassent celles du passé. Nous vivons une période de déclin, c'est évident. Je retourne de temps en temps dans mon pays d'origine, et je me rends compte alors que le type de Japonais que je me suis efforcé de devenir n'existe presque plus. Les Japonais tels que moi sont condamnés à disparaître dans les profondeurs de l'océan des temps révolus. J'ai ouvert le coffret magique – sans doute fabriqué sous Heian – qui devait rester fermé et j'ai regardé à l'intérieur. Tel Urashima Tarō, le pêcheur légendaire ayant vécu sous les mers, je batifole en esprit avec un monde ancien disparu. Représentant d'une espèce en voie de disparition, je continue à contempler, depuis mon palais sous-marin, la danse fabuleuse des dorades et des limandes.

Le texte d'Hiroshi Sugimoto a été traduit
du japonais par Corinne Atlan.

NOTES

Tous les noms, y compris ceux d'origine japonaise, sont ici transcrits dans l'ordre prénom-patronyme.

1. *Hiroshi Sugimoto: Theaters*, Corinne Atlan (trad. fra.), Paris, Éditions Xavier Barral, 2016.

2. *Hiroshi Sugimoto: History of History*, cat. exp. (New York, Japan Society, 2005-2006), New York, Japan Society, 2005.

3. Kakuzō Okakura, *Le Livre du thé*, Corinne Atlan et Zéno Bianu (trad. fra.), Arles, Philippe Picquier, 1996 [éd. orig. : *The Book of Tea*, New York, Duffield and Co., 1906].

4. *Man'yōshū*, livres I à III, René Sieffert (éd., trad. fra. et commentaire), Cergy, Publications orientalistes de France / Unesco, 1997.

DÉBATS

- 23** – Art et Préhistoire au Japon : les Jōmon
Une discussion entre Jean-Paul Demoule
et Inada Takashi, menée par Laurent
Nespoulous
- 43** – Transmission du patrimoine architectural
au Japon : décryptage
Un débat entre Nishida Masatsugu,
Yagasaki Zentarō et Yoshida Kōichi,
mené par Jean-Sébastien Cluzel
- 67** – Un autre visage de l'art contemporain
japonais : festivals d'art et îles musées
Un débat entre Shihoko Iida, Tadashi
Kawamata, Fram Kitagawa et Kanoko Tamura,
mené par Clélia Zernik

Art et Préhistoire au Japon : les Jōmon

Une discussion entre Jean-Paul Demoule et Inada Takashi,
menée par Laurent Nespoulous

Comme je le soulignais il y a maintenant un peu plus d'un an lors de la dernière exposition *Jōmon : Naissance de l'art dans le Japon préhistorique* à Paris (octobre-novembre 2018), la Période Jōmon (13 000 à 800 avant notre ère) occupe une place singulière, et ce pour plusieurs raisons¹. Elle n'est certes pas constitutive de l'histoire du Japon au sens strict : ce dernier nom ne surgira pas avant la seconde moitié du VII^e siècle de notre ère, et ce serait un anachronisme que de toujours tout ramener à une éventuelle japonité des phénomènes : serait-il pertinent de faire commencer l'histoire de France avec la grotte Chauvet ? Cette période archéologique n'en occupe pourtant pas moins une place incontournable à la fois dans l'histoire des sociétés préhistoriques de l'archipel, mais également dans la construction d'un nouveau rapport au passé depuis l'époque d'Edo, c'est-à-dire depuis le XVII^e siècle, jusqu'à nos jours.

C'est en effet grâce à la découverte de poteries préhistoriques datant de ce que l'on sait désormais avoir été la fin de la période Jōmon, dans le Nord-Est de l'archipel, que certains penseurs et collectionneurs du Japon des XVII^e et XVIII^e siècles prirent conscience de l'existence d'un temps plus profond que ce qu'une approche du passé par les textes pouvait laisser saisir.

Cette poterie, d'abord désignée du nom de ses premiers gisements de découverte – poterie de Kamegaoka –, est rebaptisée plus tard, à la fin des années 1870, par le naturaliste américain Edward S. Morse (1838-1925), du nom de *cord marked pottery*. C'est cette expression qui donne, en traduction japonaise enfin le terme *jōmon* (littéralement « décor à la corde ») : une poterie dont le décor se caractérise par l'impression de motifs réalisés au moyen de cordelettes tressées, pressées sur la pâte des productions en terre avant cuisson. Morse, spécialiste des mollusques et des brachiopodes, enseignant à Harvard University, est le premier professeur à enseigner la zoologie au Japon, à l'Université impériale de Tōkyō. Ce sont ses travaux sur les brachiopodes, justement, qui le mènent au Japon en 1877, où il fouille l'amas coquillier d'Ōmori. Ces amas, monticules de rejets formés par l'activité humaine de récolte et de consommation de coquillages, très fréquents au Japon, sont également riches en objets fabriqués de la main de l'homme. De ce fait, Morse, en plus d'étudier les amoncellements de mollusques anciens, fait la découverte d'artefacts et met au jour, à son tour, la Préhistoire de l'archipel.

Morse ne se situe alors pas du tout sur le terrain de l'art quand il désigne ses trouvailles, à la différence de ses prédécesseurs de l'époque d'Edo, pour qui ces poteries sont des objets de collection depuis longtemps déjà.

Concernant l'archéologie de la période Jōmon, voire même l'archéologie « tout court », la littérature scientifique japonaise tend depuis bien des décennies à présenter Morse comme son père fondateur le plus illustre. Quant à la première mise en ordre scientifique de la période Jōmon elle-même, elle est attribuée très généralement à un archéologue incontournable de l'après-guerre, Yamanouchi Sugao (1902-1970). Ceci était d'ailleurs rappelé par Shinagawa Yoshiya dans le catalogue de l'exposition parisienne de l'automne 2018². Les questions de « paternité » comportent sans doute une bonne part de vanité, mais dans les cas de Morse aussi bien que de Yamanouchi, ne retenir que ces deux noms relève d'une vision bien étroite de l'histoire des sciences. Tout d'abord parce que Morse n'a pas vraiment eu de postérité ni poussé bien loin ses investigations préhistoriques (il n'a formé aucun archéologue et n'était pas venu au Japon pour cela), et ensuite parce que Yamanouchi Sugao ne fut pas le premier à tenter une première mise en forme de la Préhistoire japonaise. Et c'est en cela que la période Jōmon se singularise encore davantage !

À la fin des années 1920 et au tout début des années 1930, c'est un jeune archéologue japonais, de la même génération que Yamanouchi Sugao, Nakaya Jiujiro (1902-1936), qui devient l'émissaire en Europe de l'archéologie préhistorique naissante du Japon. Ses premières publications en japonais datent de 1927, et il est l'auteur du premier manuel japonais de préhistoire (1929), d'ailleurs réédité encore en 1943³. En ce sens, il est l'inventeur de la période Jōmon, qu'il présente en Europe comme un équivalent japonais du Néolithique. Venu à Paris de l'université impériale de Tôkyô, afin d'étudier auprès de l'ethnologue Paul Rivet (1876-1958, directeur du musée d'ethnographie du Trocadéro), c'est lui qui introduit pour la première fois dans le détail en Europe les productions de la période Jōmon⁴. De la *Revue des Arts asiatiques* à la revue *Documents*, en prenant pour sujet les poteries à bec verseur de la fin du Jōmon et les figurines en terre cuite, les *dogū*, Nakaya est le véritable premier véhicule d'une connaissance disciplinaire de la Préhistoire japonaise en Europe. Ses travaux posent les premières classifications des productions Jōmon sur la base des formes, des décors et de leur répartition sur le territoire japonais.

Première culture préhistorique découverte à révéler un temps profond de l'histoire humaine au Japon, première période à faire l'objet d'une diffusion précoce dans le monde occidental, première étape d'une histoire de l'art propre à l'archipel : Jōmon est tout cela, en plus d'être aujourd'hui une période archéologique de plus de 10 000 ans.

[Laurent Nespoulous]

– **Laurent Nespoulous.** Ceci étant posé, je souhaiterais revenir sur le traitement même de l'art dit Jōmon au Japon et vous poser à chacun une première question. Jōmon offre une grande variété d'expressions régionales et chronologiques, mais il est vrai que chaque fois, au moins depuis le Jōmon ancien (de 5000 à 3500 avant notre ère), dans chaque ensemble chrono-culturel, semble exister une réelle « grammaire » des décors employés, décors et formes plastiques ne faisant d'ailleurs pas du tout nécessairement appel aux décors en impression de corde. Il est donc clair qu'une codification poussée existait, de même qu'existaient des exécutants plus ou moins doués. Est-ce que l'on a raison, de nos jours, de parler d'art ? Est-ce que ce n'est pas une manière un peu « facile » de cataloguer un phénomène, un langage, qui nous reste assez inaccessible ?

– **Jean-Paul Demoule.** La notion d'« art », appliquée à des sociétés traditionnelles, pose effectivement problème, puisque dans ces sociétés, ce que nous appelons « art » n'est pas séparé des autres productions matérielles, contrairement à ce qui se passe dans nos propres sociétés contemporaines. L'anthropologue Franz Boas fut sans doute le premier à traiter cette question dans *Primitive Art*⁵, qui n'a d'ailleurs été traduit en français qu'en 2003⁶. Il se fondait plus particulièrement sur l'étude des productions des Amérindiens de la côte nord-ouest du Pacifique, de l'autre côté de cet océan, chez lesquels s'étaient développées des sociétés de chasseurs-cueilleurs sédentaires et hiérarchisées, sans doute les meilleurs points de comparaison ethnographique avec les sociétés Jōmon. Boas considérait notamment que l'on pouvait parler d'« art » à partir d'un certain degré d'investissement technique sur des objets socialement valorisés, qu'ils soient de petite taille (masques, boîtes ornées, vanneries, etc.) ou bien immobiliers, comme les célèbres grands mâts totems de cette région.

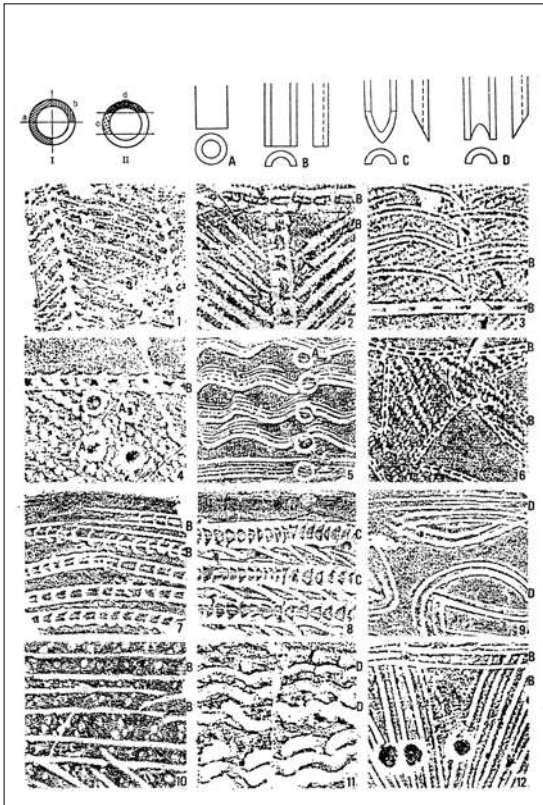
– **Laurent Nespoulous.** Encore faudrait-il être toujours capable de saisir ce qui relevait de fait d'un « investissement technique » et ce qui n'était pas utilitaire. Si l'on suit cette piste, qu'est-ce que nous laisse percevoir l'archéologie ?

– **Jean-Paul Demoule.** Les premiers témoignages d'activités matérielles non utilitaires peuvent remonter à l'*homo erectus* qui a tracé il y a 500 000 ans sur le site de Trinil, dans l'île indonésienne de Java, des zigzags méthodiques sur une valve de coquillage. Mais plus généralement, cette espèce humaine, la première à être sortie d'Afrique il y a quelque deux millions d'années, avait entrepris de réaliser des bifaces, outils à trancher parfaitement symétriques, beaucoup plus soignés et réguliers qu'il n'était nécessaire pour leur fonction. Aussi le préhistorien André Leroi-Gourhan a-t-il supposé que les processus d'homínisation avaient pu en particulier s'accompagner d'un développement des sentiments esthétiques. On doit également à l'homme de Néandertal quelques tracés non figuratifs, ainsi que les premières parures pour le corps.

C'est seulement au cours de l'évolution d'*homo sapiens*, il y a 40 000 ans environ, que les manifestations esthétiques prennent véritablement leur essor. Trois formes peuvent en être distinguées. La première est celle de signes abstraits, dans la lignée des premiers zigzags, signes dont il existe une typologie stable sur les murs des grottes, indice qu'ils signifiaient quelque chose – ce qui mène, bien plus tard, à l'écriture. La seconde est celle d'une esthétique des objets quotidiens valorisés, telle que l'étudia Boas, et qui s'enracine, comme la première, dans les traditions antérieures, cette fois des bifaces inutilement symétriques ; elle est manifeste, par exemple, dans l'ornementation des propulseurs ou des bâtons percés de l'époque magdalénienne. La troisième est celle des représentations proprement dites, animales pour l'essentiel, mais également humaines et, dans ce cas, féminines en grande majorité.

– **Laurent Nespoulous.** D'une manière générale, les formes les plus « plastiques » d'art semblent particulièrement faire leur apparition dans le contexte du dernier maximum glaciaire, dans l'univers eurasiatique. On mentionne souvent à cet égard le Gravettien, et ce que l'on pourrait considérer comme des variantes proches de ce dernier plus encore vers l'ouest, comme étant déterminé par un « kit » de caractéristiques dont les figurines font partie.

– **Jean-Paul Demoule.** C'est au moment où s'épanouissait la civilisation magdalénienne dans l'extrême Ouest de l'Eurasie, qu'à son extrémité orientale, en Chine (à partir de 18 000 ans avant notre ère) et au Japon (à partir de 14 000 ans avant notre ère), d'autres sociétés de chasseurs-cueilleurs inventèrent les premières poteries – la terre cuite étant déjà attestée



1. Différents motifs réalisés avec un bambou fendu, publié dans Kani Michihiro, 「施文原体の変遷、竹管文、分類と展開」, dans *Kikan kōkogaku* 『季刊考古学』, n° 17, 1986, p. 77-80, p. 78.

dès 25 000 ans avant notre ère dans la civilisation gravettienne de l'Europe centrale, pour de petites figurines. Ces premières poteries ne sont pas, ou très peu, ornées. Mais elles vont l'être de plus en plus. Ailleurs, en Sibérie, en Asie centrale ou en Amazonie, des chasseurs-cueilleurs créent également des poteries, liées en général à un mode de vie sédentaire, qui évite d'avoir à transporter ces objets fragiles.

– **Laurent Nespoulous.** Cela revient à dire que l'invention de la poterie, puis son utilisation comme support à des fins « artistiques », prend d'abord son essor dans des sociétés non agraires, dans le contexte du Tardiglaciaire. La poterie Jōmon, de ce point de vue, est, me semble-t-il, particulièrement intéressante dans la mesure où elle fait le lien entre les sociétés de la fin de la dernière glaciation et celles qui continuent à évoluer dans un nouveau contexte, celui du réchauffement climatique de l'Holocène.

– **Inada Takashi.** Les décors de la poterie Jōmon sont riches d'une grande diversité : grande variété de motifs, mais également de formes. Si à cela on ajoute maintenant la diversité régionale et chronologique, le tableau se complique encore davantage et il devient pour le coup difficile de mettre le doigt sur ce que serait, en fait, la poterie Jōmon en tant qu'ensemble cohérent.

Il faut bien comprendre que la poterie Jōmon a d'abord été étudiée selon une approche typochronologique, qui a consisté à fixer le cadre chronologique et géographique des différents types céramiques, et d'établir ensuite des correspondances avec tous les autres éléments de la culture matérielle – qu'il s'agisse des habitations, des tombes, de l'industrie lithique ou osseuse –, le tout dans l'objectif d'appréhender cette culture. De ce point de vue, la grande complexité de la poterie Jōmon est un beau cadeau fait à l'exercice de la typo-chronologie ! De nos jours, sur la grosse dizaine de milliers d'années que représente la période Jōmon partout dans l'archipel, nous pouvons compter pas moins d'environ 80 styles de poterie, lesquels font à leur tour l'objet de subdivisions en plusieurs centaines de types⁷. Autrement dit, la typo-chronologie a en elle-même pour caractéristique de fabriquer un cadre spatial et chronologique, et cette démarche conduit sans doute en elle-même à une telle complexité. Par conséquent, lorsque l'on se pose la question du sens de cette très grande diversité de formes, et de motifs, il est nécessaire de reformuler entièrement les résultats de la typo-chronologie en leur appliquant un regard qui est cette fois-ci celui de l'historien.

Yamanouchi Sugao a été le grand « leader » de l'étude typo-chronologique de la poterie Jōmon. Pendant longtemps le terme de Jōmon renvoyait à l'idée de l'impression des fibres de motifs textiles obtenus par tissage ou tricotage. C'est Yamanouchi qui a démontré, dans les années 1930, que ces motifs « en impression de cordes » étaient obtenus en faisant

rouler des cordelettes sur la terre crue (motifs en impression de cordes roulées). Par la suite, il a démontré, par l'expérimentation, que la grande diversité des motifs imprimés de cordes (*jōmon*) pouvait être obtenue par les différentes manières de tresser ces cordelettes, d'associer différents tressages ensemble, et de les enrouler autour de bâtonnets pour les faire rouler de différentes façons sur la pâte. Ce travail a constitué sa thèse de doctorat en 1961⁸.

– **Laurent Nespoulous.** C'est par là que l'on commence quand on veut expliquer au grand public ce que veut dire Jōmon. Mais cela se complique ensuite, quand il faut souligner que la période ne se limite en réalité pas à cette méthode de décoration.

– **Inada Takashi.** Il est en effet bien connu des spécialistes que la poterie Jōmon ne se limite pas à des décors en impression de cordes, mais également de quelques sortes de coquilles de bivalves, ou en incisions faites au moyen de bambou, qu'elle peut porter des marques volontaires de doigts et d'ongles, et qu'elle fait aussi un usage plastique marqué des colombins de terre. Je désigne toutes ces poteries à motifs dérivant de façon immédiatement reconnaissable de la forme de l'« ustensile » utilisé, « poterie à motifs en empreinte » (*semongukeitai*).

Par ailleurs, lorsqu'un motif est obtenu par l'agencement de ces empreintes sur la surface de la pâte, cela permet toujours de reconstituer les gestes de l'auteur (position de travail, direction). Comme dans ce cas le motif final ne résulte pas tant de la forme de l'empreinte en elle-même que des motifs que plusieurs empreintes forment ensemble, je parle alors de « motifs directionnels » (*hōikeitai*). Par exemple, pour un motif en impression de corde sur une forme cylindrique, on placera la cordelette verticalement sur la pâte, et on la fera rouler à l'horizontale, faisant ainsi apparaître la direction du motif. Yamanouchi, en faisant la découverte de l'usage de la cordelette comme outil de décor, a donc dans le même temps découvert la direction du motif.

Il en va de même pour les autres types d'empreintes : que ce soit avec les ongles ou un bambou fendu, on finira par obtenir des agencements en lignes droites ou courbes. Avec le bambou fendu, si l'on se met à tracer des parallèles, on obtiendra des motifs toujours plus complexes (**fig. 1**). Si l'ustensile est une fine baguette, alors la direction du motif sera entièrement libre. On obtient alors un « motif linéaire en incision » (*chinsenmon*). Ici, la forme entière de l'outil est perdue dans le motif, et l'on n'en conserve que l'épaisseur.

On peut donc dire d'abord que ces deux types de réalisation des motifs sont les deux faces inséparables de la production du décor de la poterie et que ce dernier relève d'un motif qui sublime soit la forme même de l'outil employé (comme le motif à cordelettes), soit la direction du geste de l'auteur (comme le motif linéaire incisé).

Si, maintenant, on se penche sur l'historicité de ces deux types de motifs, voilà ce que l'on peut

2. Vase à application de matière « en arachide », phase initiale, Sasebo (département de Nagasaki), abris de Senpukuji, Comité éducatif de Sasebo.





3. Motifs réalisés au bambou, phase ancienne, Annaka (département de Gunma), site de Nakanoya Matsubara, Comité éducatif de Annaka.

4. Poteries à anses en « face de bête », phase ancienne, Annaka (département de Gunma), site de Nakanoya Matsubara, Comité éducatif d'Annaka.

5. Poterie « flammiforme », phase moyenne, Tsunan (département de Niigata), site de Dōjitte, Comité éducatif de Tsunan.

brèvement en dire. La poterie fait son apparition dans l'archipel au moins vers 14 000 avant notre ère, moment qui peut être qualifié de phase initiale de la période Jōmon, ou proto-Jōmon. Les plus anciens exemplaires de cette poterie proviennent du site d'Ōdaiyamamoto (département d'Aomori), et consistent en quelques tessons, non décorés. Le stade suivant se caractérise par l'apparition du « motif linéaire enroulé » (*ryūsenmon*, lignes enroulées rappelant les empreintes digitales) composé de fins rubans et de pièces de terre en forme d'arachide appliqués sur la poterie (fig. 2). Ensuite apparaissent les premiers motifs créés à partir d'impression

d'ongles. Jusque-là, les décors sont réalisés principalement à la main. C'est à la toute fin de cette première phase du Jōmon que les motifs par impression de corde et la technique de la cordelette roulée font leur apparition.

Le Jōmon archaïque (9500-5000 avant notre ère), et le Jōmon ancien (5000-3500 avant notre ère) sont les phases où l'on voit se développer cette dernière technique et se multiplier l'usage d'objets divers afin de produire des motifs par impression. Le Jōmon ancien se caractérise par le développement de motifs obtenus grâce au bambou (fig. 3 et 4).

Le Jōmon moyen (3500-2500 avant notre ère) est un moment où l'on voit se développer un art plastique particulièrement exubérant, avec le recours à des applications de matière pour les décors, ainsi qu'au façonnage de grandes anses placées au niveau de l'ouverture des récipients. C'est cette expression de la poterie Jōmon qui est internationalement la plus connue, alors qu'elle ne constitue – comme le célèbre motif plastique en forme de flamme (*kaendoki*, fig. 5) – qu'une expression particulière du Jōmon de la région du Chūbu (vaste région autour de Nagano) de l'archipel. Le Jōmon moyen se caractérise par des décors mélangeant à la fois des applications de fins rubans de matière et des motifs linéaires incisés.

Les céramiques des Jōmon récent (2500-1300 avant notre ère) et final (1300-600 avant notre ère) sont principalement marquées par des motifs directionnels formés d'incisions de lignes. De ces incisions découlent deux types de motif, les « motifs délimitants » (*kukakumon*) et les « motifs autonomes » (*tan'imon*). Les premiers consistent en lignes incisées encaignant la poterie. En répétant l'opération, on peut ainsi isoler différentes zones à décorer. Par exemple, si une ligne dans la partie supérieure du récipient et une autre dans sa partie inférieure





sont marquées, en les recoupant par des lignes perpendiculaires on produira des cellules rectangulaires, et si l'on opte pour des diagonales, des cellules triangulaires (fig. 6 et 7).

Les seconds sont des motifs en arrangement préétabli, qui constituent en eux-mêmes un motif (*irikumimon*, *sansamon*). Ces motifs ont donc une forme élaborée, mais qui ne structure pas le décor. C'est la raison pour laquelle ils se trouvent associés aux motifs délimitant, à l'intérieur d'espaces formés par ces derniers, ou entre ces derniers. En l'absence de cellules vis-à-vis desquelles les placer, les motifs autonomes sont simplement répétés les uns à côté des autres, de sorte à enchevêtrer, à leur façon, la poterie (fig. 8).

C'est durant cette phase du Jōmon que l'on voit également se développer et se répandre la technique de polissage, de lustrage des productions (*surikeshi jōmon*, fig. 6, 7, 8 et 9). Entre les incisions de lignes, on imprime un motif de cordelette, qui vient, par polissage et lustrage, mettre davantage en valeur le relief des incisions. Le motif incisé occupe donc le rôle central, et le motif imprimé a plus pour fonction de le faire valoir.

Les motifs autonomes qui se généralisent alors échappent largement au domaine de la terre cuite (poterie et *dogū*, fig. 9) et on les retrouve gravés sur des plaquettes de pierre (*ganban*, fig. 10), mais aussi sur des objets en bois dont la fonction est inconnue (*herajō mokki*, littéralement, « objet en bois en forme de spatule », fig. 11). Les motifs de types directionnels, extrêmement bien maîtrisés, franchissent donc la barrière de leur support d'origine. Ce n'est pas le cas des motifs obtenus par impression, qui ne semblent pouvoir se trouver vraiment sublimés que sur des supports malléables.



– **Jean-Paul Demoule.** Curieusement, lorsque le Néolithique apparaît vers 9500 avant notre ère au Proche-Orient avec l'agriculture sédentaire, la poterie reste inconnue dans cette région et n'y apparaît que deux millénaires plus tard. On trouve donc des récipients en pierre ou bien, plus rarement, en matières périssables (bois, cuir, vannerie). Avec la généralisation progressive de l'agriculture, le boom démographique qu'elle entraîne et l'absorption des chasseurs-cueilleurs par les agriculteurs, les poteries deviennent partout l'un des objets indispensables de ces nouvelles sociétés. Faciles à fabriquer en nombre, elles servent aussi bien au stockage qu'à la cuisson ou



6. Vase à « motifs délimitants » et à « motifs autonomes », phase récente, Sakura (département de Chiba), site de Miyauchi idosaku, Centre pour les biens culturels de l'intercommunalité d'Inbagun.

7. Vase à motifs autonomes, phase finale, Sakura (département de Chiba), site de Miyauchi idosaku, Centre pour les biens culturels de l'intercommunalité d'Inbagun.

9. *Dogū* à décor entrelacé (*sansamon*), phase finale, Hachinohe (département d'Aomori), site de Korekawa-Nakai, Comité éducatif de la ville de Hachinohe.

10. Plaque de pierre à décor entrelacé (*sansamon*), Hachinohe (département d'Aomori), site de Korekawa-Nakai, Comité éducatif de la ville de Hachinohe.



à la consommation des aliments. Les formes des poteries peuvent répondre en partie à des contraintes fonctionnelles, avec une partie supérieure resserrée s'il s'agit de stocker et de verser des liquides, ou au contraire largement ouvertes pour la consommation des aliments, encore que ces contraintes puissent être relativement souples, et certains récipients multifonctionnels. En revanche les décors sont évidemment libres de toute contrainte, sinon celles des normes culturelles et des capacités techniques. Ces récipients offrent donc un nouveau support à l'expression esthétique et l'on retrouve, de par le monde, trois principales techniques d'ornementation : soit des motifs peints, soit des motifs gravés sur la pâte fraîche avant cuisson (les archéologues parlent de décors « incisés »), soit enfin des décors par impression d'objets divers – des doigts, des ongles, des poinçons, des peignes, voire des objets plus élaborés comme dans le Jōmon japonais. À cela peuvent s'ajouter des ornements plastiques, ajoutés, ce dont témoignent en particulier certains vases très spectaculaires du Jōmon moyen.

8. De gauche à droite, bol, plats, vases, poterie en forme de brûle-parfum, poterie à bec verseur, phase finale, Hachinohe (département d'Aomori), site de Korekawa-Nakai, Comité éducatif de la ville de Hachinohe.

– **Laurent Nespoulous.** Est-ce qu'il est possible de donner un sens historique à ce phénomène dans son ensemble et à toute sa diversité ?

– **Inada Takashi.** Si l'on divise la période Jōmon en deux (Jōmon initial, archaïque, ancien d'une part, et moyen, récent et final d'autre part) il est possible de percevoir un certain nombre d'éléments qui nous renseignent sur la « trajectoire » empruntée par les décors de la poterie.

Durant la première moitié du Jōmon, les motifs par impression se développent et se diversifient ; on les retrouve, dans la seconde moitié de la période, sublimés sous la forme des motifs directionnels par incision de lignes.

Les motifs linéaires incisés sont certes présents dans la première moitié du Jōmon, mais ils sont en compétition avec les motifs imprimés à l'aide d'autres moyens, et ils constituent parmi cet ensemble de décors les motifs les plus simples et pauvres. Dans la mesure où la forme caractéristique de l'objet utilisé pour pratiquer l'incision disparaît sous le trait tracé, on y perd même la notion de motif imprimé.

Ces mêmes motifs linéaires, qui offrent en eux-mêmes une plus grande liberté de composition que ceux obtenus par impression, sont exploités dans tout leur potentiel au cours de la seconde moitié de la période Jōmon. Les motifs principaux sont alors essentiellement de type directionnel, et les motifs par impression ont désormais un rôle auxiliaire alors que ceux qui structurent la « lecture » du décor se répandent sur d'autres supports.

Les décors de la poterie Jōmon ne prennent pas modèle sur des motifs ou des représentations picturales déjà existantes, et semblent bien s'être développés en même temps que la production de poterie elle-même dans l'archipel. Parmi ces motifs, les plus aboutis franchissent donc même les limites de leur support en terre pour venir orner d'autres objets, devenant par là même un mode d'expression en soi, qui nous permet d'apercevoir un univers spirituel d'un haut niveau d'abstraction.

Ces motifs, nés sur un support avant tout utilitaire, se sont ensuite développés au point de venir, par exemple par leur exubérance plastique, gêner la fonction utilitaire première des récipients. Une trop grande proximité entre l'orbe de la spiritualité et celle de l'utile nous rend compte de ce que nos yeux actuels pourraient comprendre comme une forme d'immaturité ou de primitivité des gestes de production, et peut constituer un frein à la libération de l'une par rapport à l'autre.

Inciser des lignes ou pratiquer un polissage des motifs imprimés ne sont pas des techniques d'une grande complexité et c'est pourquoi on les retrouve dès la première moitié de la période Jōmon. Ce qui est important c'est le fait que ces motifs, d'abord éparpillés ou relativement limités spatialement et chronologiquement, finissent par se généraliser durant la seconde moitié du Jōmon. L'incision des motifs linéaires a tendance, dans la plupart des cas, à résulter d'un griffonnage de la terre crue durant la première moitié de la période, puis elle consiste à graver soigneusement en surface durant la seconde moitié de la période.

– **Jean-Paul Demoule.** Dans une grande partie du Proche-Orient, c'est au début la peinture qui a prévalu, et de là dans l'ensemble de la péninsule Balkanique, l'Italie et le Sud de l'Europe centrale ; on la trouve aussi dans les phases récentes du Néolithique chinois, ou aussi bien en Amérique centrale et méridionale. Les décors incisés se sont développés dans l'Europe centrale puis occidentale (culture dite de la Céramique linéaire ou Rubané) et cette tradition s'y est poursuivie aux âges du bronze et du fer – de même qu'ils prennent le dessus dans les phases récentes du Jōmon, comme le décrit très bien Inada Takashi. Les décors imprimés ont concerné une petite partie du Proche-Orient (Byblos) et le long des côtes nord de la Méditerranée (culture dite impresso-cardiale). Mais ils ont été également majoritaires en Asie centrale, en Ukraine, en Russie et en Sibérie ; c'est donc sans surprise qu'on les retrouve dans la péninsule japonaise. Il semble en effet que, au-delà des particularités culturelles régionales, se soient imposées de grandes zones de préférences stylistiques.

Il faut aussi remarquer que, dans ces sociétés villageoises, l'ornementation est en très grande majorité géométrique et symétrique. Elle n'est que très exceptionnellement figurative, contrairement à ce qui se passe bien plus tard dans les sociétés étatiques, comme sur les vases de la Grèce antique ou sur la porcelaine chinoise. On a parfois mis en rapport ce remplissage strict de l'espace à orner avec la prise de contrôle de la nature que représente l'agriculture, avec ses défrichements, ses pacages et ses champs cultivés. On pourrait objecter alors que les sociétés du Jōmon ne sont pas agricoles, et que l'alimentation provient pour l'essentiel de la chasse, de la pêche et de la cueillette. Pourtant, au fur et à mesure que ces sociétés évoluent dans les quelque treize ou quatorze millénaires qu'elles ont duré, elles ont à la fois gagné en complexité dans leur organisation, mais aussi dans leur contrôle de la nature. Les preuves de hiérarchies sociales, au sein de grands villages permanents, ne manquent pas. Elles ont également exercé des formes de sylviculture sur les chênes et les marronniers pour

produire glands et marrons, en favorisant ces espèces forestières au détriment des autres. Elles ont introduit dans des îles des sangliers et des cerfs, créant ainsi des sortes de réserves de chasse. Enfin, la pratique d'une petite horticulture d'appoint, attestée chez certains chasseurs-cueilleurs d'autres régions du monde, a également pu être mise en évidence.

De fait, ce terme de « Jōmon » peut faire croire à une unité et à une homogénéité culturelles fortes et inchangées, alors qu'en réalité il englobe une immense période de temps, même si l'on ne semble pas y observer de ruptures majeures, notamment dans le peuplement. C'est un peu comme si l'on désignait d'un même terme, sur l'actuel territoire français, une évolution culturelle qui irait du magdalénien à la période dite gauloise. Il n'est donc pas surprenant qu'aussi bien dans leurs productions matérielles que dans leurs organisations sociales et économiques sous-jacentes, les sociétés Jōmon aient suivi une longue trajectoire, depuis de petits groupes de chasseurs-cueilleurs peut-être en partie mobiles, avec des poteries aux formes simples et fort peu décorées, jusqu'aux grands villages permanents, aux monuments mégalithiques et aux poteries surchargées du Jōmon moyen et récent.

– **Laurent Nespoulous.** Il est vrai que l'on a tendance à focaliser notre attention ou celle du grand public sur la poterie et son ancienneté au Japon – mais en réalité partout en Asie orientale, du Sud de la Chine à la Sibérie –, en oubliant d'indiquer que les sociétés de chasseurs-cueilleurs qui les produisent se sont aussi très tôt engagées sur le chemin de la sédentarisation. Jōmon et les sociétés de la fin du Tardiglaciaire et du début de l'Holocène en Asie orientale ne sont peut-être pas le théâtre d'une révolution néolithique, au sens où nous l'entendons en Europe, mais elles connaissent la révolution que constitue la sédentarisation, laquelle a nécessairement des conséquences sur les façons de se représenter le monde.

– **Jean-Paul Demoule.** De ce point de vue, le développement stylistique de la céramique Jōmon est cohérent. J'avais pu, lors de ma rencontre avec le grand archéologue japonais Makoto Sahara, alors directeur général du Musée national d'histoire et d'ethnologie de Sakura, observer comment, dans le cadre d'une archéologie expérimentale, il reconstituait les différents types d'outils en corde et les différentes manières de les utiliser, selon la typologie développée ici par Inada Takashi.

Qu'exprime plus particulièrement cette variété spatiale et temporelle des styles ? Dans l'espace, elle témoigne, lorsque l'on cartographie ces différences typologiques, de la taille de chaque communauté régionale qui exprime ainsi son identité, en se différenciant de ses voisins. Une recherche collective sur le Néolithique grec à laquelle j'ai participé⁹ a montré par l'analyse chimique des argiles que, sur chaque site, au sein d'une même entité culturelle régionale, un tiers au moins des récipients les plus ornés, donc les plus valorisés socialement, provenait d'un autre site, que ce soit le récipient lui-même, ou bien son contenu, qui ait été le but de l'échange. Cette circulation permanente explique comment, dans ces sociétés, s'établissait l'homogénéité stylistique des productions céramiques au sein d'un même groupe ethnique s'identifiant comme tel. On peut penser d'ailleurs que cette homogénéité portait aussi sur des



11. Objet en bois spatuliforme à décor entrelacé (*sansamon*), Hachinohe (département d'Aomori), site de Korekawa-Nakai, Comité éducatif de la ville de Hachinohe.



12. Panier (vannerie) mis au jour dans une fosse de stockage, phase archaïque, Saga (département de Saga), site de Higashimyō, Comité éducatif de la ville de Saga.

objets qui ne nous ont pas été conservés, car en matières périssables – comme nous l’indique l’ethnographie.

Dans le temps, l’évolution des types de formes et de décors traduit la pesanteur, ou non, des normes décoratives. C’est souvent à l’échelle d’une génération que ces normes restent stables, pour céder la place à des innovations, là où elles sont autorisées, innovations qui, comme l’ont montré certaines études ethnoarchéologiques¹⁰, proviennent souvent des marges de la société, moins conservatrices. Il existe aussi des alternances sur le long terme. Ainsi, le Néolithique européen voit alterner des périodes qui favorisent les formes arrondies et les décors curvilignes, et d’autres où l’on préfère les formes anguleuses et les décors de même. Une telle alternance peut être également observée, sur le long terme, dans les deux derniers millénaires de l’histoire de l’architecture européenne. Pour revenir au Jōmon, il serait donc précieux d’analyser dans le détail au fil du temps le rythme et la vitesse des évolutions stylistiques dans chaque région culturelle.

– **Laurent Nespoulous.** Puisque nous venons d’évoquer la question des ensembles qui se forment, stylistiquement, tout au long du Jōmon, en fonction des régions, j’aimerais aborder l’épineuse question de l’interprétation de ces motifs et de ces formes. On voit très régulièrement, lors des expositions, des tentatives de lecture de l’univers mental des sociétés qui produisent cet « art ». Les figurines, les

dogū, tout particulièrement, font l’objet d’une grande attention, autant de certains chercheurs que du grand public. L’essentiel de la production des figurines relève de représentations anthropomorphes aux caractères féminins souvent très poussés. « Vénus », « déesse » ou « déesse-mère », figurine ayant vocation à conjurer les maladies ou les dangers liés à la maternité... il y a une palette fort large d’hypothèses. Je dois avouer que je suis toujours un peu mal à l’aise devant ce genre d’approches visant à entrer dans l’univers mental des sociétés anciennes. D’une part, les sociétés du Jōmon, toutes sédentaires soient-elles, sont globalement demeurées des sociétés de chasseurs-cueilleurs, d’autre part, en plus de dix mille ans d’existence, ces sociétés auraient eu plusieurs fois l’occasion de changer, si ce n’est donc pas forcément le geste technique de production de ces motifs et formes, le sens qui leur était donné. Cela suscite chez moi deux questions : comment peut-on travailler sur le sens symbolique des décors de ces objets sans perdre de vue que la profondeur historique qui nous sépare de ces sociétés va nécessairement nous conduire à commettre des interprétations qui en disent plus sur nous que sur les sociétés préhistoriques « non néolithiques » du Tardiglaciaire et de l’Holocène et comment est-ce que vous jugez ce qui est généralement fait pour « romantiser » la Préhistoire Jōmon, au Japon, auprès du grand public ?

– **Inada Takashi.** Pour rebondir sur la question des fondements économiques de la société Jōmon, nos connaissances ont beaucoup évolué depuis les années 2000. On savait déjà, grâce à la découverte de traces de fabacées (soja, *Glycine max* et azuki, *Vigna angularis var. angularis*) à la surface et dans la pâte des poteries, que ces dernières étaient connues des gens du Jōmon. Les recherches en tracéologie d’Obata Hiroki l’ont conduit à soutenir que la culture d’une variété locale de soja et d’azuki avait démarré au Jōmon ancien, que la taille

des grains, dans les régions du Chūbu ou du Kantō (Centre Est de l'archipel), avaient connu une augmentation laissant penser à une domestication, pour enfin se diffuser jusqu'à Kyūshū à l'horizon chronologique Jōmon récent-final. Par ailleurs, on retrouve les traces éparses d'un coléoptère ravageur (le charançon *Sitophilus zeamais*) qui prospère sur les cultures¹¹. La question de la nature de l'économie de la période Jōmon est encore très débattue au Japon. Économie de chasseurs-cueilleurs ? Économie agraire ? Quoi qu'il en soit, la culture de certaines fabacées semble avoir été tout sauf anecdotique.

– **Laurent Nespoulous.** C'est une « ambigüité » qui caractérise assez bien la période : on a du stockage, on a sans doute une forme de pratique du jardin potager par endroits, et en même temps on a une activité d'optimisation des ressources naturelles et de prédation sur ces dernières¹².

– **Inada Takashi.** Sur la question de l'interprétation des formes et décors produits, je voudrais revenir sur l'une des trois formes d'expression artistique (du beau) indiquées par Jean-Paul Demoule. Il me semble que la deuxième – celle dérivant des objets du quotidien – a particulièrement du sens pour les sociétés préhistoriques. J'ai, par exemple, eu l'occasion de dessiner et analyser les 15 « feuilles de laurier » de Volgu, ces célèbres pointes de l'industrie lithique solutréenne parfaitement symétrique de plus de 30 cm de long et de moins de 1 cm d'épaisseur. Il est évident que la technicité des gestes ici allait au-delà du cahier des charges de la production de pointes utilitaires, destinées à être fixée sur une hampe de bois.

Depuis les années 1970, je me suis progressivement mis à penser qu'existait le même type de relation entre la poterie Jōmon et ses décors. Certes, poterie et lithique sont deux industries bien différentes. Kobayashi Tatsuo, qui est la figure tutélaire de la recherche sur le Jōmon de nos jours, a pu dire par le passé que la première était une technique reposant sur un calcul d'addition, là où la seconde relevait, quant à elle, de la soustraction. En effet, autrement dit, dans le cas du travail de la pierre, le sens esthétique procède de la réduction d'un nucléus, alors dans l'autre cas, on procède plutôt par le montage et l'accumulation ensemble de pièces d'argile. Présentés ainsi, on comprend d'autant plus facilement comment les décors de la poterie Jōmon ou les anses surdimensionnées des poteries à motif plastique en flamme (fig. 5) correspondent à un sens esthétique découlant d'objets utilitaires.

Cette distinction entre lithique et poterie peut être à mon sens poussée plus loin, à des distinctions techniques et culturelles propres à la distinction chronologique entre Paléolithique et Néolithique (dans le sens des sociétés humaines avant et après le Tardiglaciaire). Qu'est-ce qui a rendu possible ce « calcul par addition » que l'on retrouve dans la production de poterie ? Vraisemblablement la finesse de la matière travaillée, argile, sable, et des adjuvants de la pâte, semble être un élément important. Les vêtements utilisés au Paléolithique étaient faits de peau de bête, soit par « réduction » de cette dernière. Les sociétés ultérieures, du Néolithique ou du Jōmon, font davantage appel, quant à elles, au tissage ou au tricotage. Il faut pour cela d'abord extraire la fibre des végétaux, et cette dernière est, là aussi, très fine. Partant de là, tout un monde de motifs pourra se développer. Et c'est ainsi qu'il a été possible de retrouver des fibres tricotées datées du Jōmon archaïque lors des fouilles du site de Higashimiyō (Kyūshū, département de Saga, fig. 12).

Pour obtenir un objet fonctionnel sur la base de ce calcul de production par addition, il faut, particulièrement quand il s'agit de textile, répéter d'innombrables fois un geste appliqué à une matière extrêmement fine. Le travail de tailleurs chevronnés, comme ils devaient en exister au Paléolithique, était toujours très apprécié, mais l'élément nouveau ici c'est l'importance de gestes simples, réalisables par n'importe qui, comme le piquetage ou le polissage, répétés sans fin et nécessitant surtout de la patience. Néolithique ou Jōmon,

il me semble que l'on peut dire que la production des objets s'y caractérise alors par le travail de matériaux fins et la répétition de gestes délicats, mais répétitifs et accessibles à tous. On peut sans doute dire de même de la production de l'alimentation, dans le contexte du Néolithique au Proche-Orient, ou dans celui du Jōmon avec la culture des fabacées ou de l'économie de transformation des glands. Au Proche-Orient, au stade dit du Néolithique acéramique, en même temps que commence l'agriculture, on sait déjà polir des haches de pierre, on sait produire des figurines d'argile, des récipients en plâtre de chaux ou de gypse, et on a déjà pris l'habitude d'utiliser l'argile en quantité pour la fabrication des briques en terre sèche des habitations.

Je considère qu'entre le Paléolithique, la phase de transition qui conduit les sociétés humaines à son « après », que l'on parle de Néolithique ou d'autre chose, l'humanité a d'abord connu un phénomène de révolution d'échelle dans le domaine de l'expertise et de l'activité de production. Nous avons tous (ou presque !) vécu la révolution des nouvelles technologies de la fin du XX^e siècle. Les activités de production se sont mises alors à dépendre du circuit intégré et de la numérisation (en valeurs binaires 0 ou 1, donc) de ces tâches. Le Néolithique, à sa manière, a donc été une réduction, encore visible à l'œil nu, de l'échelle de la production, avec des conséquences sur la diffusion de l'information, des arts et des rites matérialisant l'univers mental des sociétés.

Pour revenir à ce que disait Jean-Paul Demoule et à son deuxième type d'expression du beau, les premières formes de décors de la poterie Jōmon sont indissociables de la fonction d'un récipient en terre. Les *dogū*, les figurines en terre cuite représentant des femmes, si elles existent en petit nombre dès le Jōmon archaïque, connaissent surtout leur âge d'or à partir de la seconde moitié du Jōmon. C'est dans ce contexte que l'on trouve des productions

comme les vases à bec verseur ou les poteries en forme de brûle-parfum, fruits d'une diversification formelle. Ces derniers objets présentent une grande diversité tout en partageant leurs motifs avec ceux des *dogū*, et il est donc raisonnable de les considérer comme formant un ensemble avec les figurines, répondant à l'univers mental et rituel des sociétés Jōmon à ce moment de leur histoire. Une première alors dans l'expression de cet univers intérieur au moyen de la terre. Les motifs linéaires en incision, qui connaissent un grand développement dans la seconde moitié du Jōmon, sont appliqués à ces nouveaux types de poteries et à ces figurines, mais également à la pierre, au bois de cerf, au bois, et ce pour façonner des objets dont on ne peut percevoir la fonction avec le seul filtre interprétatif de leur utilité / inutilité.

J'ai abordé les questions de la genèse et du développement des décors de la poterie Jōmon dans la mesure où elles conditionnent la compréhension que l'on peut avoir de l'absence de motifs figuratifs incisés, autre particularité évidente de l'art à cette période. En effet, pourquoi, dans le processus de production des objets en terre du Jōmon, alors que les motifs sont appliqués à main levée, les fabricants ne se sont-ils jamais lancés à dessiner à plat le réel ? Par là, j'entends parler de plusieurs choses : la représentation en deux dimensions des éléments existants dans la réalité, tels que des arbres ou que des personnages, dont j'exclue

13. Poterie à décor de chasse, phase récente, Hachinohe (département d'Aomori), site de Nirakubo, musée départemental d'Aomori.





14. Poterie à décor de chasse, phase récente, Hachinohe (département d'Aomori), site de Nirakubo, musée départemental d'Aomori.

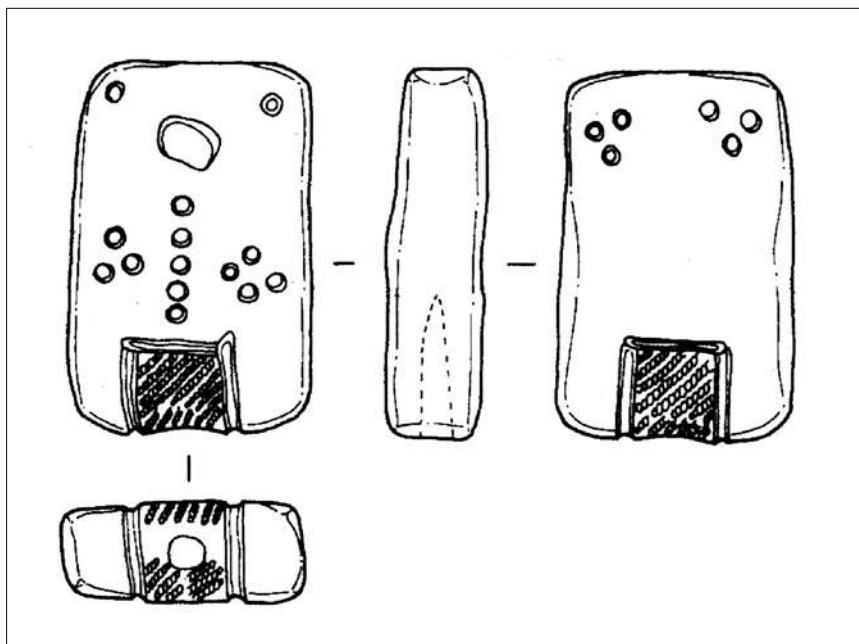
les figurines et les ajouts plastiques figurants des visages sur certains récipients et tous ces motifs non explicitement figuratifs à nos yeux dont le Jōmon est si riche.

Le Paléolithique en Europe est riche d'un art rupestre que l'on pourrait qualifier de pionnier, mais les sociétés qui s'inscrivent dans des horizons chronologiques ultérieurs, dont celles du Néolithique, installent un rapport

entre le dessin et la formation des premières écritures. C'est le cas des hiéroglyphes en Égypte, de l'écriture cunéiforme en Mésopotamie, ou des premiers idéogrammes en Chine. Pour que se développent ces systèmes d'écriture, il a d'abord fallu en général que se mettent en place des sociétés à forts pouvoirs religieux ou royal, avec des systèmes de gestion des échanges à longue distance relativement avancés. Il fallait également que ces sociétés possèdent la capacité d'abstraction permettant de transposer en deux dimensions ce qui existe en trois dans la réalité. De ce point de vue, les sociétés de la seconde moitié du Jōmon évoluaient dans une toute autre direction que certaines sociétés et civilisations contemporaines ailleurs dans le monde. D'ailleurs, plutôt que de dire que Jōmon est en cela particulier, on pourrait dire l'inverse, et que ce sont en fait les sociétés dans lesquelles furent inventés les premiers systèmes d'écriture qui étaient exceptionnelles, ces inventions, ces évolutions se « contentant » par la suite d'essaimer.

Dans le Jōmon récent du Nord-Est de l'archipel, on voit apparaître un nouveau type de motif dit de chasse (*shuryō-mon*), mettant en scène, sur la panse d'un récipient, un arc, une flèche encochée et une proie (**fig. 13** et **14**). Le motif est réalisé par application de cordon de terre, et est situé à l'intérieur d'une cellule rectangulaire qu'il vient donc rehausser. Dans un autre registre mais toujours le même contexte, le cercle de pierres dressées d'Ōyu (département d'Akita), a livré de petites plaques rectangulaires de terre cuite, sur lesquelles figure chaque fois un personnage, matérialisé à l'aide de perforations (1 à 6 par partie du corps) représentant la bouche, les yeux, le ventre et les épaules d'un individu (**fig. 15**). Si ces exemples de représentations figuratives demeurent toutefois très rares, ils apportent au moins une indication sur l'existence de la capacité à les produire chez les habitants de l'archipel à cette période. S'ils ne se généralisèrent jamais, il est donc sans doute plus juste de penser que c'était parce que leur nécessité ne se fit jamais sentir dans le contexte social et culturel du Jōmon.

La production de *dogū*, représentation en volume du corps humain, n'est pas, d'un point de vue technique, un problème dans une société comme le Jōmon qui maîtrise la transformation de la terre. La vraie question serait plutôt : pourquoi / comment une chose aussi éloignée de



15. Plaquette en terre cuite à perforations, phase récente, Kazuno (département d'Akita), cercle de pierres d'Oyu, Comité éducatif de la ville de Kazuno.

la sphère évidente de l'utile est devenue si répandue ? Il y a d'ailleurs d'autres objets tout aussi « inutiles », sous la forme de plaques de pierre ou de terre. Et c'est donc là, comme le dit Laurent Nespoulous, que toute sorte d'hypothèses – déesse mère, etc. – se font concurrence. On ne peut évidemment pas trancher la chose en quelques mots, mais de nombreuses interprétations se

fondent sur des comparaisons ethnographiques avec d'autres sociétés que celles de l'archipel. Il est évidemment important de garder une attitude ouverte à la comparaison, et de dépasser aussi bien les distances géographiques et chronologiques. Il est également capital de garder à l'esprit les limites de ce type d'exercice, et de bien mesurer à quel point ils rejoignent ce que l'on sait des caractéristiques chronologiques et régionales des *dogū*. Depuis les années 1990, le travail de classification et de calage chronologique de ces figurines a connu de grandes avancées¹³, et on peut dire que continuer à proposer des théories sur les *dogū* sans prendre en compte ces dernières études relève surtout de la discussion de comptoir.

Il en va de même pour ce qui est d'écrire un « roman » autour du Jōmon. On a pu parler par le passé de « civilisation Jōmon », le terme de civilisation rejoignant ici son sens prestigieux le plus commun. Il est bien possible que si les chercheurs s'enferment dans leur bulle académique de préhistorien, les sociétés anciennes de l'archipel soient alors monopolisées dans la construction d'un nationalisme plein d'illusions de grandeur. Et c'est bien pour cela que les efforts consentis ces dernières années pour maintenir un dialogue entre les archéologues et le public, qu'il s'agisse de transmission des savoirs ou de valorisation du patrimoine archéologique, sont si importants.

– **Jean-Paul Demoule.** La question de l'interprétation des représentations des sociétés anciennes sans écriture est évidemment complexe. André Leroi-Gourhan s'était moqué, dans son petit livre sur *Les religions de la préhistoire* (1964) des diverses interprétations qui ont jalonné les études sur l'art préhistorique occidental. Son hypothèse d'une dualité masculin / féminin

redoublée, sur les parois des grottes, par l'opposition entre le cheval d'une part, et l'auroch ou le bison de l'autre, et renforcée par l'association entre ces animaux et des représentations stylisées de sexes masculins ou féminins, reste relativement convaincante, même si elle s'applique surtout à la période magdalénienne, et pas du tout à l'aurignacien, tel qu'on peut le voir dans la grotte Chauvet, il y a 36 000 ans. Ces sociétés occidentales de chasseurs-cueilleurs représentaient surtout des animaux car elles se pensaient comme une espèce animale parmi d'autres, et pas la plus dangereuse, et pratiquaient sans doute le totémisme, où chaque groupe descend d'un ancêtre mythique, souvent un animal.

Mais quand elles ont représenté des humains, ce fut en grande majorité des humaines, aux caractères sexuels exagérés. Et c'est aussi le cas dans beaucoup d'autres sociétés humaines de par le monde. On a voulu y voir traditionnellement des symboles de fécondité, voire des « déesses mères ». J'aurais tendance à y voir plutôt des préoccupations autour de la sexualité, chez la seule espèce de mammifères où les cycles féminins ne rendent pas à intervalles réguliers l'accouplement impossible, comme l'avait déjà remarqué en son temps l'ethnologue Bronislaw Malinowski¹⁴. Le fait que les relations sexuelles puissent être pratiquées en permanence a pour conséquence des tensions sociales permanentes, comme nous le démontrent les plus anciens textes connus, chargés d'infractions sexuelles et d'enlèvements de femmes. De ce point de vue, les figurines féminines du Jōmon, les *dogū*, même si elles sont peu sexualisées, pourraient être interprétées en ce sens, sans qu'on puisse aller beaucoup plus loin.

Quant à l'idée d'une grande déesse mère originelle, on ne peut qu'y être réticent, car dans toutes les sociétés humaines connues le pouvoir appartient aux hommes, même si cette domination est plus ou moins brutale selon les cas. Certes, au Japon, Amaterasu est la déesse du soleil et ancêtre des empereurs, mais elle n'est pas une divinité suprême, pas plus que les déesses d'autres panthéons polythéistes, que ce soit en Inde ou en Grèce, par exemple. Et elle n'est évidemment connue que lorsque nous disposons de textes, et donc dans le contexte de sociétés étatiques. L'idée d'une déesse-mère originelle est un peu un anachronisme, le retournement du grand dieu masculin des religions monothéistes, formes religieuses très récentes, qui n'apparaissent que dans les tout derniers siècles avant notre ère, au plus tôt. C'est pourquoi les travaux de l'archéologue lithuano-américaine Marija Gimbutas, même si elle est très respectée dans les milieux féministes nord-américains, n'emportent pas la conviction¹⁵. On pourrait tout aussi bien interpréter ces figurines féminines comme un regard masculin sur la sexualité. Et l'on sait par ailleurs que l'une des préoccupations principales des religions historiques est le contrôle de la sexualité féminine.

Quant à la seconde question posée par Laurent Nespoulous, je suis évidemment beaucoup moins bien placé que Inada Takashi pour en traiter. On doit noter cependant que le Japon est le pays qui, au monde, consacre le plus d'argent à l'archéologie préventive par rapport au nombre d'habitants, même si ces efforts ont diminué avec la politique libérale du gouvernement actuel. Cet intérêt des citoyens pour l'archéologie est illustré par le nombre et la qualité pédagogiques des musées archéologiques japonais, avec leurs reconstitutions en plein air, leurs écrans interactifs et les efforts de conservation *in situ* des sites archéologiques. De fait, les visiteurs y viennent en grand nombre. Le soutien des pouvoirs publics à l'archéologie peut être ambigu, lorsqu'elle est détournée pour servir le « roman national », comme cela est le cas dans beaucoup de pays, France comprise. C'est pourquoi les archéologues doivent être à chaque fois très vigilants pour empêcher de tels détournements et combattre les mythes historiques éloignés de la réalité. Ce n'est pas parce que les Français d'aujourd'hui descendraient des Gaulois ou des Francs qu'ils sont Français, pas plus que les Japonais d'aujourd'hui seraient Japonais parce qu'ils descendraient des sociétés Jōmon puis Yayoï. Ce qui définit une nation, c'est la volonté de ses citoyens de vivre ensemble, c'est « un plébiscite de chaque jour », comme le disait l'historien Ernest Renan.

La civilisation Jōmon n'en reste pas moins fascinante, pour avoir produit l'un des plus anciens arts céramiques connus et conçu un mode économique original, à la fois de chasse, de cueillette et de pêche, mais aussi de sylviculture et d'horticulture, un défi aux classifications historiques traditionnelles en Occident. Et bien que ce même nom de « Jōmon » recouvre des réalités sociales, économiques, et sans doute idéologiques fort différentes entre le début et la fin, douze millénaires plus tard, de ce phénomène, les Japonais d'aujourd'hui peuvent être heureux d'en avoir directement sous les yeux les vestiges – à condition de savoir les préserver pour les générations futures.

La contribution d'Inada Takashi a été traduite du japonais par Laurent Nespoulous.

Jean-Paul Demoule

Jean-Paul Demoule est professeur émérite de protohistoire européenne, membre honoraire de l'Institut universitaire de France et ancien président de l'INRAP. Il a mené des fouilles en France, en Grèce et en Bulgarie et s'est spécialisé dans l'étude du Néolithique et de l'âge du fer, ainsi que sur l'histoire et le rôle social de l'archéologie. Il a publié, seul ou en collaboration, une trentaine d'ouvrages dont, parmi les plus récents : *Naissance de la figure – L'art du Paléolithique à l'âge du fer* (Paris, Gallimard, 2007 et 2017), *Les dix millénaires qui ont fait l'histoire – Quand on inventa l'agriculture, les chefs et la guerre* (Paris, Fayard, 2017), *Une histoire des civilisations – Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances* (Paris, INRAP / La découverte, 2018, en codirection avec D. Garcia et A. Schnapp), *Aux origines, l'archéologie – Une science au cœur des grands débats de notre temps* (Paris, La découverte, 2020).

Inada Takashi

Inada Takashi est professeur émérite de l'Université d'Okayama, au Japon, et ancien président de l'Association pour la recherche sur le Paléolithique au Japon. Il a publié de nombreux ouvrages et articles relatifs au Paléolithique, à la période Jōmon et aux antiquités du Japon, ainsi que sur le système administratif de protection des sites archéologiques : « Jōmon bunka no keisei » [Formation de la culture Jōmon], dans *Nihon kōkogaku* [L'archéologie au Japon], vol. 6, 1986 ; *Yūdōsuru kyūsekkijin* [Les nomades du Paléolithique] (Tōkyō, Iwanami Shoten, 2001), *Kyūsekkijidai* [Le Paléolithique au Japon] (Tōkyō, Aoki Shoten, 2010, avec H. Satō) ; *Nihon to Furan-su no iseki hogo* [La protection des sites archéologiques au Japon et en France] (Tōkyō, Iwanami Shoten, 2014) ; « Bifacial Reduction Sequences Observed on the Solutrean Large "Laurel Leaves" from Volgu », dans *BSPF*, n° 113-3, 2016 ; « Les structures en creux et les fosses pièges au Japon du Paléolithique à la fin de la période Jōmon. Un bilan des connaissances actuelles », avec C. Cupilard, dans N. Achard-Corompt, E. Ghesquière et V. Riquier (dir.), *Creuser au Mésolithique* (Paris, Société préhistorique française, 2017).

Laurent Nespoulous

Laurent Nespoulous est maître de conférences à l'INALCO. Il a mené des fouilles au Japon et s'est spécialisé dans les trajectoires que les sociétés de l'archipel japonais ont empruntées depuis la formation des sociétés agraires jusqu'à l'émergence de l'État. Il a également pour centre d'intérêt les rapports entre archéologie, société et patrimoine, ainsi que l'histoire même de la discipline archéologique au Japon. Il est l'auteur

de nombreux articles sur toutes ces questions, et a récemment codirigé *Patrimonialisation et identités en Asie orientale* (*Ebisu. Études japonaises*, n° 52, 2015, avec Christophe Marquet et Arnaud Nanta), et participé à *Une histoire des civilisations – Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances* (Paris, INRAP / La découverte, 2018, sous la direction de J.-P. Demoule, D. Garcia et A. Schnapp).

NOTES

1. Laurent Nespoulous, « Plus de 10 000 ans d'histoire des sociétés de chasseurs-cueilleurs », dans Harada Masayuki, Shinagawa Yoshiya (dir.), *Jōmon : Naissance de l'art dans le Japon préhistorique*, cat. exp. (Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2018), Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2018, p. 36-47.
2. Shinagawa Yoshiya, « La beauté plastique des poteries Jōmon », dans Harada, Shinagawa, 2018, cité n. 1, p. 18-23.
3. Nakaya Jiujiro, *Nihon sekki jidai teiyō* [Précis sur l'âge de la pierre au Japon], Tōkyō, Oka shoin, 1929.
4. Laurent Nespoulous, « Un préhistorien japonais à Paris : Nakaya Jiujiro (1929-1932) », dans *Ebisu. Études japonaises*, n° 51, 2014, p. 99-136.
5. Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo / Paris / Cambridge (Mass.), H. Aschehoug / H. Champion / Harvard University Press, 1927.
6. Franz Boas, *L'Art primitif* (1927), Marie Mauzé (présentation), Catherine Fraix et Manuel Benguigui (trad. fra.), Paris, Adam Biro, 2003.
7. Kobayashi Tatsuo, *Sōran Jōmon-doki* [La poterie Jōmon, une classification générale], Kankō i'inkai, 2008.
8. Yananouchi Sugao, *Nihon senshi doki no Jōmon* [Jōmon, poterie du Japon préhistorique], Senshi kōkogakkai, 1979.
9. Gerwulf Schneider, Heinz Knoll, Kostas Galis, Jean-Paul Demoule, « Transition entre les cultures néolithiques de Sesklo et de Dimini : Recherches minéralogiques, chimiques et technologiques sur les céramiques et les argiles », dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, n° 115-1, 1991, p. 1-64 ; Jean-Paul Demoule, « Archéologie, style et société », dans Bruno Martinelli (dir.), *L'interrogation du style, Anthropologie, technique et esthétique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2005, p. 49-65.
10. Dorothy Koster Wasburn (dir.), *Structure and Cognition in Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
11. Obata Hiroki, *Tane o maku Jōmonjin* [Les semeurs de graines du Jōmon], Tōkyō, Yoshikawa kōbunkan, 2016.
12. Laurent Nespoulous, « Le contre-exemple Jōmon », dans Jean-Paul Demoule (dir.), *La Révolution néolithique dans le monde*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 19-32 ; Laurent Nespoulous, « Les fosses-pièges du site de Tama New Town au Japon. Une approche du Jōmon des forêts », dans *RAE – Revue archéologique*

de l'Est. Chasse, culte ou artisanat ? Les fosses « à profil en N-V-W », 33^e supplément, Dijon, 2013, p. 283-293 ; Inada Takashi, « Les structures en creux et les fosses pièges au Japon du Paléolithique à la fin de la période Jōmon. Un bilan des connaissances actuelles », en collaboration avec Christophe Cupillard, dans Nathalie Achard-Corompt, Emmanuel Ghesquière et Vincent Riquier (dir.), *Creuser au Mésolithique*, actes de colloque (Châlons-en-Champagne, séance de la société préhistorique française, 2016), Paris, Société préhistorique française, 2017, p. 255-272.

13. Au titre des grandes études marquantes qui ont proposé les premiers vrais calages typo-chronologiques par région, deux entreprises, complémentaires, sont à souligner : Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan [Museum national d'histoire du Japon], *Dogū to sono jōhō* [Sur les *dogū*], *Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan kenkyū hōkoku* [rapport de recherche du Museum d'histoire du Japon], n° 37, 1992 ; *Dogū to sono jōhō kenkyūkai* [Société d'étude « Sur les *dogū* »], *Dogū kenkyū no chihei* [Les *dogū* pour champ d'étude], Benseisha, 1997-2000, 4 vol.

14. Bronisław Malinowski, *La sexualité et sa répression dans les sociétés primitives*, S. Jankélévitch (trad. fra.), Paris, Payot, 1932, p. 98.

15. Marija Gimbutas, *Le langage de la déesse*, Camille Chaplain et Valérie Morlot-Duhoux (trad. fra.), Paris, Éditions Des Femmes, 2006 ; *contra* : Alain Testart, *La déesse et le grain : trois essais sur les religions néolithiques*, Paris, Éditions Errance, 2010, et Jean-Paul Demoule, *Naissance de la figure – L'art du Paléolithique à l'âge du fer*, Paris, Gallimard, 2017, p. 143-145.

Transmission du patrimoine architectural au Japon : décryptage

Un débat entre Nishida Masatsugu, Yagasaki Zentarō et Yoshida Kōichi, mené par Jean-Sébastien Cluzel

Les questions relatives à la transmission du patrimoine architectural ont fait l'objet de nombreux débats dans les années 1990. Les voix de Françoise Choay¹, Alain Schnapp², André Chastel³, Pierre Nora⁴ ont particulièrement marqué ces échanges. Concentrés sur les civilisations européennes, voire méditerranéennes, tous se sont intéressés à la diversité des approches en matière de transmission patrimoniale et, en cherchant un envers aux pratiques occidentales, tous ont été interpellés par la pratique japonaise du *shikinen-sengū* au sanctuaire d'Ise, rituel dans lequel le sanctuaire est reconstruit à l'identique tous les vingt ans, avant que l'ancien ne soit démonté.

Cette pratique de reconstruction, attestée depuis le VII^e siècle et toujours en vigueur, permettait de remettre en cause, voire de critiquer sévèrement, une certaine hégémonie européenne en matière de conservation architecturale, que les filières patrimoniales et culturelles de l'ONU faisaient alors prévaloir. Dans ces débats engagés, le comparatisme fut une approche privilégiée, qui n'eut pas de pareil pour défaire l'idée d'un fondement universel des pratiques de transmission patrimoniales.

Dans ce contexte, l'Unesco et l'Icomos, dont les travaux visaient la création de chartes internationales sur la conservation des monuments, s'éloignèrent des acteurs en charge de la mise en œuvre des programmes de restauration au sein de différents pays, mais aussi d'universitaires et de conservateurs qui menaient des réflexions historiques et théoriques sur les manières dont les sociétés avaient envisagé de transmettre un héritage tangible ou intangible. Assez rapidement, ces institutions internationales ont essayé de renouer le dialogue entre les différents acteurs du patrimoine, comme en témoigne la Conférence de Nara sur l'authenticité en 1994⁵. Cependant cette conférence n'eut pas l'écho espéré. Les avancées dans la réflexion sur le patrimoine matériel étaient certes importantes, mais elles n'étaient pas suffisantes pour relancer un débat dans lequel chacun puisse se reconnaître. Ainsi les définitions trop restreintes de l'altérité incitèrent de nombreux intellectuels et politiques à se recentrer sur des aires géographiques moins étendues. En France, les six volumes des actes des « Entretiens du patrimoine », dont les débats furent souvent enflammés, témoignent de ce recentrement culturel sur l'Europe⁶ entre les années 1996 et 2003. Or dans ces débats, certains thèmes, notamment celui



1. Photographie du pavillon Est dans le village japonais, après restauration, jardin Albert-Kahn, Boulogne-Billancourt, 2015-2016.

du « patrimoine en place et du patrimoine déplacé⁷ », abordaient des questions sur lesquelles auraient pu se retrouver l'Asie et l'Europe. Mais les comparaisons de civilisations éloignées étaient, semble-t-il, passées de mode, malgré la parution en l'an 2000 du pamphlet de Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*⁸, qui défendait les avantages d'un comparatisme constructif entre des civilisations qui *a priori* n'avaient plus rien à voir les unes avec les autres.

Le débat patrimonial, tant au niveau national qu'international, ne retrouva un certain dynamisme qu'avec l'établissement, par l'Unesco et sous l'égide du Japon, d'une Convention pour la sauvegarde du patrimoine immatériel, en 2003, suivi d'une conférence sur la notion de patrimoine matériel et immatériel⁹ en 2004. Ce thème, plus universel, revigora les échanges scientifiques sur la diversité des systèmes de transmission. Dans ce sens, depuis 2004 en France, d'importantes contributions¹⁰ sont venues améliorer nos connaissances sur le cadre, les politiques et les systèmes de patrimonialisation japonais. De même, sont aujourd'hui mieux connues en Europe les pratiques de conservation, voire de reconstruction au Japon, celles relatives à l'architecture bouddhique¹¹, mais également celles spécifiques à l'architecture shintō, qui relèvent parfois de rituels tel que le *shikinen-sengū*¹² dont il était question plus avant. Ces avancées dans la connaissance

ont eu d'importantes répercussions, qui vont bien au-delà des domaines théoriques et historiques. Elles ont notamment participé à faire accepter que les pavillons japonais du jardin Albert-Kahn à Boulogne-Billancourt – un patrimoine exceptionnel aux yeux des Japonais et tout à fait unique en Europe – soient restaurés selon des méthodes japonaises traditionnelles, c'est-à-dire qu'ils soient entièrement démontés pour être réparés (fig. 1). Ce chantier¹³, le premier du genre en Europe, en annonce d'autres, mais il est une étape, non pas un aboutissement, dans les échanges franco-japonais autour des questions de la transmission du patrimoine architectural.

Après cette brève introduction qui, d'une certaine manière, résume la vision occidentale sur une question japonaise, on comprendra l'intérêt qu'il y a à donner la parole à des Japonais, comparatistes chevronnés, spécialistes en histoire et théorie de l'architecture, mais aussi impliqués dans de grands projets de restauration, afin de revenir sur la transmission du patrimoine architectural au Japon.

[Jean-Sébastien Cluzel]

– **Jean-Sébastien Cluzel.** En matière de conservation du patrimoine, le Japon est souvent perçu comme le contrexemple de l'Occident. En simplifiant, les vieux édifices japonais, les pendants des monuments historiques, auraient, au fil du temps et des restaurations, avec le remplacement des pièces de bois abimées, perdu leur authenticité matérielle. Ces édifices ne conserveraient donc qu'une authenticité formelle. Cette vision, largement partagée en Europe, s'est en grande partie forgée sur l'observation des coutumes de l'archipel, notamment sur le rituel du *shikinen-sengū* au sanctuaire d'Ise, c'est-à-dire sur la reconstruction cyclique – tous les vingt ans – et à l'identique du sanctuaire depuis le VII^e siècle (fig. 2). Ainsi l'attitude japonaise apparaît-elle inverse de l'occidentale, très ruskinienne, consistant à conserver la matière authentique autant que possible, à réparer en prenant soin de signifier les interventions et, depuis peu, en favorisant les méthodes non intrusives pour diagnostiquer l'état des édifices. Cette vision, dans ses grands traits, correspond-elle à une réalité ou relève-t-elle plutôt d'un imaginaire ?

– **Nishida Masatsugu.** Ce que vous venez de décrire correspond à un résumé de l'un des deux pans de la culture japonaise. Vous avez parlé du *shikinen-sengū*. Or ce terme, que l'on traduit par « transfert périodique du palais divin », est utilisé en référence à un rituel de renouvellement pratiqué et attesté dans le shintoïsme depuis le VII^e siècle, rituel au cours duquel les divinités, considérées comme des êtres vivants, se voient

2. Vue aérienne du *shōgū* (sanctuaire principal) au cœur du sanctuaire intérieur (Naikū) d'Ise, après la reconstruction de 1993. La photographie montre le sanctuaire ancien et le sanctuaire nouveau côte à côte.





3. Pavillon majeur cultuel (*kondō*) du monastère bouddhique Hōryū-ji, VII^e siècle, préfecture de Nara.

offrir des repas chaque jour, ont leurs vêtements régulièrement remplacés, leurs chambres entretenues et, le moment venu, leurs demeures renouvelées. Parler du *shikinen-sengū* c'est donc parler d'un rituel qui englobe, parmi d'autres pratiques, la reconstruction des édifices du sanctuaire. Dans le cadre de ce débat, pour se focaliser sur le remplacement de l'édifice

par une reconstruction, il est préférable d'utiliser le terme *zōtai* et l'expression *shikinen-zōtai*, qui soustrait la dimension religieuse et permet de se concentrer sur l'aspect constructif de ce phénomène. Mais, je le répète, nous parlons ici d'une pratique liée au shintoïsme et à ses rituels. Or la conservation ou la transmission patrimoniale au Japon ne peut en aucun cas se résumer à un acte religieux. N'oublions pas que la culture japonaise prend également ses racines dans le bouddhisme, autre pan fondamental de notre culture. Et, dans les temples bouddhistes justement, de nombreux édifices en bois, fondés à l'Antiquité, au Moyen Âge ou à l'Époque moderne, ont un degré d'authenticité matérielle équivalent aux grandes cathédrales d'Europe. Je pense par exemple, pour les plus anciens, au pavillon cultuel et à la pagode du Hōryū-ji (**fig. 3**) qui datent du VII^e siècle, ou encore à la pagode du Hokki-ji (**fig. 4**), de la même époque. La liste des édifices authentiques dans leur matérialité est relativement longue, sans doute plus longue que celle des édifices reconstruits cycliquement avec des matériaux neufs. Enfin, pour ces édifices bouddhiques, il n'est pas question de relier les processus de conservation à des rituels.

– **Yoshida Kōichi.** Cette question sur la compréhension et l'interprétation des pratiques japonaises depuis l'étranger est intéressante. J'aimerais rappeler que Knut Einar Larsen, spécialiste norvégien de l'architecture en bois, initiateur de la Conférence de Nara sur l'authenticité¹⁴ (1994), qui connaît très bien la réalité des pratiques de la conservation architecturale au Japon, avait souligné, il a quelques années déjà, que les Européens qui considèrent la méthode japonaise de transmission du patrimoine comme singulière, l'associaient généralement au *shikinen-zōtai*. Mais cela va sans dire, le *shikinen-zōtai* ne peut pas expliquer la transmission

du patrimoine architectural au Japon dans sa globalité. Le professeur Nishida vient de le dire, l'architecture bouddhique n'est pas sujette à des pratiques de reconstruction de type *zōtai*. En revanche, son ancienneté est appréciée et, s'agissant des temples bouddhiques, on a toujours préféré les réparations aux reconstructions.

Quant à l'origine de la signification du *shikinen-zōtai*, les avis des spécialistes diffèrent. Pour certains, le *zōtai* aurait été un moyen de pérenniser des bâtiments provisoires construits à l'occasion d'un rituel, qui consiste à célébrer le retour des divinités parmi les hommes. Ainsi, puisque les bâtiments ont été conçus pour servir de palais provisoires aux divinités, il est tout à fait logique qu'ils aient été périodiquement reconstruits. Il n'y a rien de singulier en cela. Pour d'autres spécialistes, l'essence du *zōtai* relèverait de la transmission des trésors, autrement dit du retour dans le palais divin, c'est-à-dire dans les pavillons culturels, des régalia qui légitiment la filiation entre les hommes et les divinités. Selon cette seconde interprétation, on retrouve, à l'arrière-plan du *shikinen-sengū*, l'idée d'un bâtiment provisoire, illustrant le mythe de l'éternel retour, ainsi qu'un goût profond pour les choses neuves. Souvenons-nous que dans l'Antiquité japonaise, la capitale et le palais sont entièrement et systématiquement reconstruits lors d'un changement d'empereur. Mais encore une fois, n'oublions pas que les Japonais sont également extrêmement sensibles à l'ancienneté des choses, sensibilité qui s'exprime par exemple dans une notion déjà attestée au Moyen Âge et, me semble-t-il, très connue en Europe : le *wabi*¹⁵.



4. Pagode à trois étages du monastère bouddhique Hokki-ji, VII^e siècle, préfecture de Nara.

– **Jean-Sébastien Cluzel.** Vous êtes tous les deux d'accord sur la présence d'une certaine confusion ou plutôt d'une essentialisation de la pratique du *shikinen-zōtai* dans la vision occidentale, effaçant par là même les autres pratiques nipponnes de transmission architecturale. Vous rappelez également qu'il n'existe pas de *zōtai*, c'est-à-dire un certain systématisme dans les reconstructions à l'identique, pour l'architecture bouddhique. Toutefois, cette essentialisation du *zōtai* est, me semble-t-il, inévitable pour les Européens. Prenons par exemple le Kinkaku-ji, le célèbre Pavillon d'or de Kyōto. Cet édifice a été reconstruit cinq ans après l'incendie criminel qui l'avait dévasté en 1950. De très nombreux Français connaissent ce cas par le biais de la traduction du roman de Mishima Yukio, intitulé *Le Pavillon d'or* (1956). De plus, cet édifice de la fin du XIV^e siècle, qui siégeait au sein de la résidence du shōgun Yoshimitsu, était, au moment de l'incendie, la propriété du temple bouddhique légataire de cette résidence. Comment faire pour éviter cette essentialisation du *zōtai* dans l'esprit européen, alors que des édifices bouddhiques sont parfois reconstruits à l'identique, et à partir de rien ?

– **Nishida Masatsugu.** Dans l’histoire japonaise, il existe trois pratiques traditionnelles pour transmettre le patrimoine architectural. La première, nous l’avons vu, est le *shikinen-zōtai*. Cette pratique, qui n’a pas de pendant en Occident, permet de transmettre la forme architecturale par des reconstructions cycliques et périodiques. La deuxième pratique vise à faire perdurer l’édifice en effectuant un démantèlement complet ou partiel de celui-ci et en le remontant une fois que toutes les pièces de bois qui le composaient sont réparées. Cette pratique, autrefois appelée *zuihashūri*, apparaît elle aussi singulière en comparaison des pratiques occidentales. Enfin, la troisième pratique, dans laquelle s’inscrit le Pavillon d’or de Kyōto, est la restitution. Cette pratique permet de ressusciter un bâtiment disparu. Si cette dernière existe aussi en Europe, elle est mise en œuvre beaucoup plus fréquemment au Japon. Ces trois pratiques, distinctes les unes des autres, s’inscrivent dans les traditions japonaises. Toutefois, l’évolution qui s’est opérée à l’ère Meiji (1868-1912) en matière de protection du patrimoine bâti a complexifié leur identification.

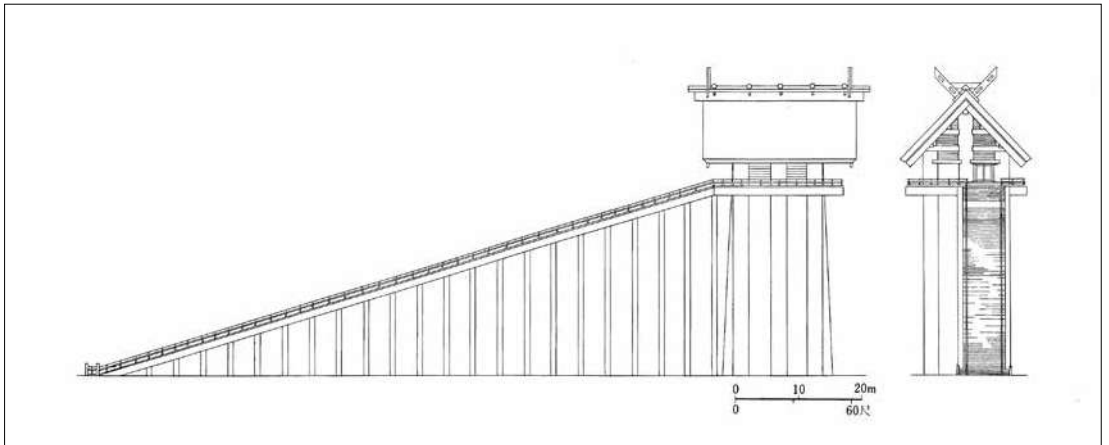
– **Yagasaki Zentarō.** J’aimerais faire une remarque sur la notoriété du *zōtai*. Si, pour l’Occident, le *shikinen-zōtai* semble être la pratique de transmission japonaise prépondérante, voire même l’unique, c’est aussi, me semble-t-il, une question de temporalité. Au sanctuaire d’Ise, le *shikinen-sengū*, le transfert du palais divin, est reconduit cycliquement tous les vingt ans depuis le VII^e siècle. En 2013 eut lieu la soixante-deuxième reconstruction. Or la probabilité qu’une même personne, japonaise ou non, entende parler au cours de sa vie de ce rituel très particulier est démultipliée par la régularité d’un cycle court de seulement vingt ans. Ce rituel, frappant par son ampleur – quelques cent cinquante édifices sont reconstruits à

l’image de leurs pères vieux de vingt ans –, alimente donc sa propre notoriété selon une formule temporelle. En revanche, un édifice bouddhique, construit dans l’Antiquité ou au Moyen Âge, n’est démantelé pour être restauré en moyenne qu’une fois tous les cent ans, voire une fois tous les trois cents ans pour les plus robustes, c’est-à-dire selon une périodicité très différente. La rareté de ces restaurations participe de leur oubli. Ainsi, aucune campagne de restauration ne peut rivaliser, en termes de notoriété, avec la pratique du *shikinen-zōtai* qui, depuis l’ère Meiji, est singulière au sanctuaire d’Ise.

– **Jean-Sébastien Cluzel.** L’entrée dans l’ère Meiji est un moment charnière dans l’histoire du Japon. Elle correspond à la reprise du pouvoir par l’empereur, à la réouverture de l’archipel aux Occidentaux, à la révolution industrielle, au passage d’une société féodale à une société moderne. Le professeur Nishida parle d’une « complexification » de l’identification des pratiques de restauration depuis l’entrée dans l’ère Meiji, alors que le professeur Yagasaki nous dit qu’à la même période le *shikinen-zōtai* devient

5a. Photographie montrant au premier plan la façade arrière du *honden* du grand sanctuaire Izumo-taisha dans son état actuel.





une pratique spécifique au sanctuaire d'Ise. Pouvez-vous nous en dire plus sur la « marginalisation » du *shikinen-zōtai* et sur les modifications des pratiques de restauration à cette période charnière ?

5b. Dessin restituant l'ancien *honden* (pavillon majeur cultuel) du grand sanctuaire shintō Izumo-taisha, tiré de *Nihon kenchiku-shi zushū* [Atlas illustré de l'histoire de l'architecture japonaise], Tōkyō, Shōkokusha, 1980.

– **Nishida Masatsugu.** Récemment, plusieurs jeunes historiens japonais¹⁶ ont à nouveau posé cette question et ils sont arrivés à des conclusions intéressantes. En bref, le gouvernement formé en 1868 a fait de la religion shintō une religion d'État afin de légitimer sa prise de pouvoir. Malgré des difficultés financières importantes, il engagea de grandes dépenses pour construire des bâtiments publics appropriés à la modernisation qu'il ambitionnait. Ces dépenses furent compensées par une large baisse des budgets alloués aux sanctuaires shintō, alors que le shintō venait d'être désigné comme religion d'État. Ainsi, en 1871, le ministère des Finances notifia-t-il aux sanctuaires shintō une obligation de diminution de superficie de leurs édifices, allant jusqu'à prévoir un contrôle de leur forme architecturale. Si les grands sanctuaires avaient respecté cette notification, ils auraient été, au moment de l'exécution de leurs *shikinen-zōtai*, contraints de modifier la forme de leurs pavillons, ce qui aurait induit la perte des formes architecturales anciennes. À la suite de la contestation énergique du sanctuaire d'Izumo, l'un des plus puissants du Japon (fig. 5a-b), une nouvelle notification fut édictée en 1875. Celle-ci indiquait que les grands sanctuaires anciens devaient veiller à « conserver leur forme architecturale ancienne ». En vertu de ce principe de conservation formelle, cette notification interdit également aux grands sanctuaires d'effectuer le *zōtai*, c'est-à-dire de restaurer en reconstruisant. Ainsi, à partir du début de l'ère Meiji, les grands sanctuaires shintō, parmi lesquels Izumo-taisha, Kamigamo-jinja, Shimogamo-jinja, Kasuga-taisha ont-ils vu, les uns après les autres, la fin de leurs *shikinen-zōtai*. Ils allaient donc être réparés comme l'étaient les temples bouddhiques et l'architecture domestique, c'est-à-dire selon l'autre grande méthode de restauration traditionnelle : le démantèlement, total ou partiel.

– **Yoshida Kōichi.** Ces deux notifications gouvernementales de 1871 et 1875 sont bien connues et essentielles dans l'histoire de l'architecture japonaise. Elles sont en réalité les premières orientations politiques modernes dans le processus d'institutionnalisation de la conservation de l'architecture ancienne au Japon. L'idée de « conservation architecturale » mise en place pour les sanctuaires shintō fut rapidement étendue à d'autres types d'architecture. En 1897, après

avoir défini un cadre institutionnel pour les questions de conservation, le gouvernement édicta une « loi sur la conservation des sanctuaires et des temples anciens », qui consistait en deux éléments majeurs : la désignation des bâtiments à protéger et la réparation de ces bâtiments par subvention de l'État ; ce qui donna un cadre institutionnel aux réparations par démantèlement.

D'après les recherches récentes que vient de mentionner le professeur Nishida, il apparaît en effet que les architectes restaurateurs de l'époque, diplômés de l'Université impériale, se soient très vite appliqués à régler et à structurer cette pratique de démantèlement pour en faire une chaîne opératoire scientifique applicable à tout édifice classé sur la liste du patrimoine architectural à préserver. Dans le démantèlement tel qu'il était pratiqué au début du XX^e siècle, on observe de très nombreuses réminiscences de la pratique pré-moderne. Toutefois un point essentiel avait changé. Du Moyen Âge (1185-1600) à la fin de l'Époque moderne (1600-1868), le démantèlement semble avoir eu pour objectif principal la modification de l'aménagement des édifices. Au contraire, au début de l'ère Meiji, son objectif devint la conservation de la forme. Dans ce changement on peut identifier deux dynamiques : l'absorption, dans le démantèlement, du *zōtai* mis à mort par le pouvoir politique ; et l'apparition d'une volonté de préservation copiée sur l'Occident, avec les concepts qui l'accompagnent. C'est sans doute là le plus surprenant. Dans la pratique du démantèlement réformée à l'ère Meiji, l'influence européenne, voire française, se perçoit clairement, notamment dans la notion de « restauration stylistique » telle que l'avait pensé Eugène Viollet-le-Duc. Souvenons-nous que les architectes qui ont dirigé les grands travaux de restauration au début de l'ère Meiji, Itō Chūta (1867-1954) et Sekino Tadashi (1868-1935) notamment, ont pu consulter le *Dictionnaire de l'architecture médiévale*¹⁷ de Viollet-le-Duc dont une copie était conservée à la bibliothèque de l'Université impériale. Et au Japon, contrairement à ce que l'on a vu en Europe, cette idée de restauration stylistique, de retour vers un état idéal, n'était absolument pas critiquée.

Le démantèlement tel qu'on le pratique aujourd'hui est donc un procédé dont la stratigraphie est relativement complexe. Il est à la fois un héritage légitime de la longue histoire de la transmission architecturale au Japon, mêlant le *zōtai* et le *zuihashūri* (« réparation occasionnelle »), et le résultat de l'adaptation d'idées patrimoniales venues d'Occident. En cela, ce modèle représente, dans sa globalité, la version moderne de la tradition architecturale japonaise. Et la confusion dont il était question au début de notre conversation apparaît maintenant assez logique.

– **Jean-Sébastien Cluzel.** Vous venez d'évoquer Viollet-le-Duc et de sous-entendre qu'il ait pu avoir une influence au Japon. Or aujourd'hui, dans l'esprit des Européens, une restauration à la Viollet-le-Duc ressemblerait plutôt à une restitution, c'est-à-dire au retour vers un état antérieur, qui indubitablement renferme une part d'idéal. Pensez-vous qu'en matière de restauration, les pratiques japonaises modernes et contemporaines correspondent à la définition qu'en donnait Viollet-le-Duc ?

– **Yoshida Kōichi.** Au début de l'ère Meiji, c'est certain. À cette époque, le démantèlement était globalement interprété comme une pratique permettant de retrouver l'état d'origine d'un bâtiment. Sekino Tadashi, que nous venons d'évoquer, employa cette méthode pour restaurer le pavillon principal du temple bouddhique Shin-Yakushi-ji, fondé à l'époque de Nara (710-794). Ce chantier débuta peu après l'édition de la « loi sur la conservation des sanctuaires et des temples anciens » de 1897 et permit de remettre le pavillon dans son état d'origine, supprimant quasiment toutes les parties qui avaient été ajoutées ou modifiées au cours du temps. Comme les restaurations de Viollet-le-Duc, celle-ci fut critiquée par les contemporains de Sekino. La plupart d'entre eux soulignaient l'étrangeté du pavillon

totallement modifié et manifestaient un grand scepticisme quant à la véracité d'une telle « restitution ». Le critique littéraire Takayama Chogyū (Rinjirō, 1871-1902), plus raisonnable, interrogea quant à lui la disparition des détails architecturaux du Moyen Âge¹⁸. Quelques années plus tard, dans le numéro de la revue *Rekishichiri* [Histoire-Géographie] de septembre 1901, Tsuji Zen'nosuke (1877-1955), spécialiste de l'histoire du bouddhisme, publia les orientations du protocole suivi pour effectuer cette restauration¹⁹ :

- Si la construction présente des ajouts postérieurs qui dégradent le style architectural et si l'état d'origine est évident : restituer.
- Pour les cas douteux, quand on ne peut pas distinguer un éventuel ajout de l'état d'origine : laisser en l'état, en espérant la réalisation de prochaines études.
- Dans le cas d'un ajout postérieur évident, mais sans information sur l'état d'origine, il faut imaginer une restitution.
- Les ajouts d'une grande valeur artistique et historique doivent être conservés. Pour consolider les structures des édifices, les techniques actuelles sont autorisées si elles n'altèrent ni la forme, ni l'apparence stylistique. Mais dans ce cas, il faut optimiser la réutilisation des membres de la structure d'origine et des matériaux anciens, en gardant leurs couleurs anciennes.

Ce bilan résume les mesures appliquées par les ingénieurs lors de la restauration de Shin-Yakushi-ji. Tout cela est moins radical que l'on veut parfois le croire. Excepté le peu de valeur accordée aux membres de la structure, ces lignes de conduite sont relativement similaires à celles énoncées dans la charte de Venise (1964) qui sont recommandées aujourd'hui.

D'une manière générale, les travaux de restauration postérieurs à ceux du Shin-Yakushi-ji n'ont jamais visé une restitution complète de l'état d'origine, mais ont plutôt permis de conserver les parties ajoutées et modifiées au fil du temps. De même, à partir de l'ère Meiji, les restaurations qui ont conduit à un démantèlement sont assez rares. D'ailleurs, il est évident que le Japon ne s'est pas engagé dans une application systématique du démantèlement visant à restituer l'état d'origine des édifices.

Finalement, je crois que l'on peut dire que depuis la fin du XIX^e siècle, l'histoire de la restauration au Japon n'est pas tellement différente de celle de l'Europe, oscillant entre les théories de Viollet-le-Duc, John Ruskin, Camillo Boito et Gustavo Giovannoni.

– Jean-Sébastien Cluzel. Il y aurait donc une sorte de stigmatisation des pratiques de conservation japonaises, par l'apposition d'une étiquette « *zōtai* », étiquette tirée d'une tradition révolue. L'étrangeté résiderait plutôt dans cette volonté forte – à la fois occidentale et japonaise – d'affirmer des particularités identitaires, alors que les pratiques japonaises sont en partie empruntées à l'Occident et, pourrions-nous même dire, qu'elles répondent aux exigences des normes occidentales de la conservation.

– Yoshida Kōichi. L'intérêt européen pour le *shikinen-zōtai* est relativement récent. Bien sûr, cette pratique est mentionnée par Basil Hall Chamberlain dans son ouvrage *Japanese Things*²⁰ publié en 1890. Elle est également décrite dans le journal de voyage du botaniste anglais Richard Gordon Smith²¹, le 5 octobre 1904, date à laquelle il visite le sanctuaire d'Ise. Curieusement, Smith écrit que « la forme des pavillons est fidèle à celle du IV^e siècle avant Jésus-Christ, jusque dans leurs moindres détails, malgré les reconstructions effectuées tous les vingt ans ». Lafcadio Hearn, écrivain irlandais, remarque lui aussi, dans son ouvrage de 1904²², que le sanctuaire d'Ise doit être reconstruit tous les vingt ans selon les coutumes antiques. Mais avant la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, on ne trouve pratiquement aucune mention du *shikinen-sengū* dans les textes occidentaux. Ni dans *l'História do Japão* du jésuite portugais Luís Fróis²³, ni dans *Les Jésuites au Japon : relation missionnaire* d'Alessandro Valignano²⁴, ni dans les correspondances de François Xavier²⁵, le *shikinen-sengū* n'est

mentionné. Ce qui semble assez logique si l'on considère qu'aucun rituel n'a été exécuté au cours de leurs séjours au Japon, d'ailleurs aucun d'eux ne s'est rendu à Ise. Dans les documents postérieurs, tel *Le Puissant royaume du Japon* de François Caron²⁶, dans le journal d'Engelbert Kaempfer²⁷, ou encore dans *Voyage au Japon, exécuté pendant les années 1823 à 1830* de Philipp Franz von Siebold²⁸, le *shikinen-sengū* n'est toujours pas mentionné. En somme, ce rituel a commencé à intéresser les Européens au cours de l'ère Meiji.

Par contre, les descriptions sur le caractère non-permanent, sur la facilité du transfert des édifices japonais sont assez nombreuses, par exemple dans l'ouvrage de Bernardino de Avila Giróndans, *Relación del Reino de Nippon a que llaman corruptamente Jappon*, écrit entre 1598 et 1619, mais publié en 1883 ou encore dans celui de Johannes G. F. O. Fischer intitulé *Bijdrage tot de kennis van het Japansche rijk* [Contribution à la connaissance de l'État du Japon] publié en 1833. Quelques années plus tard, dans *Le Japon de nos jours*, ouvrage publié en 1877, le juriste français Georges Bousquet écrit que dans l'archipel, même les bâtiments les plus importants sont construits en bois, le matériau le plus modeste qui soit, et il ajoute que ce matériau ne permet pas, de par sa nature, d'offrir à l'architecture japonaise la pérennité : élément indissociable d'une œuvre architecturale !

Ce genre de remarques sur le caractère non-pérenne et provisoire de l'architecture ne peut pas se limiter à l'architecture japonaise, il concerne l'architecture asiatique en général. Dans le *Livre des merveilles*, Marco Polo parle d'un « palais somptueux²⁹ » en bambou transportable qui est démantelé et stocké dans la ville de Chandu. Un missionnaire français sinologue, Joseph-Marie Calley, qui fut chargé, entre 1857 et 1859, d'une chronique sur l'architecture chinoise pour la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, a décrit longuement le caractère non pérenne de l'architecture de l'empire du milieu.

D'ailleurs, Viollet-le-Duc s'inscrit dans cette même ligne. Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, il écrit :

En Asie, autrefois comme aujourd'hui, lorsqu'un temple ou un palais subissait les dégradations du temps, on en élevait ou l'on en élève un autre à côté. On ne détruit pas pour cela l'ancien édifice ; on l'abandonne à l'action des siècles, qui s'en emparent comme d'une chose qui leur appartient, pour la ronger peu à peu³⁰.

Dans un autre ouvrage, *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*³¹, Viollet-le-Duc souligne avec insistance que la restauration est une notion moderne, absente des périodes anciennes, et qui n'existe pas encore en Asie. Entre ces lignes, apparaît l'image de la fragilité de l'architecture asiatique, qui serait issue d'un renoncement laissant tout pouvoir à la nature. Ce sentiment fut bientôt largement partagé par les Européens qui trouvèrent dans le *shikinen-zōtai* une expression parfaite de cette fragilité caractéristique de l'architecture japonaise

– **Jean-Sébastien Cluzel.** Cette étiquette de la reconstruction systématique, qu'on la nomme *zōtai* ou « démantèlement », représente, pour les Occidentaux et depuis la fin du XIX^e siècle seulement, l'identité patrimoniale japonaise. Si une telle étiquette correspond à une certaine réalité, vous laissez entendre que l'image renvoyée est en quelque sorte pervertie par une vision matérialiste très éloignée de la culture japonaise, c'est-à-dire une vision occidentale. Peut-on dire que cette étiquette fut « acceptée » pour favoriser le dialogue avec l'Occident, mais que l'essence de l'architecture japonaise est ailleurs ?

– **Yoshida Kōichi.** Il me semble que la convention ratifiée par le Japon en 1992 – « convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel³² » de l'UNESCO, qui hérite de la notion d'authenticité de la charte de Venise – est le point de départ

de la stigmatisation des pratiques de conservation japonaises. Or cette charte développe une vision très théorique et académique de la conservation. Elle est régie par une moralité ruskinienne plutôt que par le caractère pratique d'un George Gilbert Scott. Certes, la charte de Venise est une déclaration de haute tenue, mais elle est irréaliste, même pour les Occidentaux, sa mise en pratique est impossible. En 1994, la Conférence de Nara sur l'authenticité³³ a permis de grandes avancées, notamment en retrouvant l'esprit modéré de la charte d'Athènes (1931) qui reflète davantage la diversité culturelle des sociétés.

– **Nishida Masatsugu.** Pour ma part, il me semble que le Japon s'est longtemps laissé enfermer dans une discussion matérialiste, alors que, comme l'a laissé entendre le professeur Yoshida, l'essence de l'architecture japonaise est ailleurs, dans le provisoire, le temporaire, l'éphémère et même l'immatériel.

Ici, je ne veux pas dénoncer quelque méfait de l'occidentalisation de la culture japonaise. Au contraire, je pense que la confrontation des cultures japonaise et occidentale a facilité la révélation de l'essentialité de la première. En ce sens, l'ère Meiji a, me semble-t-il, permis de mieux comprendre, voire même de découvrir la singularité culturelle du Japon. C'est à cette époque que l'architecture japonaise a été comparée à l'architecture occidentale, non seulement en confrontant des bâtiments, mais aussi les façons d'appréhender ces bâtiments.

Vous le savez, avant la réouverture du Japon, la langue japonaise ne disposait pas de terme équivalent à la notion occidentale d'architecture. La création de cet équivalent – avec toutes ses hésitations – eut lieu au début de l'ère Meiji. L'architecture fait appel à des concepts appartenant à la culture européenne, concepts qui explicitent les mœurs, « l'habiter », et le rapport créé entre les hommes et les bâtiments qu'ils édifient. Ainsi la traduction du terme architecture en japonais n'est pas une simple transposition, elle est une modification de la manière de regarder les édifices et de concevoir l'acte de bâtir. Et c'est bien ce processus de mutation qu'a choisi de suivre le Japon dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Aujourd'hui, le terme « architecture » est traduit par *kenchiku* 建築. Mais au début de l'ère Meiji, – je parlais d'hésitations – le ministère de l'Ingénierie du gouvernement Meiji, qui s'occupait de la construction des bâtiments publics et de la formation des futurs architectes japonais, avait d'abord opté pour le terme *zōka* 造家, qui possède une forte connotation technique et qui se constitue de deux caractères chinois : le premier *zō*/tsukuru 造 signifiant « fabriquer, construire, créer » ; le second *ie* 家 signifiant... « maison » ! Or il est évident que les Japonais du début de l'ère Meiji savaient que les Occidentaux ne bâtissaient pas que des maisons et ils savaient aussi que l'architecture occidentale ne traitait pas uniquement de construction. Cependant, c'est cet assemblage de caractères qu'ils ont choisi pour traduire le terme « architecture ». Ce choix initial est une piste pour recouvrer l'idée que se faisaient les Japonais de leur propre architecture au moment de la réouverture du pays : pour eux, la « maison », *ie* 家, représentait beaucoup plus qu'un bâtiment destiné à être habité ! D'ailleurs cette perception large de la maison perdure. De nos jours, les personnes âgées ou les habitants des villages de campagne utilisent encore le terme *ie* 家 pour désigner n'importe quel type de bâtiment.

Pour comprendre les différences de sens et de perception entre l'Europe et le Japon, pour en saisir l'évolution, d'un côté comme de l'autre, il me semble que les dictionnaires bilingues anciens sont des sources incomparables. Dans le dictionnaire latin-japonais édité par le jésuite Ambrogio Calepino en 1595³⁴ – premier dictionnaire du vocabulaire occidental publié au Japon – les termes *zousaku* 造作, *zōei* 造營 et *konryū* 建立 sont proposés pour traduire *aedificum*, tandis que *ie wo tatsu* イエヲツル et *konryū suru* コンリュウスル, c'est-à-dire « construire une maison » ou « bâtir », sont des expressions proposées pour traduire *architectura*. Un peu plus tard, entre la deuxième moitié du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle, un dictionnaire hollandais-japonais³⁵ est publié, dans lequel les termes « bâtir » et « construire »

sont traduits par *ie wo tateru* 家ヲ建テル, ce qui signifie littéralement « bâtir une maison ». Et pour le terme « architecture », ce dictionnaire donne *ie wo tateru jutsu* 家ヲ建テル術, ce qui signifie « l'art de bâtir une maison ». C'est donc seulement vers la fin de l'époque d'Edo, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, que des termes comme *zōka* 造家 et *kenchiku* 建築 ont commencé à être utilisés pour traduire le terme « architecture ».

Si l'on souhaite s'interroger sur les fondements des concepts de l'architecture japonaise, il faut s'intéresser aux textes de l'Antiquité. Ceux-ci font apparaître, pour le terme « maison », *ie* 家, une dimension spatiale complètement étrangère à la notion occidentale d'architecture. Ici, le mot « maison », *ie* イエ, n'implique pas une construction matérielle. D'après des études lexicographiques et comparatives conduites sur les chants réunis dans le *Man'yōshū* [Recueil des mille feuilles], le *Kojiki* [Chroniques des faits anciens] et le *Nihon shoki* [Chroniques du Japon], ouvrages compilés à l'époque de Nara, au VIII^e siècle, il apparaît que le terme *ie* イエ était utilisé pour désigner un emplacement, voire une étendue, dans laquelle se trouvait une maison en tant qu'espace de résidence particulière, plutôt qu'en tant qu'élément bâti. Le *Kojiki* [Chroniques des faits anciens] contient le plus ancien poème japonais mentionnant une maison. La divinité Susano-o no Mikoto y dit ceci :

Yakumo tatsu / Izumoyaegaki / Tsumagomi ni / Yaegaki tsukuru / Sono Yaegaki wo
八雲立つ 出雲八重垣 妻籠みに 八重垣つくる その八重垣を

Huit couches de nuages s'élèvent
Les nuages forment huit rangées de haies.
Pour installer ma compagne
Huit rangées de haies se sont formées.
Ah ! Ces huit rangées de haies !

Dans ce poème, rien ne suggère l'existence de la maison en tant que construction matérielle. Fonder une maison est décrit comme l'établissement de « clôtures », *kaki* カキ, terme qui peut aussi désigner une demeure. De plus, une telle organisation, à clôtures multiples, rappelle immédiatement les quadruples palissades du sanctuaire d'Ise...

À travers cette petite analyse lexicographique, il est facile de comprendre que les concepts qui régissent les termes qui nous intéressent dans cette discussion – architecture, construction, maison, mais aussi reconstruction, restauration ou rénovation – se fondent sur des traditions fort différentes. Les églises chrétiennes par exemple se sont forgées sur des modèles précis qui visent à représenter la « maison de Dieu ». Leurs formes et leurs espaces intérieurs sont bien distincts de ceux des maisons des hommes. Elles ont été bâties comme des monuments éternels, avec des matériaux, des espaces et des formes qui font échos à la liturgie. En revanche, au Japon, les sanctuaires ressemblent aux maisons des hommes. Au lieu d'inventer une typologie particulière pour « la maison de Dieu », les Japonais ont construit une maison pour Dieu. Ainsi, avant l'influence chinoise et l'importation du bouddhisme, il semble qu'il y ait eu peu de différences entre une maison

6. Photographie du Daijō-kyū, sur la droite se dresse l'un des deux pavillons jumeaux, le *sukiden*, dont le pendant est le *yukiden* ; sur la gauche on voit la toiture du *kairyūden*. Ce complexe religieux a été construit à l'intérieur du Palais impérial de Tōkyō pour une cérémonie d'intronisation de l'empereur Naruhito, 2019.



ordinaire, un palais et un sanctuaire. Et ces trois types d'architecture sont restés beaucoup plus homogènes qu'en Occident. Dans ce contexte, il est tout à fait logique que les études modernes en histoire de l'architecture japonaise se soient intéressées à ces trois typologies sans vraiment les distinguer. Les historiens, les archéologues et les ethnologues cherchaient tous l'origine de la forme, de la disposition du plan et de l'organisation spatiale de la « maison » dans l'architecture shintō, palatiale ou domestique.

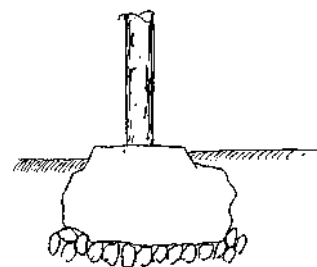
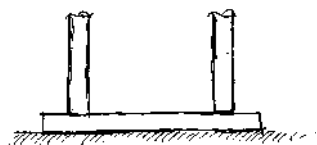
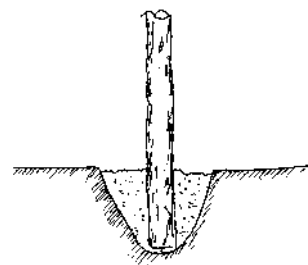
Aujourd'hui encore, les historiens, en s'appuyant sur les *Chroniques des faits anciens*, s'accordent à voir cette origine formelle dans les édifices du grand sanctuaire d'Izumo. Dans le *Kojiki*, la divinité Ōkuninushi no ōkami, qui depuis a élu résidence au sanctuaire d'Izumo, demande aux hommes de lui construire un palais identique à celui de leur empereur, en compensation du pays qu'il leur concède. Ce palais est le sanctuaire d'Izumo. Et pour les Japonais, ce sanctuaire, ayant suivi le *shikinen-sengū* depuis sa fondation au VII^e siècle jusqu'au XVII^e siècle, témoigne de cette forme palatiale antique. Le célèbre historien de l'architecture japonaise, Ōta Hirotarō, écrit dans son *Introduction à l'histoire de l'architecture japonaise*³⁶ :

Quant aux dimensions concrètes des bâtiments du palais, le manque de sources écrites ne nous permet pas de les connaître. Par contre, les édifices du sanctuaire shintō construits sur le modèle du palais de cette époque nous en transmettent la forme. Ce sanctuaire shintō nous permet donc d'imaginer cette forme.

Cette interprétation, qui fait consensus, est induite par la proximité des architectures palatiale et domestique. Si cette proximité est spécifique au Japon, les thèmes de recherche sont également contraints par une appréhension propre à cette culture architecturale, imprégnée du *shikinen-sengū* : il ne s'agit pas de récupérer des vestiges du palais, d'en conserver la matérialité, mais d'en restituer la forme, une forme qui est finalement immatérielle.

– **Jean-Sébastien Cluzel.** Vos propos et l'actualité de la famille impériale me rappellent un palais très particulier, le Daijō-kyū, somptueuse construction, dont la vie se résume à quelques jours. Ce palais ou cette maison de Dieu, entourée de plusieurs rangées de clôtures, se compose de trois bâtiments principaux qui permettent à la déesse Amaterasu de retrouver le futur empereur, sur le chemin de son avènement, pour partager avec lui, au cours d'une nuit seulement, un repas et un bain. Ce palais est sans doute le plus éphémère de l'archipel. L'empereur n'y entre qu'une fois dans sa vie de mortel. Construit avec des matériaux neufs, il est monumental par sa taille, son lieu de construction n'est pas fixe : pour l'avènement de l'empereur Hirohito il avait été érigé au sein du palais impérial de Kyōto, pour l'avènement de l'empereur Naruhito il a été érigé à Tōkyō (fig. 6), et il vient d'être démantelé. Peut-on considérer que ce palais, entre la maison du dieu et le palais impérial, est un édifice représentatif des spécificités japonaises dont nous parlons ?

– **Nishida Masatsugu.** Bien entendu, mais il faut faire attention. Si le Daijō-kyū possède ces spécificités japonaises, il est périlleux d'en faire un exemple représentatif. Cela ouvrirait la porte à des raccourcis faciles, similaires à ceux qui ont pu être pris en portant notre attention sur le *shikinen-sengū* au sanctuaire d'Ise. De plus, choisir d'illustrer ces particularités japonaises à partir d'édifices religieux



7. Du haut vers le bas, fondation de type hottate, fondation de type dodai, fondation de type sosekidate.



8a. Photographie de la façade principale, en vol d'oiseaux sauvages, de la villa Katsura, Kyôto, 1983.

8b-d Plans géométriques de Katsura-rikyû montrant trois étapes de développement : 1^{ère} campagne vers 1616 [b] ; 2^e campagne vers 1641 [c] ; 3^e campagne vers 1663 [d]. Images tirées de Saito Hidetoshi, *Katsura-rikyû*, Tôkyô, Shôgakukan, 1990, p. 49-50.

inclus dans des rituels qui sont eux-mêmes liés à la légitimation du pouvoir de la famille impériale accroît les risques de confusion entre un discours nationaliste ou impérialiste et une réalité historique.

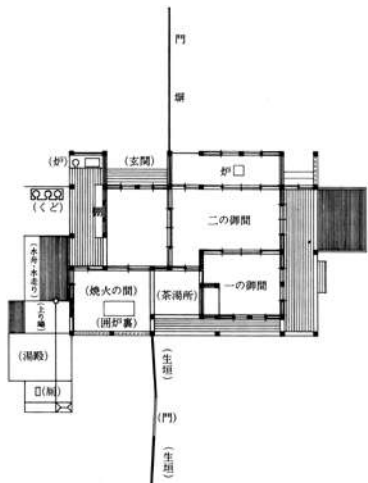
Pour ma part, je pense que cette immatérialité, cette impermanence, ce côté transitoire se retrouvent dans toute l'architecture japonaise, et ces particularités me semblent être un caractère plus prégnant et plus significatif pour l'architecture japonaise que ne le sont les concepts plus matérialistes. Aussi, pour bien comprendre ces particularités, il faut élargir le corpus architectural et regarder aussi des palais, des villas ou encore des pavillons de thé...

– **Yagasaki Zentarô**. Je suis du même avis que le professeur Nishida. Pour discuter le caractère transitoire et non pérenne de l'architecture japonaise, j'aimerais vous faire partager quelques observations sur les techniques de fondation. Dans la tradition

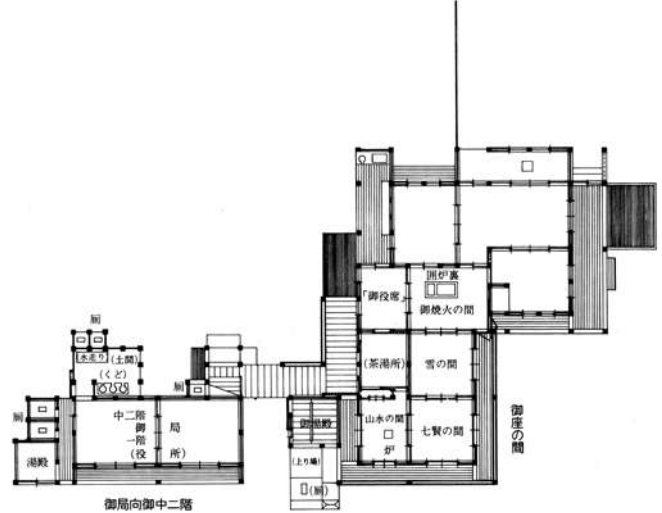
japonaise, c'est-à-dire pour ce qui concerne l'architecture des périodes historiques, les fondations des édifices en bois peuvent être mises en œuvre selon trois méthodes différentes. La première, *hottate* 掘立, consiste à creuser un puits dans le sol, à y placer la base du poteau de bois, puis à tasser la terre remblayée. La deuxième méthode, *dodai* 土台, consiste à poser sur la terre un socle fait de bois équarris horizontaux sur lequel un poteau est ensuite fixé avec des ferrures. La troisième méthode, *sosekidate* 礎石建て, consiste à donner pour base au poteau une pierre qui repose directement sur le sol (fig. 7).

Les édifices réalisés selon la méthode *hottate* s'affaissent rapidement, en raison du pourrissement des parties enfouies des poteaux. Cette méthode est donc essentiellement utilisée pour des bâtiments légers qui ne sont pas construits pour être pérennes. La deuxième méthode, *dodai*, présente le même inconvénient lié au pourrissement, puisque le socle en bois repose lui aussi sur la terre. Par contre, cette technique permet de déplacer facilement les édifices puisque les bases des poteaux ne sont pas ancrées dans le sol, mais simplement posées sur un socle en bois équarri. Ces deux premières méthodes – *hottate* et *dodai* – sont relativement simples et rapides à mettre en œuvre pour ériger des poteaux, mais elles conviennent surtout à des constructions provisoires ou mobiles ; elles sont aussi les plus anciennes méthodes de construction dans l'archipel nippon, déjà utilisées pour les premiers édifices préhistoriques.

À l'inverse, les pierres de fondation non enfouies mises en œuvre dans le *sosekidate* préservent les poteaux des remontées d'humidité. Cette méthode est donc préférable pour les constructions lourdes et pérennes, et se rapproche des techniques actuelles utilisées dans les constructions en bois où les poteaux se dressent à partir des socles en bois équarri posés sur des fondations en béton qui sont plus hautes que le niveau du sol. Importée de Chine en même temps que le bouddhisme au milieu du VI^e siècle, cette troisième méthode, inconnue jusqu'alors dans l'archipel, a d'abord été mise en œuvre dans les temples bouddhiques. Elle a très vite bouleversé les anciennes pratiques japonaises et fut largement développée dans l'architecture monumentale. Ces quelques remarques sur les différentes techniques utilisées



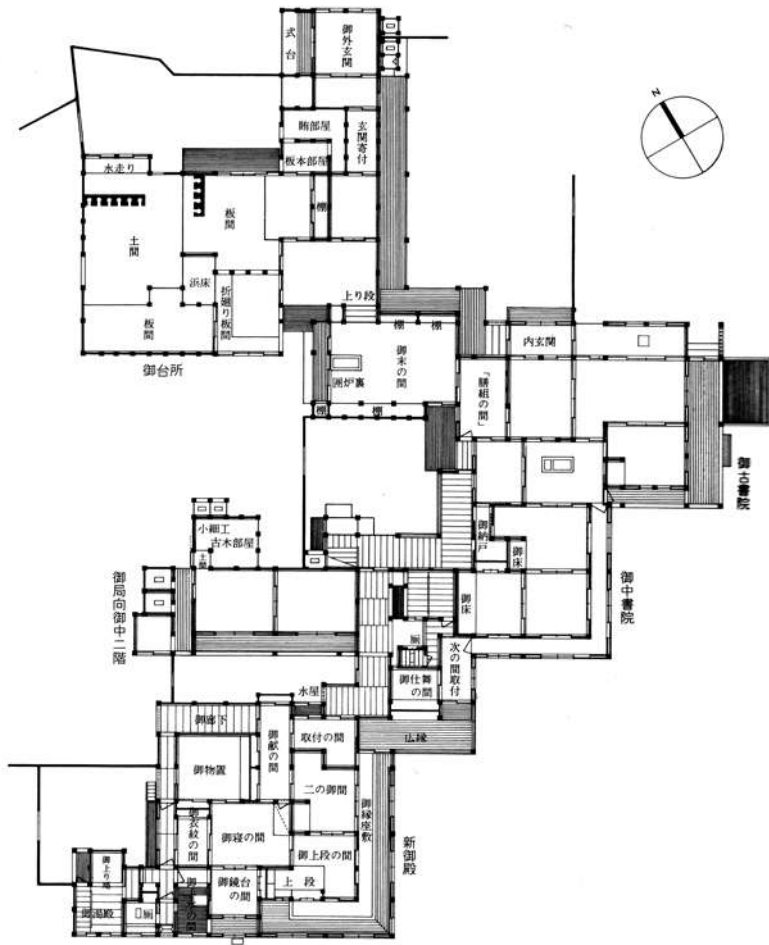
1 古書院造立当初



2 中書院増築時

b. c.

d.



3 新御殿増築時



9a. Pièce de thé Jo-an dans l'enceinte du Shōden-in au cœur du monastère Kennin-ji, à Kyōto, tiré de *Miyako Rinsen Meishō Zue*, 1799, vol. 1-bis, fol. 18.

au Japon pour dresser les poteaux permettent de comprendre que l'architecture japonaise était originellement précaire, provisoire et déplaçable ; ainsi, l'architecture japonaise eut, semble-t-il dès l'origine, ce caractère transitoire.

J'aimerais maintenant vous proposer quelques remarques sur des édifices japonais fort connus et souvent admirés comme les fleurons de l'architecture nipponne. L'un des plus célèbres, la villa impériale Katsura-rikyū (**fig. 8a**), présente un plan en forme d'escalier que l'on décrit habituellement comme un vol d'oies sauvages. Chacune des différentes parties de l'édifice est ici rejetée à l'arrière de la précédente, de sorte que chacune d'elles jouxte le jardin sur deux côtés, offrant ainsi des vues variées sur le paysage environnant. Avoir imaginé un bâtiment pour sublimer le paysage est certes très agréable, mais l'on peut s'interroger sur le caractère pérenne de cet ensemble architectural : le concepteur pouvait-il seulement imaginer que le bâtiment serait conservé tel quel et que les générations futures le jugeraient comme une œuvre représentative de toute l'architecture japonaise ? Cela est peu probable. À l'origine se trouvait là une petite résidence, une villa construite au début du XVII^e siècle par le prince Toshihito (1579-1629), le premier prince du clan impérial Hachijō. Cet édifice évolua peu à peu, pendant près d'un demi-siècle, jusqu'à prendre sa forme actuelle (**fig. 8b-d**). Celle-ci est donc le fruit d'additions successives réalisées par les deux générations princières suivantes. Choisir d'élargir progressivement le toit, afin de raccorder les nouveaux bâtiments aux anciens, a naturellement conduit à une construction en escalier qui transforma l'édifice originel en un ensemble cohérent. Les additions ont ensuite cessé, mais il est tout à fait possible d'imaginer que de nouveaux bâtiments soient ajoutés dans le futur. Aussi, le beau motif en vol d'oies sauvages découle davantage d'une méthode d'extension de toiture et d'ajouts que d'un projet initial.

Les pièces de thé sont un autre exemple d'architecture caractéristique du Japon. Nombre d'entre elles furent construites dans le style *sōan* à partir de la fin du XVI^e siècle. Trois sont aujourd'hui classées trésors nationaux.

Parmi elles se trouve la pièce appelée Jo-an, construite en 1618 à Kyōto, dans l'enceinte du Shōden-in au cœur du monastère Kennin-ji (**fig. 9a-d**). Le maître de thé qui bâtit cette pièce, Oda Nagamasu (Oda Uraku, 1547-1622), frère cadet d'Oda Nobunaga, y passa les dernières années de sa vie. La superficie de terrain occupée par le temple Kennin-ji a été grandement réduite en 1872 par ordre du gouvernement Meiji. La parcelle du Shōden-in fut alors associée à d'autres pour former un ensemble destiné à la production de thé, dont les bénéficiaires aidaient à maintenir la condition des *geisha* et des courtisanes. Dans cette nouvelle fonction, la pièce de thé Jo-an conserva sa forme initiale, quand bien même elle était en partie utilisée au sein d'une manufacture. En 1887, le bâtiment manufacturier fut transformé en salle de réception, puis il devint le Seppin Club lors de la quatrième Exposition des industries domestiques en 1895. Ici, les fonctions assignées à la pièce de thé ont changé plusieurs fois, mais sa forme est restée la même. Malgré plusieurs changements d'attribution, depuis sa première fonction, une pièce de thé, le bâtiment a survécu en gardant quasiment sa forme initiale. Mais le domaine de l'ancien monastère fut acquis en 1908 par Takejirō Ōtani. Et tandis que le quartier se transformait pour accueillir des restaurants, les bâtiments du Shōden-in furent démantelés et peut-être vendus ou détruits. Ce rachat marqua la fin de l'utilisation de la pièce de thé dans la manufacture, mais aussi une menace pour sa survie. Par miracle, elle fut achetée par la famille Mitsui qui la déplaça dans sa résidence d'Azabu, à Tōkyō, cette même année 1908. Le Jo-an fut démonté pièce par pièce et transporté de Kyōto à Tōkyō, où il retrouva sa fonction originelle. Dix-huit ans plus tard, en 1936, il fut désigné trésor national. L'année 1908, moment de la reconnaissance de sa valeur historique, marque un tournant dans la vie du Jo-an. Trente ans plus tard, en 1938, cette pièce de thé bâtie par le célèbre Oda Uraku fut à nouveau déplacée, dans la villa Jō-zan-sō de la famille Mitsui, à Ōiso, dans la préfecture de Kanagawa, afin de la préserver des destructions de la Seconde Guerre mondiale. Le Jo-an semblait avoir trouvé là un havre de paix, mais ce répit ne dura pas, puisque la famille Mitsui décida de se séparer de cette villa en 1970. La compagnie des chemins de fer de Nagoya acquit le Jo-an en 1972 et, pour mieux le conserver, le fit déplacer dans l'une de ses propriétés, où il se trouve encore aujourd'hui, dans le jardin Uraku-en aux abords du château d'Inuyama dans la préfecture d'Aichi.

Le premier pavillon de thé classé trésor national, le Tai-an, fut initialement construit sur le flanc du mont Tenno, non loin de Kyōto, et son concepteur ne serait autre que le très célèbre maître du thé Sen no Rikyū (1522-1591). Celui-ci abandonna le pavillon quand il déplaça sa résidence. Cette pièce de thé fut réinstallée au pied de cette même montagne, tout près de Kyōto, au début de l'époque d'Edo (1603-1868), dans un autre temple appelé Myōki-an. On suppose donc que ce pavillon fut démonté, transporté puis rebâti.

Le troisième de ces pavillons de thé ayant le titre de trésor national, le Mittan, est conservé sur son lieu d'origine. Toutefois, ce pavillon fut

9b. Pièce de thé Jo-an dans la résidence de la famille Mitsui d'Azabu à Tōkyō.



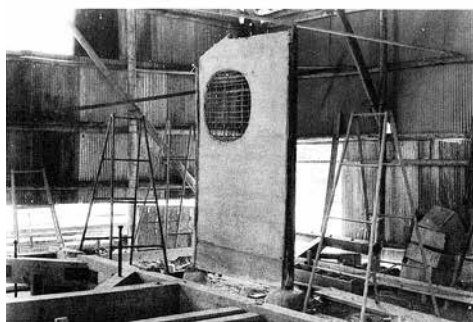
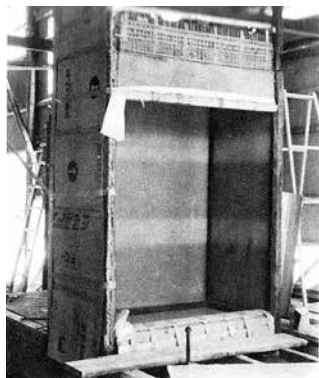
lui aussi déplacé sur une courte distance à l'intérieur de la même parcelle. Dans ce dernier cas, il est probable que l'édifice ait été transporté sans être démonté, en tirant simplement la construction vers son nouvel emplacement.

Les vies des bâtiments en bois que nous venons d'évoquer sont caractéristiques de l'architecture japonaise. Ainsi, au Japon, des ajouts et des reconstructions sont fréquemment entrepris, et il arrive que des maisons soient déplacées en étant simplement tirées, et non démontées, si tant est que la distance soit limitée ; lorsque celle-ci s'accroît, les édifices sont démontés puis transportés et remontés. Ce phénomène ne se limite pas aux constructions désignées comme patrimoniales et reconnues pour leur valeur historique, il concerne tous les types d'édifices, anciens ou récents. Les réparations et révisions constantes dont les bâtiments japonais sont l'objet leur assurent une utilisation continue dans le temps et une indépendance par rapport à leur époque de fondation. Cette continuité d'usage est essentielle, et s'il existe une attache émotionnelle au bâtiment, alors, après l'avoir démonté, il sera transporté à un autre endroit et reconstruit, puis continuera à être utilisé. L'usage de l'architecture se maintient quelle que soit la séquence des déplacements, des ajouts ou des reconstructions qu'elle subit. C'est à partir de ce mode de pensée que les structures de l'architecture japonaise ont été perfectionnées et les techniques de charpenterie adaptées. Réciproquement, l'étude de ces structures en bois montre que cette conception et cette appréhension de l'architecture fut consciente et volontaire.

Pour apprécier la valeur de l'architecture japonaise, il est donc essentiel de prendre en compte à la fois ce qui est intangible – les techniques de charpenterie – et les éléments tangibles – les structures.

La valeur de l'architecture de bois au Japon est donc attachée à l'habileté des charpentiers, à leur capacité à transformer, voire à effacer les édifices temporairement, tout en étant à même de ramener à la

9c. Pièce de thé Jo-an lors de la reconstruction à Uraku-en.



vie, dans une essentialité, la forme originelle d'un bâtiment disparu. De cette façon, l'architecture japonaise thésaurise de l'histoire, consolide sa valeur historique par la répétition séquentielle de ses déplacements, de ses ajouts, de ses reconstructions. Dans bien des cas, la date et la forme exactes de la construction d'origine sont floues, puisque le bâtiment a pu être démonté puis reconstruit de nombreuses fois. C'est en ce sens que l'architecture japonaise présente un caractère transitoire.

– **Jean-Sébastien Cluzel.** Vous soulignez l'importance d'une « continuité d'usage », même si la destination de l'édifice change, et vous donnez pour exemple le pavillon de thé Jo-an. Cette voie, il est vrai, a longtemps été refusée en Europe, à l'exception des Anglo-Saxons, alors qu'elle aurait sans doute permis d'éviter à de nombreux édifices de tomber en ruine. Vous soulignez également l'importance de la conservation d'éléments tangibles – les structures – mais plus encore la transmission d'éléments intangibles : les techniques de charpenterie. D'un point de vue théorique, vos préconisations pour la conservation

apparaissent relativement similaires aux recommandations du Getty Conservation Institute, qui encouragent les restaurations d'édifices pour lesquelles une valeur artisanale, visant à sauvegarder les savoir-faire, vient s'ajouter à la valeur patrimoniale, au sens de matérielle, de l'édifice, et équilibrer le rapport entre les deux. Alors, j'aimerais que vous nous donniez votre opinion sur un grand chantier de restauration qui a duré une dizaine d'années, celui de la chapelle principale du monastère bouddhique Tōshōdai-ji, à Nara (fig. 10a-d). Lors de cette restauration, l'édifice a été entièrement démantelé. Quand est venu le moment du remontage, les observateurs extérieurs, dont j'ai eu la chance de faire partie, ont pu voir, dans le haut de l'édifice, que le pourtour de la charpente, dans son plan horizontal, était ceinturé par des fermes occidentales, qui deviennent invisibles après le remontage de la couverture en tuile. L'utilisation de cette technique de triangulation à l'occidentale dans la restauration d'un édifice bâti entre l'an 770 et l'an 781, c'est-à-dire l'un des plus vieux édifices du Japon, vous paraît-elle choquante ? Et n'est-elle pas en contradiction avec ce que vous venez d'expliquer sur l'importance de la transmission des savoir-faire ?

– **Yagasaki Zentarō.** La restauration de cet édifice a pris dix ans, elle a débuté en 2000 et s'est achevée en 2010. La chapelle a été démantelée dans sa totalité, pièce par pièce. Ce procédé a été utilisé parce que l'édifice prenait du ventre dans sa partie haute, les poteaux s'inclinant sous le poids de la toiture, précisément là où on a installé ce ceinturage triangulé. Les équipes de restauration se sont longtemps interrogées sur la manière dont il fallait opérer pour remédier à cette pathologie de l'édifice qui, de toute évidence, le conduisait vers l'effondrement. Devait-on remplacer les pièces défectueuses en conservant la technique ancestrale ou fallait-il donner la priorité à la conservation des matériaux d'origine ? C'est cette deuxième orientation qui a été choisie. Pour remédier à la fragilité de ces assemblages, qui n'étaient plus suffisamment solides pour supporter les contraintes de l'édifice,



9d. Pièce de thé Jo-an, état actuel dans le jardin Uraku-en.



une ossature triangulée, à l'occidentale, a donc été insérée dans la partie haute de l'édifice. L'une des raisons de ce choix est en lien avec l'avenir. L'idée est qu'au cours du prochain démantèlement, d'ici cent, deux cents ou trois cents ans, les restaurateurs et les archéologues puissent identifier clairement les réparations qui ont été effectuées au tournant du deuxième millénaire de notre ère, sans qu'il y ait de confusions possibles avec les réparations effectuées par les différentes générations de restaurateurs qui ont précédé la nôtre. Une autre technique ou un autre matériau comme le métal aurait pu être choisi pour arriver au même résultat technique. Mais dans le cas du Tōshōdai-ji, pour marquer le changement de millénaire, les restaurateurs ont souhaité transmettre un travail réalisé avec des bois d'excellente qualité et envoyer un message sur l'évolution de leurs savoir-faire : ils respectent et s'astreignent à maîtriser les techniques ancestrales, mais ils accumulent toujours les savoir-faire venus d'ailleurs, dans ce cas ceux venus de l'Occident, et s'en nourrissent, tout comme l'ont fait leurs ancêtres avec les techniques chinoises par exemple.

Si vous le permettez, j'aimerais prendre un peu de recul par rapport à ce cas concret et rappeler que l'histoire de la restauration du patrimoine architectural au Japon couvre une période très large, du VII^e siècle à nos jours, et a touché aussi bien le pavillon principal du monastère bouddhique du Hōryū-ji, ou celui du Tōshōdai-ji sur lequel nous venons de nous attarder, mais aussi des édifices comme le Musée national d'art occidental conçu par Le Corbusier. Si les bâtiments concernés par les programmes de restauration sont des plus variés – des châteaux forts, des palais ou des maisons rurales, ou encore des temples bouddhiques et des sanctuaires shintō –, ces chantiers concernent dans leur majorité des édifices en bois, qui se détériorent rapidement – phénomène accéléré par les conditions climatiques et géologiques du pays : un degré d'humidité élevé, des typhons et des tremblements de terre. Ainsi les éléments les plus exposés sont-ils les toits, les avant-toits, les murs extérieurs et les parties enterrées. Sans entretien régulier, ces parties s'abîment encore plus vite, raison pour laquelle on effectue régulièrement des réparations. Ce contexte très particulier est, me semble-t-il, ce qui a permis à nos artisans de conserver et de transmettre leur savoir-faire au fil des générations. Aujourd'hui nous œuvrons pour que cette transmission se perpétue sans refuser les modernisations.

10a-d. Séquence photographique résumant le remontage complet du *kondō* (pavillon majeur culturel) du monastère bouddhique Tōshōdai-ji, à Nara, entre mars 2005 et août 2007.

Jean-Sébastien Cluzel

Archéologue et architecte, Jean-Sébastien Cluzel enseigne l'histoire de l'art et l'archéologie de l'Extrême-Orient à la faculté des Lettres de Sorbonne Université. Spécialiste de l'histoire de l'architecture du Japon, il s'est occupé de la restauration des fabriques japonaises du jardin Albert-Kahn à Boulogne-Billancourt, de l'expertise de la salle des Cigognes pour le musée des Confluences à Lyon, et il est associé en tant qu'expert au projet de restauration du cinéma La Pagode à Paris. On retient parmi ses ouvrages : *Architecture éternelle du Japon – De l'histoire aux mythes* (Dijon, Faton, 2008) ; *Hokusai – Le vieux fou d'architecture* (Paris, Seuil / BnF, 2014) ; *Le Japonisme architectural en France 1550-1930* (Dijon, Faton, 2018).

Nishida Masatsugu

Architecte et historien de l'architecture, Nishida Masatsugu est professeur au Kyōto Institute of Technology. Spécialiste d'architecture du Moyen Âge, il a dirigé de nombreuses campagnes de relevés sur l'architecture romane en France. Son ouvrage de synthèse, intitulé *De la proportion de l'architecture cistercienne*, paru en 2006 au Japon, a été récompensé par le prix de la Society of Architectural Historians of Japan. Spécialiste d'architecture comparée, il a également publié plusieurs ouvrages en français, dont le *Vocabulaire de la spatialité japonaise* (Paris, CNRS, 2014), *Le sanctuaire d'Ise – Récit de la 62^e reconstruction* (Bruxelles, Mardaga, 2015).

Yagasaki Zentarō

Yagasaki Zentarō enseigne l'histoire de l'architecture et des jardins japonais (Osaka Electro-communication University). Spécialiste de l'architecture historique japonaise et plus spécialement de l'architecture résidentielle et de l'architecture du thé, il est très engagé dans les domaines de la conservation et de la restauration du patrimoine bâti. Continuellement associé à des chantiers de restauration de monuments classés patrimoine important, comme celui du grand temple bouddhique Higashi-Hongan-ji à Kyōto, il est aussi l'auteur d'articles, de rapports d'expertise architecturale et d'ouvrages en japonais sur l'histoire de l'architecture. Il a notamment édité et publié l'édition critique d'un document classique portant sur la cérémonie du thé à l'époque pré-moderne : *Chafu* 『茶譜』 [Livre de thé], Tani Akira, Yagasaki Zentarō (éd.), 2 vol., Kyōto, Shibunkaku shuppan, 2010. Il fut l'architecte-restaurateur de la villa et du jardin du style *sukiya* construit au début XX^e siècle, Garyūsansō 臥龍山莊, dans la ville d'Ōzu.

Yoshida Kōichi

Yoshida Kōichi a longtemps enseigné l'histoire de l'architecture occidentale à l'Université nationale de Yokohama et est également connu pour ses travaux théoriques sur la conservation du patrimoine architectural. En tant que spécialiste de l'architecture française des XIX^e et XX^e siècles, il a conduit plusieurs enquêtes archéologiques sur l'architecture moderne à Kamakura et Yokohama. En 1997, sa recherche sur Auguste Perret et Tony Garnier a été récompensée par le prix de l'Architectural Institute of Japan (AIJ). Parmi ses derniers ouvrages, on notera *Nihon no Seiki modanizumu kenchikuzō* 『日本の盛期モダニズム建築像』 [Portraits de l'architecture moderniste à l'époque de son apogée au Japon] (Chiba-ken Matsudo-shi, Ōkokusha, 2019) et *Nihon no Āru-deko no kenchiku monogatari* 『日本のアール・デコの建築物語』 [L'architecture Art déco au Japon] (Chiba-ken Matsudo-shi, Ōkokusha, 2016).

NOTES

1. Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
2. Alain Schnapp, *La conquête du passé : aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993.
3. André Chastel et Jean-Pierre Babelon, *La notion de patrimoine*, Paris, éditions Liana Levi, 1994.
4. Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1994.
5. On se reportera à Knut Einar Larsen et Nils Marstein, *Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Preparatory Workshop*, Bergen, Tapir Folag, 1994 ; Knut Einar Larsen (dir.), *Conférence de Nara sur l'authenticité*, Japon, compte-rendu novembre 1994, World Heritage Centre (Norvège), Unesco, 1995.
6. Certaines communications de ces différents colloques échappent bien entendu à ce constat. Sur le Japon, on peut noter la communication de Nicolas Fiévé, « Patrimoine et architecture au Japon : note sur les mots du monument historique », dans Régis Debray (dir.), *L'abus monumental*, actes de colloque (« Entretiens du patrimoine », Paris, Théâtre national de Chaillot, 1998), Paris, Fayard – Éditions du Patrimoine, 1999, p. 323-345.
7. François Furet (dir.), *Patrimoine, temps, espace : patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Paris, Fayard – Éditions du Patrimoine, 1997.
8. Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
9. On se reportera à Nao Hayashi-Denis (dir.), *Conférence internationale sur la sauvegarde du patrimoine culturel matériel et immatériel. Vers une approche intégrée*, Unesco, Navis, 2006.
10. On pourra se reporter à Nishida Masatsugu, Jean-Sébastien Cluzel, Philippe Bonnin, « Authenticité et

- restauration de la mémoire dans l'architecture monumentale japonaise », dans *Villes et Best practices*, numéro thématique de *Espace et Société*, n° 131, 2007 / 4, p. 153-170. Nicolas Fiévé et Yamasaki Masafumi, « La conservation des édifices classés au rang de bien culturel », et Nicolas Fiévé, « La protection des sites inscrits sur la Liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO », dans Nicolas Fiévé (dir.), *Atlas historique de Kyôto*, Paris, Éditions de l'UNESCO / Éditions de l'Amateur, 2008, p. 293-300 et p. 301-306. Christophe Marquet, « La notion de patrimoine archéologique et artistique à l'aube du Japon moderne », dans Pierre-François Souyri et Jean-Paul Demoule (dir.), *Archéologie et patrimoine au Japon*, actes du colloque, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 107-118 ; Christophe Marquet, Arnaud Nanta, Laurent Nespoulous (dir.), *Patrimonialisation et identités en Asie orientale*, numéro thématique de *Ebisu. Études japonaises*, n° 52, 2014 [en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/ebisu.1569>].
11. Sur ce sujet, on pourra se reporter à Christoph Henrichsen (dir.), *Historische Holzarchitektur in Japan: statische Ertüchtigung und Reparatur*, Stuttgart, Theiss, 2003.
12. Sur ce sujet, on verra Jean-Sébastien Cluzel et Nishida Masatsugu (dir.), *Le sanctuaire d'Ise – Récit de la 62^e reconstruction*, Bruxelles, Mardaga, 2015.
13. On trouvera les résultats de l'enquête archéologique conduite lors du démontage de ces pavillons, ainsi que la description de ce chantier dans Jean-Sébastien Cluzel et al., « Albert Kahn, archéologie d'un héritage nippon », dans Jean-Sébastien Cluzel (dir.), *Le japonisme architectural en France, 1550-1930*, Dijon, Faton, 2018, p. 275-309.
14. Larsen, 1994-1995, cité n. 5.
15. Disposition spirituelle et esthétique que l'on peut traduire par « tranquillité calme », *NdIR*.
16. On se reportera essentiellement à : Hiraga Amana 平賀あまな, *Koshajihozonhōjidai no kenzōbutsusūrishuhō to hozaongainen* 『古社寺保存法時代の建造物修理手法と保存概念』 [La méthode de réparation de bâtiment et le concept de conservation à l'époque de la loi sur conservation des sanctuaires et des temples anciens], thèse de doctorat du Tōkyō Institute of Technology (Kōgyō Daigaku Hakase), 2001 ; Shimizu Shigeatsu 清水重敦, *Kenchiku hozon gainen no seiseishi* 『建築保存概念の生成史』 [Histoire de la genèse du concept de conservation architecturale], Tōkyō, Chuokoron Bijutsu Shuppan, 2013 ; Suzuki Masataka 鈴木正崇編 (dir.), *Ajia no bunka isan – kako, genzai, mirai* 『アジアの文化遺産—過去・現在・未来』 [Patrimoine culturel en Asie – passé, présent, futur], Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Higashi Ajia Kenkyūjo [Keio Institute of East Asian Studies], 2015 ; Aoyagi Norimasa 青柳憲昌, *Nihon kindai no kenchiku hozon hōhōron: hōryūji shōwa daishūri no dōjidai no hozon rinen* 『日本近代の建築保存方法論:法隆寺昭和の大修理と同時代の保存理念』 [Traité sur la méthode moderne de conservation architecturale à l'époque moderne au Japon], Tōkyō, Chuokoron Bijutsu Shuppan, 2019.
17. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1856.
18. Takayama Rinjirō 高山林次郎, « Koshaji oyobi kobijutsu no hozon o ronzu » 「古社寺及び古美術の保存を論ず」 [Réflexion sur la conservation des sanctuaires et des temples anciens et des antiquités], dans *Taiyō* 『太陽』, n° 10, vol. 5, mai 1899, p. 51-62.
19. Tsuji Zennosuke 辻善之助, « Koshaji hozon no hōhō nitsuite no seiyō o ronzu » 「古社寺保存の方法に就ての世評を論ず」 [Réflexion sur la réputation publique pour la méthode de conservation des sanctuaires et temples anciens], dans *Rekishichiri* 『歴史地理』, n° 2, vol. 3, février 1901, p. 91-100.
20. Basil Hall Chamberlain, *Things Japanese, Being Notes on Various Subjects Connected with Japan*, Londres, K. Paul, 1890.
21. Ce journal a été découvert pas deux historiens japonais, qui l'ont traduit et publié en japonais en 1933. On pourra se reporter à *Gōdon Sumisu no Nippon gyōten nikki* 『ゴードン・スミスのニッポン仰天日記』 [Journal d'ébahissement de Gordon Smith au Japon], Aramata Hiroshi 荒俣宏 et Ōhashi Etsuko 大橋悦子訳 (trad. et éd.), Tōkyō, Shōgakukan, 1993, p. 240. On pourra également se reporter à Richard Gordon Smith, *Travels in the Land of the Gods, 1898-1907: the Japan Diaries of Richard Gordon Smith*, Victoria Manthorpe (éd.), New York, Prentice-Hall Press, 1986.
22. Lafcadio Hearn, *Japan, an Attempt at Interpretation*, New York, the Macmillan Company, 1904.
23. On se reportera à Luís Fróis, *História do Japão (1583-1597)*, Lisbonne, Josef Wiki, 1976.
24. Alessandro Valignano, *Les Jésuites au Japon : relation missionnaire (1583)*, J. Bésineau (trad. fra.), Paris, Desclée de Brouwer (coll. « Christus »), 1990.
25. On pourra se reporter aux *Epistolæ S. Francisci Xaverii aliaque ejus scripta* [Lettres de Saint François Xavier et ses autres écrits], Rome, Typ. Pontificia universitatis Gregoriana (coll. « Monumenta Historica Societatis Iesu », vol. 67 et 68), 1944-1945.
26. On pourra se reporter à François Caron, *Le puissant royaume du Japon : la description de François Caron (1636)*, Jacques et Marianne Proust (trad. fra. et notes), Paris, Chandeigne, 2003.
27. Journal dont est tiré le livre, posthume : Engelbert Kämpfer, *The History of Japan, Giving An Account of the Ancient and Present State and Government of that Empire; of Its Temples, Palaces, Castles and Other Buildings; of Its Metals, Minerals, Trees, Plants, Animals, Birds and Fishes; of the Chronology and Succession of the Emperors, Ecclesiastical and Secular; of The Original Descent, Religions, Customs, and Manufactures of the Natives, and of Their Trade and Commerce with the Dutch and Chinese. Together with a Description of the Kingdom of Siam. Written in High-Dutch by Engelbertus Kaempfer, M. D. Physician to the Dutch Embassy to the Emperor's Court; and translated from his Original Manuscript, Johann Gaspar Scheuchzern* (éd. et trad. angl.), Londres, 1727.
28. Philipp Franz von Siebold, *Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern jezo mit den südlichen Kurilen, Krafto, Koorai und denLiukiu-Inseln, nach japanischen undeuropäischen Schriften und eigenen Beobachtungen bearbeitet*, 7 vol., Leyde, 1832-1852.

29. Marco Polo, *Le Devisement du monde, Le livre des merveilles*, Arthur-Christopher Moule et Paul Peillot (éd.), Louis Hambis (trad. fra.), Paris, La Découverte, 2004.
30. Eugène Viollet-le-Duc, « Restauration », dans *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, 1854-1868*, Paris, A. Morel, 1866, t. 8, p. 14.
31. Dans cet ouvrage, Viollet-le-Duc présente une maison dont il ne précise pas la localité, mais on comprend par le contexte donné qu'il s'agit d'une maison en Asie de l'Est. Il écrit : « Il était rare que le fils d'un homme riche détruisît la maison de son père pour la reconstruire à neuf. Si elle tombait de vétusté, il se contentait d'élever, à côté des anciennes constructions, de nouveaux pavillons différant très-peu [sic], d'ailleurs, de ceux qu'il abandonnait à la ruine. » Citation tirée d'Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, Paris, Hetzel, 1875, p. 273.
32. Voir le texte en ligne : <https://whc.unesco.org/fr/conventiontexte/> (consulté le 30 mars 2020).
33. Voir la note 5, et le texte du « Document de Nara sur l'authenticité (1994) » : <https://www.icomos.org/fr/notre-reseau/comites-scientifiques-internationaux/liste-des-comites-scientifiques-internationaux/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/186-document-de-nara-sur-lauthenticite> (consulté le 30 mars 2020).
34. Ambrogio Calepinum, *Dictionarium latino lusitanicum, ac iaponicum ex Ambrosii Calepini volumine depromptum... In Amacusa in Collegio iaponico Societatis Iesu cum facultate Superiorum*, Amakusa (Japon), Colegio Iaponico Societatis Iesu, 1595, 3 vol. réédités en fac-similé : Tōkyō, Tōyō bunko, 1950-1952.
35. Ce dictionnaire est établi à partir d'un dictionnaire français-hollandais édité par François Halma en 1781.
36. Ōta Hirotarō 太田博太郎, *Nihon kenchiku-shi josetsu* 『日本建築史序説』 [Introduction à l'histoire de l'architecture japonaise] (1946), Tōkyō, Shōkokusha, 1989. Sur cet auteur on se reportera à *Particularités de l'architecture japonaise – Ōta Hirotarō*, Jean-Sébastien Cluzel et Nishida Masatsugu (trad. fra., commentaires et notes), Paris, Nouvelles éditions Scala, 2020.

Un autre visage de l'art contemporain japonais : festivals d'art et îles musées

Un débat entre Shihoko Iida, Tadashi Kawamata,
Fram Kitagawa et Kanoko Tamura, mené par Clélia Zernik

Il y a deux visages bien connus de l'art contemporain japonais : l'un exubérant, explosif et pop – le *superflat* de Murakami Takashi ; l'autre extrêmement épuré, minimaliste, proche d'une forme de sacralité – comme les photographies d'Hiroshi Sugimoto. Cette dualité bien tranchée et bien connue – si l'on pense notamment à la séquence manga / art traditionnel – pourrait suffire de cadre interprétatif pour nous guider dans les productions japonaises d'aujourd'hui ; et pourtant il semble que ce serait oublier tout un pan peut-être plus caché, mais très actif de l'art japonais. Cette troisième face de l'art contemporain japonais, on pourrait la qualifier non pas tant de pop que de populaire, non pas tant de traditionnelle que de festive. Elle est assez difficile à observer depuis l'étranger, puisqu'elle s'ancre dans des moments de convivialité, et sur des territoires lointains et très distendus. Ce sont les festivals d'art contemporain qui ont connu une véritable explosion depuis quelques années. Parfois appelés triennales ou biennales, ces festivals restent cependant très distincts du régime de la biennale tel qu'on le connaît en Europe ou même en Chine ou en Corée. Pour le dire vite, si la biennale telle que nous la connaissons est l'héritière des salons, et s'articule sur le travail de l'expertise et de la critique, le festival japonais est davantage l'héritier du *matsuri*, festivité populaire liée à une localité et à sa communauté. D'emblée, ces festivals ne s'adressent pas à des *happy few*, mais à tous. Loin de cette image vulgarisée d'un peuple japonais mimétique, ces festivités nouent un rapport au collectif qui s'appuie sur le partage et la joie ; elles consistent en une mise en scène souple et chorégraphique du lien social et du vivre ensemble.

Dans ces festivals, comme celui très canonique et exemplaire d'Echigo-Tsumari, se joue pendant quelques mois, sur un territoire très vaste, vieillissant et dépeuplé, loin des galeries et des musées futuristes de la capitale, un art collaboratif, participatif dont le succès témoigne d'une alchimie singulière et unique où rien n'est sacrifié : le plaisir, l'exigence de qualité, le divertissement, la pédagogie, l'avant-gardisme, le local et l'international.

Ces festivals sont, il me semble, une particularité tout à fait singulière et fascinante de l'art contemporain japonais. Si les plus grands artistes internationaux y sont exposés



1. Tadao Andō,
musée d'art de Chichū, 2004.

(James Turrell, Cai Guo-Qiang, Christian Boltanski...), ce sont des jeunes enfants, des personnes âgées, des volontaires et des promeneurs qui s'y trouvent avant tout conviés.

Quand je les ai découverts, grâce au programme d'aide à l'écriture de l'INHA¹, ce qui m'a frappé c'est une forme de vitalité et de joie, d'inabouti, de désordre bricolé. Il m'a semblé qu'à ce moment ce qui était célébré ce n'était pas l'art et encore moins une notion abstraite de l'art pour l'art mais bien le revivre, l'émerveillement de la convalescence et du vivre en commun. Un grand artiste comme Akira Kurosawa a bien montré dans son film *Vivre* (*Ikiru*, 1952), qu'une vie digne d'être vécue c'est une vie qui a créé du collectif, qui a œuvré pour le collectif. Et il est sans doute significatif que ce type de festivités se soit encore davantage répandu après la catastrophe de Fukushima.

De ces festivités locales un peu cachées, il existe également une version plus médiatisée, surtout ces dernières années, celle de la triennale de Setouchi, située sur le Benesse Art Site de Naoshima. Mais là encore, même si les réalisations sont d'une pureté qui s'adresse plus facilement au public international, ce qui fait la singularité de ces îles musées, n'est pas principalement le processus de muséification de la nature : des îles qui sont devenues des musées, qui se sont muséifiées, cristallisées sous le pouvoir mortifère d'une beauté implacable – on pense aux merveilleuses réussites que sont le musée enterré de Tadao Andō (fig. 1), l'œuvre minimale de Rei Naito sur Teshima, ou l'île d'Inujima qui devient le berceau de l'art de Mishima sous la baguette de Yukinari Yanagi.



Mais l'enjeu véritable n'est pas tant cette muséification qu'une revitalisation : ces îles qui se sont éveillées d'un long sommeil dans lequel les avait plongées la désindustrialisation existent à nouveau sur les cartes et les itinéraires des visiteurs. C'est leur beauté propre qui, sous l'aimantation de la programmation artistique, se trouve à nouveau révélée. L'art de l'homme nous reconduit à celui de la nature et cette harmonie est sans doute là-bas bien palpable.

2. Jaume Plensa, avec Tadashi Saito (VAKA), *Ogijima Soul*, 2010, Ogijima, mer intérieure de Seto, triennale de Setouchi.

Comment comprendre cet art qui revitalise l'existant, dépoussière le regard et remet en mouvement le lien social et les communautés rurales et urbaines ? Nous avons interrogé quatre artisans de ces festivals, de générations différentes, qui ont contribué à l'invention et à l'orchestration de cet aspect singulier de l'art contemporain japonais. Qu'ils soient ici chaleureusement remerciés.

[Clélia Zernik]

– **Clélia Zernik.** Le Benesse Art Site, sur l'île de Naoshima, mais aussi les festivals d'art contemporain, apparaissent comme des singularités de l'expression artistique au Japon. Quel rôle avez-vous joué dans ces deux types de projets ou d'événements ?

– **Fram Kitagawa.** Le Benesse Art Site de Naoshima fait partie des nombreuses activités liées à l'art où s'investissent la Benesse Holdings Inc. et la Fukutake Foundation. Sous l'impulsion de Soichiro Fukutake, des œuvres d'art ont été créées pour être installées autour des hôtels et dans les musées de l'île. Dans le sillage du succès rencontré à Naoshima, le Setouchi International Art Festival (la triennale de Setouchi) se tient désormais tous les trois ans, accueilli dans douze îles, dont Naoshima. Le festival expose des œuvres dont la présence est temporaire ou qui appartiennent à ses collections permanentes, dans un environnement qui fait également place à la découverte culinaire et aux performances (**fig. 2**).

M. Fukutake et la préfecture de Kagawa ont créé la triennale de Setouchi en s'inspirant de l'expérience réussie de la triennale d'art contemporain d'Echigo-Tsumari, que je dirige depuis 2000. M. Fukutake nous a rendu visite lors de la deuxième édition, en 2003, et c'est à ce moment-là qu'il a décidé d'organiser un festival d'art sur les îles de la mer intérieure de Seto, en collaboration avec les collectivités locales. On m'a proposé d'être le directeur général de la triennale de Setouchi, conçue dans l'intention de redonner vie aux îles, durement touchées par le dépeuplement, le déclin de l'activité et la ruine des villages.

– **Tadashi Kawamata.** Pour moi, Naoshima, avec la triennale de Setouchi, et la triennale d'Echigo-Tsumari c'est la même chose. Car dans les deux cas, c'est l'initiative d'un même homme, Fram Kitagawa. La seule différence est qu'à Naoshima, le projet bénéficie du soutien de Soichiro Fukutake, propriétaire de la Benesse Corporation. Au départ ce n'était qu'un camping ouvert aux enfants, ensuite destiné au repos des salariés de la compagnie, puis peu à peu ouvert aussi aux touristes. Fukutake a alors demandé à Fram Kitagawa de développer un festival. Fram Kitagawa a été l'un des leaders de la révolution étudiante des années 1970. Il est né à Niigata, et connaissait très bien la région. L'idée que l'art peut changer la société est très importante pour lui. Dans les années 1980, il a commencé par l'*Apartheid Non! Art Festival*, un projet pédagogique et artistique qui a voyagé dans 194 localités au Japon².

L'idée d'enseigner l'art contemporain à l'échelle des localités est également à l'arrière-plan du projet de développement du festival d'Echigo-Tsumari. J'ai rencontré Fram Kitagawa quand j'étais étudiant en école d'art à Tōkyō. Notre premier projet, en 1984, s'intitulait *Under Construction*, puis nous avons collaboré de plus en plus souvent ensemble. La belle idée que portait Fram Kitagawa était qu'il fallait travailler avec les locaux et en contact avec l'administration locale. Les administrations voulaient plutôt développer des infrastructures, comme des routes ou des ponts, mais c'était des budgets énormes, alors que les projets artistiques proposés

par Fram Kitagawa ne supposaient que de tout petits budgets, mais apportaient à la localité une véritable valeur ajoutée, qualitative. Fram Kitagawa a dû négocier pendant de longues années pour convaincre les autorités et les villages, qui ne comprenaient pas pourquoi faire de l'art et accueillir le projet pouvait avoir du sens. Toutes les semaines, pendant les quatre ou cinq ans qui ont précédé la création du festival, il s'est rendu à des réunions à Niigata depuis Tōkyō. Il était difficile de faire comprendre la nécessité de l'art. Finalement, en 2000, Fram Kitagawa a lancé la triennale. C'était totalement inédit. Le *leitmotiv* qui guidait le projet, c'était d'avoir une démarche complètement *site-specific*, ce qui a donc donné lieu à quelque chose de très différent des biennales que nous connaissons, ou du *white cube* (fig. 3). Les œuvres étaient installées sur des sites très éloignés les uns des autres et donc tout le monde se plaignait parce qu'il n'y avait pas d'infrastructures, de train, ni d'hôtel à l'époque. La première édition n'a pas fonctionné. Mais Fram Kitagawa n'abandonne jamais, il a continué et à partir des deuxième

3. Tadashi Kawamata, *Matsunoyama Installation*, 2000, Matsunoyama, Niigata, triennale d'Echigo-Tsumari.



et troisième éditions, c'est devenu un succès, avec de plus en plus de touristes. La raison de ce succès, c'est qu'il associait des projets ponctuels *in situ* à d'énormes projets d'artistes de renommée mondiale comme James Turrell ou Marina Abramović. Peu à peu, il a aussi implanté de vrais musées qui devenaient les centres de convergence du festival. À Naoshima, c'est le même modèle qui a été développé, le Lee Ufan Museum ou le musée enterré, le Chichū Art Museum de Tadao Andō sont les points permanents et pérennes à partir desquels rayonnent les projets plus ponctuels et spécifiques.

– **Shihoko Iida.** J'aimerais nuancer ce qui a été dit en ouverture de cet entretien à propos de ce « troisième visage » de l'art contemporain, qui reposerait exclusivement sur des lieux comme le Benesse Art Site de Naoshima et les festivals. Ces événements culturels attirent il est vrai un public japonais tout autant qu'international, surtout depuis 2000, avec le développement du tourisme artistique. Mais à des échelles diverses, les musées locaux mènent des efforts constants et des actions de terrain pour soutenir l'expression artistique japonaise. Je tiens à faire remarquer que la présentation générale qui vient d'être faite n'en tient pas suffisamment compte.

Après avoir mené une activité de conservatrice attachée à un musée, je suis devenue indépendante, et ai travaillé au service de biennales et de triennales, aussi bien nationales qu'internationales. De 2009 à 2011, j'ai été invitée, comme conservatrice, à l'Australian Center of Asia Pacific Art (ACAPA), qui est en fait le département de recherche de la Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art de Brisbane (QAGoMA). J'y ai mené des recherches pour l'Asia Pacific Triennial (APT) et ai donc travaillé aux éditions APT6 et APT7. Depuis, grâce à ces très belles expériences pour la QAGoMA et pour l'APT, j'ai pu participer tant à de nouvelles recherches qu'à une activité de commissariat pour des triennales, organisées par des musées ou en collaboration avec eux.

Si le Benesse Art Site s'appuie effectivement sur des musées, créés sur place, ceux-ci sont plutôt des attractions touristiques que des institutions vouées à leurs collections ou des centres de recherche. Les raisons d'organiser des festivals ou de les soutenir financièrement varient, on peut toutefois citer la triennale d'art asiatique de Fukuoka, la triennale de Yokohama, celle d'Aichi, ou encore le Festival d'art international de Sapporo parmi les manifestations où s'engagent véritablement les musées qui contribuent à leur organisation. C'est dans cet environnement que je me suis continûment investie, soit comme curatrice, soit comme membre du comité responsable du commissariat, dans des événements comme la triennale d'Aichi (en 2013 comme co-curatrice, puis en 2019 comme curatrice principale ou cheffe de l'équipe de programmation) et le festival d'art international de Sapporo (en 2014 comme curatrice associée, puis, à partir de 2015, en tant que membre du comité). Tout cela parce que je suis persuadée de l'importance de la relation entre les biennales ou festivals d'art, et les musées ; et j'espère contribuer à la compréhension des liens qui se tissent en ces occasions avec l'ensemble de la société.

– **Kanoko Tamura.** Les festivals d'art contemporain au Japon se trouvent confrontés à une double exigence : trouver leur public localement, alors même que l'art contemporain n'est pas toujours la priorité de la population, et trouver un public élargi, voire un public international, alors que la production artistique contemporaine japonaise est assez peu connue à l'étranger. Cette double ambition est celle du Sapporo International Art Festival (SIAF), qui se veut véritablement international. C'est pourquoi, pour sa prochaine édition, en 2020, au lieu d'une direction artistique à une seule tête comme celle des deux éditions précédentes dont les directeurs artistiques étaient Ryūichi Sakamoto et Yoshihide Otomo, le SIAF2020 a formé une direction collégiale. Dans cette nouvelle structure, j'ai été nommée au poste

de directrice de la communication, c'est-à-dire que je devrai essentiellement m'occuper des relations entre l'exposition et son public. Pour que le public puisse profiter de l'exposition et en comprendre les enjeux, il nous faut travailler à rendre accessible l'art à différentes personnes, à la fois grâce à la communication visuelle, aux programmes pédagogiques et éducatifs, et à la traduction, au sens large. La création de ce poste est une nouvelle expérience pour un festival d'art contemporain au Japon, qui s'inscrit totalement, en même temps, dans la lignée de la philosophie de Fram Kitagawa, à l'origine des premiers projets de ce genre, qui mettent l'accent sur le public local. Un festival doit être animé par la population locale et conçu à destination de la population locale, c'est pourquoi la conception d'une stratégie de communication capable de présenter l'art dans un langage et d'une manière qui soient compréhensibles est absolument essentielle. Je crois que la première étape, dans cette voie, est de créer de la confiance au sein de nos équipes, composées essentiellement d'employés municipaux (le SIAF est organisé par la ville de Sapporo) qui le plus souvent ne connaissent pas très bien l'art, et pour qui il peut s'agir de la première expérience dans ce domaine. Ils sont le premier groupe de personnes que les artistes qui participent au festival rencontrent ; ils sont le premier public. Je passe beaucoup de temps à expliquer pourquoi on a besoin d'art. Une fois, trois employées municipales, déjà un peu âgées, qui travaillaient pour le SIAF, sont venues me voir pour m'avouer un peu timidement qu'elles voulaient vraiment bien faire leur travail mais qu'elles n'étaient pas entièrement convaincues que l'art contemporain soit nécessaire pour le développement de leur ville. J'ai pris le temps d'essayer de leur donner mon point de vue. Cette phase de médiation est absolument nécessaire et fait la richesse humaine de ce type de festivités. Je suis traductrice de formation, et dans le cadre du SIAF, je suis médiatrice non seulement entre les différentes langues, mais également entre l'art contemporain et le public.

– **Clélia Zernik.** Quelle est la philosophie à l'œuvre derrière ces deux types de projets – festivals et îles musées ?

– **Fram Kitagawa.** L'art est ici conçu comme une chose qui doit donner aux habitants des îles une raison d'être fiers. Les artistes mettent en lumière les traits caractéristiques des îles et produisent des œuvres qui attirent de nombreux visiteurs. Et les habitants des îles en tirent un sentiment de fierté. Ces projets artistiques régionaux, plutôt qu'urbains, ont été élaborés en gardant à l'esprit quelques grands principes : considérer l'agriculture et la pêche, en tant qu'activités primaires, comme importantes ; voir au-delà des villes (et de leurs limites), et élargir le champ aux zones régionales ; plutôt que de faire du neuf, réutiliser ce qui est déjà disponible ; considérer l'art comme une communication entre ses soutiens – ses supporteurs – et les personnes impliquées.

– **Tadashi Kawamata.** C'est très spécifique au Japon, et lié à la philosophie d'un art *in situ*, spécifique à son environnement, *site-specific*.

– **Shihoko Iida.** L'art contemporain est capable d'ouvrir de nouvelles voies dans la société ; en d'autres termes, il y a dans l'art une philosophie sous-jacente de démocratie et d'inclusivité. À vrai dire, la triennale d'Aichi (TA) et le SIAF organisent non seulement des expositions internationales d'art contemporain dans des musées, mais participent aussi, avec les communautés locales, à la réalisation de projets participatifs et d'œuvres spécifiques à leur environnement, installées temporairement dans de multiples lieux en dehors des musées durant la triennale³ (**fig. 4**). Les deux activités revêtent la même importance.



– **Kanoko Tamura.** La spécificité du SIAF, ce sont les habitants de Sapporo. C’est un festival qui est organisé par la ville et dont l’objectif principal est de mettre en avant la culture de la ville et de sa population. Avant tout, les habitants de Sapporo doivent savoir que le festival est fait pour eux. Certains y prennent beaucoup de plaisir, d’autres ne comprennent toujours pas pourquoi ce festival existe. Le plus grand défi pour moi est de faire sentir aux habitants de Sapporo qu’ils sont les bienvenus et que ces expositions qui leur semblent un peu étranges sont réellement faites pour eux.

4. Fujiko Nakaya, *Fogscape #47412*, 2014, vue de l’installation lors de l’exposition thématique *City and Nature*, festival international d’art de Sapporo, 2014, musée d’art de Sapporo, Sapporo, Japon, 19 juillet – 28 septembre 2014.

– **Clélia Zernik.** Les festivals d’art contemporain se sont multipliés ces dernières années dans des proportions impressionnantes, à tel point qu’on a pu évoquer une « bulle des festivals ». Quel est le modèle économique qui préside à cet essor ? Est-ce une modalité spécifiquement japonaise de développement de l’art aujourd’hui ?

– **Fram Kitagawa.** Au Japon, de nombreux festivals d’art ruraux ou régionaux se situent en opposition à l’homogénéisation grandissante et à l’importance excessive accordées à l’urbain (et aux villes). Les festivals d’art et les projets qui les accompagnent requièrent beaucoup de temps et d’efforts, dans ce processus de préparation, la diversité régionale se renforce, grâce aux liens tissés et aux collaborations. Non seulement ces valeurs de solidarité se transmettent, mais l’ambition est également de porter au jour les problèmes régionaux, grâce à la participation d’un grand nombre de personnes. C’est pour ces raisons que les festivals d’art se sont multipliés.

– **Kanoko Tamura.** Je pense que les festivals d’art sont véritablement une spécificité du Japon. Bien sûr, on les appelle également biennales ou triennales, mais leur seul point commun avec les autres biennales, comme celle de Venise, est leur structure, le fait que cela revienne tous les deux ou trois ans. Le Japon n’a pas le même rapport à l’art, aux salons, aux galeries.

Le monde de l'art au Japon est très exigeant. La première raison d'être de cette spécificité japonaise qu'est le festival, c'est la nécessité d'ouvrir l'art au grand public et pour cela, il faut lui trouver une forme de manifestation propre. Sa deuxième raison d'être tient à la manière dont l'art est financé par des institutions publiques, comme les localités, les villes ; il doit donc prendre en charge les objectifs de ses financeurs, par exemple la revitalisation d'une région. L'Okayama Art Summit est peut-être une exception en ce sens, parce que, précisément, son financement est privé et provient de la fondation du collectionneur Yasuharu Ishikawa.

– **Tadashi Kawamata.** C'est effectivement une spécificité japonaise, d'ailleurs le public de ces festivals est, pour une grande part, strictement local. Et comme le public international se fait rare dans les festivals japonais, parfois les artistes japonais ne font cela que pour les vacances, ils savent que cela n'aura pas d'impact sur leur carrière internationale, car ce n'est pas lié au marché de l'art. Au Japon, le marché de l'art est assez peu dynamique, nous avons la Tōkyō Art Fair, mais cela n'a rien à voir, en termes de volumes, avec Art Basel in Hong Kong ou d'autres grandes foires d'art contemporain en Asie.

– **Clélia Zernik.** Les festivals d'art contemporain, à la différence des biennales et des triennales, semblent s'appuyer sur la tradition du *matsuri*. Dans quelle mesure peuvent-ils s'y assimiler ?

– **Fram Kitagawa.** Les festivals d'art contemporain qui ont lieu tous les trois ans sont liés à la vie régionale locale, de la même manière que les *matsuri* traditionnels, qui se tiennent chaque année, et l'on peut espérer qu'ils sont effectivement perçus ainsi.

– **Tadashi Kawamata.** Oui, chaque saison au Japon a son festival (*matsuri*), c'est une tradition attachée à un lieu, qui revient de manière cyclique ; les localités ont une tradition très ancienne de *matsuri*. Avec les festivals d'art contemporain sur le modèle d'Echigo-Tsumari, c'est la première fois que l'art devient un nouveau style de *matsuri*. Et, comme pour un *matsuri*, l'important est l'implication des locaux qui le font et le supportent. Pour Fram Kitagawa, l'enjeu était d'impliquer réellement les locaux, il a donc commencé à associer le festival au retour des saisons, en organisant une inauguration au printemps, en été, pour qu'il devienne enfin un rendez-vous attendu des locaux.

Pour moi ces festivals sont vraiment conçus sur le modèle du *matsuri*, et dépendent d'une organisation communautaire et locale. Il s'agit d'événements faits par les locaux pour les locaux. Tout le monde est impliqué de l'intérieur, de sorte que rien ne soit imposé de l'extérieur.

– **Shihoko Iida.** Je crois qu'on peut trouver une certaine communauté entre les festivals d'art contemporain, biennales ou triennales, et les *matsuri* dans la façon dont les uns et les autres utilisent les ressources locales, qu'elles soient historiques, culturelles ou humaines. Les festivals traditionnels, les *matsuri*, n'ont pas seulement un rôle de préservation des habitudes traditionnelles régionales ou locales ; ils s'adaptent aussi et embrassent les changements avec les années. Par ailleurs, les *matsuri*, comme les biennales et triennales sont des événements cycliques, récurrents.

– **Kanoko Tamura.** Pour les villes qui cherchent à revitaliser leur communauté, organiser un festival d'art semble être une solution idéale, un événement qui permet à la fois de promouvoir leurs spécificités à travers quelque chose de festif comme les *matsuri*, mais de manière plus réfléchie et plus profonde qu'à travers un simple divertissement. C'est malgré tout un peu

compliqué, car si la création d'un événement artistique festif est l'ambition première de la ville, ce n'est sans doute pas l'objectif principal des artistes qui exposent. L'art contemporain ne prétend pas apporter de la distraction, ou du moins pas nécessairement. Ordinairement, l'image de l'art contemporain et celle d'un *matsuri* sont complètement contradictoires – l'art contemporain est souvent conceptuel et critique alors que le *matsuri* est consensuel et symbiotique. De plus, le *matsuri* est un rituel historiquement local, qui offre à ses visiteurs, de par sa nature de rituel liminaire, un temps et un espace extraordinaires : il leur permet d'oublier et de sortir du statut social auquel ils sont habituellement assignés. Les festivals artistiques ont des points communs avec les *matsuri*, en ce sens que l'art vous permet également de vivre une expérience extraordinaire, mais en même temps, l'art contemporain a un profond souci de la réalité. Je vois là une autre différence entre les deux. Et pourtant certains festivals d'art contemporain sont de très grand succès – pas seulement du point de vue des œuvres d'art présentées, mais peut-être surtout de celui de la dimension participative de ce type d'événements, dont les organisateurs multiplient les efforts pour associer les gens, les mettre en relation. C'est la grande réussite de Fram Kitagawa.

– **Clélia Zernik.** Si l'atmosphère dans certains festivals d'art contemporain est très familiale, festive et simple, les îles de la municipalité de Setouchi offrent au contraire une forme sacralisée de l'art, somptueuse, presque religieuse (fig. 5a-b). Il semble qu'on soit devant des conceptions différentes sinon opposées. Existe-t-il une ambiguïté dans la compréhension de l'art contemporain au Japon ? Et si c'est le cas, de quelle nature est-elle ? Peut-on dire que l'art au Japon relève traditionnellement du sacré ?

– **Fram Kitagawa.** À Naoshima, l'art relève en effet du sacré. Mais dans les autres îles, il apparaît plus tourné vers un public familial et plus festif.

Le monde de l'art aime à considérer l'art comme quelque chose de sacré ou de raffiné, mais je crois qu'il est aussi ambigu et capable de diversité. Au Japon, le « spirituel » (le monde des *kami*) peut relever à la fois de la culture populaire et du sacré. D'une certaine façon, les festivals d'art contemporains témoignent de cette ambiguïté.

5a. Ryue Nishizawa,
musée d'art de Teshima, 2010.





5b. Rei Naito, *Matrix*, 2010, musée d'art de Teshima.

– **Shihoko Iida.** Traditionnellement, l'art tend à être considéré comme noble, ou sublime, mais l'art contemporain se laisse difficilement enfermer dans une définition statique. À l'avenir, lorsque le « contemporain » deviendra « moderne », c'est-à-dire lorsque l'art contemporain aura été historicisé, il commencera d'acquiescer sa propre définition. Car si l'art est contemporain, c'est du temps dans lequel il se situe.

Ces dernières années, en Asie de l'Est et du Sud-Est et dans la région Pacifique, les définitions euroaméricaines de l'art moderne et de l'histoire de l'art de la période coloniale sont de plus en plus soumises à un réexamen et, ce faisant, les discours sur l'art local se réorganisent, tandis que se définissent des discours qui ont été omis ou n'ont pas encore été tenus⁴.

L'art contemporain est ambigu, puisqu'il est au centre d'une innovation continue. Même dans le Japon de l'ère moderne, même après que de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques ont été importés d'Occident, le conflit avec la tradition a perduré ; ainsi le terme *nihonga* (la peinture de style japonais) a-t-il été forgé en réponse au *yōga* (la peinture de style occidental). Les différences entre les matériaux et les techniques employées donnèrent naissance à différents styles et catégories, ce qui ajoute à la complexité de la question « Qu'est-ce que l'art japonais ? », et à celle des relations entre nationalisme et identité. Le mouvement de l'art informel a déclenché une « frénésie informelle » au Japon lorsqu'il y fut introduit, venu de France, par Michel Tapié, dans les années 1950. Si les artistes de l'avant-garde japonaise, comme ceux du mouvement Gutai, furent profondément influencés par l'art informel, Michel Tapié⁵ fut également frappé par l'existence au Japon de nombreux artistes d'avant-garde également talentueux, qui méritaient aussi une reconnaissance internationale.

Comme on peut le constater au Japon ou hors du Japon, de nombreuses régions où la notion d'« art contemporain » n'existe pas n'en développent pas moins des formes d'art

spécifiques ancrées dans l'histoire et la vie culturelle régionales (fig. 6). Les échanges culturels, dans le monde global contemporain, témoignent des influences réciproques d'une région l'autre, d'une population l'autre. C'est dans cette sphère-là, parmi des pratiques artistiques locales et diverses, que s'est développée une tendance d'avant-garde, expérimentale ou exprimant une conscience sociale critique, émergeant graduellement des contextes existants pour se faire reconnaître comme « art contemporain » en partant à la rencontre de l'autre art contemporain, entraînant ainsi un échange culturel. Il n'existe donc pas de notion statique d'un art contemporain, qui serait une norme mondiale, opposé à un art traditionnel ; l'art contemporain est ambigu ; il se transforme, se cultive selon la région et le temps.

– **Clélia Zernik.** La coexistence des dimensions artistique, touristique et pédagogique ne risque-t-elle pas de diluer, dans les festivals d'art contemporain, le propos des artistes ?

– **Fram Kitagawa.** Non, je ne crois pas en l'existence de ce risque. Considérer les œuvres comme autonomes, c'est accepter qu'elles courent le risque de voir leurs valeurs se diluer. Les œuvres créées spécialement pour un site sont néanmoins des faits sociaux dans un contexte déterminé. Elles diffèrent en cela des œuvres créées pour l'espace idéalisé de la galerie, le *white cube*.

– **Tadashi Kawamata.** Ces festivals sont à la fois artistiques et touristiques. Avec les premiers succès des projets artistiques à Echigo-Tsumari, c'est la politique touristique qui a pris le relais. L'art est devenu un moyen de visiter le Japon, un véritable tourisme artistique. L'art donne une nouvelle image aux sites, il change l'image que l'on peut avoir d'un lieu, et permet de promouvoir des petites localités. Dans les années 1970, le slogan de notre compagnie de transport Japan Railways était « Discover Japan », et Fram Kitagawa s'est inscrit dans cette lignée : *discover Japan by art*, c'est la politique d'un art touristique. Les festivals peuvent apporter un nouveau regard sur le Japon, une nouvelle manière de le découvrir. Pour l'artiste qui travaille dans ces festivals, ce n'est pas une instrumentalisation de l'art au service du tourisme, c'est au contraire une bonne opportunité d'avoir du travail, un lieu, de l'espace pour développer sa démarche. C'est un peu comme du *land art*, c'est une opportunité exceptionnelle. Bien sûr c'est assez local, et non international, mais c'est satisfaisant car les résultats sur la société civile sont très bénéfiques. Après avoir fait leurs armes au niveau local, ils auront peut-être envie d'aller travailler ou exposer dans un autre pays.

– **Shihoko Iida.** Je ne crois pas non plus qu'il y ait un risque. Pour considérer l'économie générale des festivals d'art contemporain, on doit se livrer à une évaluation qui prenne en compte l'ensemble des parties prenantes. Mais nous devons aussi respecter les propositions des artistes et leur créativité. Sans compter que les idées des artistes dynamisent l'ensemble de l'écosystème (fig. 7).

– **Clélia Zernik.** Vous étiez, Shihoko Iida, commissaire, en 2019, de la triennale d'Aichi, qui défendait la liberté d'expression et a finalement été censurée, suite aux réactions d'une partie du

6. Aida Hito Pais, tissage de perles, *Women's Wealth Workshop*, Nazareth Rehabilitation Centre 2017, Chabai, région autonome de Bougainville. 9^e triennale Asie Pacifique d'art contemporain (APT9), Brisbane, Australie, 24 novembre – 28 avril 2018.





7. Ayşe Erkmen, *Living Coral* / 16-1546 / *Market*, 2019, vue de l'installation lors de la triennale d'Aichi en 2019, Endoji / Endoji Honmachi, rues piétonnes, Nagoya, Aichi, Japon, 1^{er} août – 14 octobre 2019.

public. Qu'en déduire des relations du public japonais avec l'art contemporain ? Pensez-vous que l'écart est trop profond entre le monde élitiste de l'art et la masse des regardeurs ? Pensez-vous que cela dénote une contradiction entre les deux objectifs d'un festival d'art contemporain : s'adresser au public local et montrer cet art contemporain ?

– **Shihoko Iida.** Je ne pense pas qu'il y ait une contradiction. Même au Japon, on peut constater que les gens, qu'ils aient l'habitude ou non d'aller dans des musées, s'intéressent à l'art contemporain. Beaucoup de gens attendent avec impatience la triennale d'Aichi. Lors de l'édition 2019, de nombreux visiteurs locaux sont revenus voir l'exposition plusieurs fois, et l'équipe de volontaires a tenu bon (**fig. 8**). C'est un signe encourageant, malgré les alertes d'attentat et les menaces proférées sous forme d'appels téléphoniques, de fax ou de courriels anonymes – les organisateurs en ont reçu par dizaines de milliers. À chaque édition, notre public accumule des expériences, et il grandit avec nous.

Il est vrai, pourtant, que beaucoup pensent à tort que l'art contemporain n'a d'autre fin que d'être consommé, d'apporter du plaisir, de la beauté, de l'élégance et de revivifier une région, comme c'est le cas avec le Benesse Art Site de Naoshima et avec la triennale de Setouchi. Il ne fait aucun doute que le tourisme artistique est un point d'accès à l'art contemporain, et qu'il contribue à redynamiser une région. Mais l'art contemporain, intrinsèquement, porte aussi un regard critique sur la société ; les œuvres sont par essence des expressions personnelles ou politiques. Une proposition artistique peut nous montrer une réalité à laquelle nous préférierions peut-être ne pas être confrontés, des fautes passées, auxquels nous ne voulons pas réfléchir, ou des avertissements concernant l'avenir, des perspectives, des hypothèses. Les publics japonais ont encore à apprendre de cette inévitable nature de l'art contemporain.

D'un autre côté, il revient aux organisateurs et aux commissaires de présenter soigneusement les intentions des artistes et le contexte des œuvres lorsqu'elles sont politiquement ou historiquement sensibles. Prévoir la stratégie de communication dans les médias, concevoir

des programmes éducatifs où les discussions en petits groupes auront leur place, voilà des accompagnements, par exemple, à ne pas négliger (fig. 9). Il est indispensable que les musées et les triennales s'efforcent d'être des espaces ouverts, sereins et indépendants, où puisse se faire l'apprentissage de l'art. En ce sens, l'art contemporain peut-être l'occasion de montrer aux visiteurs l'existence d'opinions différentes des leurs, et d'en faire l'expérience ; et il est important d'accepter les uns et les autres nos différences. Même si cela prend du temps, car l'art est un média lent. Par leur nature cyclique, les biennales et triennales vont grandir avec leur public, répondre aux dissonances et épouser le changement ; elles traceront leur propre route dans le temps.

– **Kanoko Tamura.** Comme je l'ai dit précédemment, les festivals artistiques essaient de présenter de l'art contemporain et du divertissement tout à la fois, dans un équilibre extrêmement malin, mais cet équilibre demeure précaire. Ce que la polémique autour du festival d'Aichi a révélé, c'est que les choses peuvent basculer, et qu'il est très difficile de présenter à un large public un art qui critique ou questionne la société et ses côtés obscurs. Parce que très peu de gens au Japon savent que l'art contemporain en soi est réflexif et critique. Toutes les localités qui organisent aujourd'hui un festival artistique ont en tête ce qui s'est produit à Aichi en 2019, et doivent être entièrement conscientes de cette ouverture de l'art – l'organisation d'un festival d'art contemporain n'est pas une formule miracle qui permet de revitaliser une ville dans la joie et le bonheur. L'art contemporain doit conserver cette essence réfléchie et critique, même lorsqu'il est mis en scène comme un divertissement. Aichi a montré combien le défi est grand de susciter et recevoir des réactions controversées. Mais je crois véritablement que ces festivals peuvent produire une expérience significative et stimulante, à condition de trouver une manière de faire qui soit appropriée, et c'est de fait la tâche qui m'incombe aujourd'hui. L'art peut être apprécié par tous sans être dénaturé pour autant. En tant que directrice du SIAF2020, je dois absolument éviter de tomber dans l'autocensure.

– **Clélia Zernik.** En quel sens l'art est-il un médium privilégié – plus que le sport, l'architecture, la gastronomie ou la littérature – pour revitaliser une région et retisser du lien entre une population et un territoire ?



8. Public et volontaires de l'équipe d'organisation parlant de *Falls of the Evolution* (2019) du groupe Pungrok Sulap lors de la triennale d'Aichi en 2019, galerie du musée d'Art de la préfecture d'Aichi (8F), Nagoya, Aichi, Japon, 1^{er} août – 14 octobre 2019.

9. Groupe de discussion lors de l'exposition *After "Freedom of Expression?"* (« Après la "liberté d'expression" ? »), présentée lors de la triennale d'Aichi en 2019, galerie du musée d'Art de la préfecture d'Aichi (8F), Nagoya, Aichi, Japon, 1^{er} août – 14 octobre 2019.

– **Fram Kitagawa.** L'art est semblable à la littérature dans la mesure où il n'a pas de fonction concrètement définie. Et c'est pourtant difficile pour lui d'exister en toute indépendance. Il demande de l'argent, et requiert que de nombreuses personnes s'engagent en sa faveur. Il est exactement comme un « bébé », et c'est intéressant : il est fragile et a besoin qu'on s'occupe de lui. Mais c'est ce qui est important : que beaucoup soient impliqués dans la croissance de l'art et dans son processus, que les gens et les terres se relient.

– **Shihoko Iida.** Les effets ne sont pas apparents dans le court terme. En revanche, c'est un médium privilégié si on le compare aux autres, car ses influences et ses effets sur la revitalisation régionale sont de plus longue durée. Cela ne dépend pas de la façon dont il change l'apparence d'une région, mais plutôt de celle dont il change la conscience de sa population. À cet égard, l'art est peut-être plus proche de la littérature (du roman), mais il convoque les perceptions audiovisuelles.

C'est néanmoins un médium lent, et son influence prend des mois, voire des années, pour se faire sentir. Rien ne garantit non plus qu'un changement ou un effet quelconque surviendra. Il arrive plus tard. Il n'est donc pas recommandé d'utiliser l'art pour contribuer à la revitalisation régionale comme le volet quelconque d'un modèle de développement. Si cette revitalisation est désirée, l'organisation ou le lieu d'accueil doivent se montrer patients et créer les ressources humaines qui la verront se dessiner de génération en génération.

10. Ma Yansong / MAD Architects,
Tunnel of Light, 2018, triennale
d'Echigo-Tsumari.

– **Clélia Zernik.** Les pratiques artistiques japonaises semblent aujourd'hui très proches de la notion d'art relationnel, développée par Nicolas Bourriaud. Comment l'expliquez-vous ?



– **Fram Kitagawa.** La notion d'art relationnel ne m'est pas familière, mais l'art spécifique à un environnement est un médium très efficace pour relier les gens les uns aux autres et leur faire prendre conscience des lieux. Lorsque les artistes créent une œuvre pour l'espace abstrait de la galerie, ou pour un espace universel, ils réalisent une sorte d'expérience chimique. À Echigo-Tsumari, les artistes tirent leur inspiration des montagnes, des forêts, des rizières, lieux parfois folkloriques, liés à l'histoire et à la vie des gens (fig. 10, 11).



11. Rizières en terrasse à Echigo-Tsumari.

– **Tadashi Kawamata.** Les festivals d'art contemporains sont connectés avec des aspects sociaux, tout comme l'art relationnel. Si les artistes font quelque chose de social, c'est aussi que c'est très adapté aux petits budgets, les jeunes artistes peuvent participer. Une fois qu'Echigo-Tsumari a eu du succès, toutes les localités qui n'avaient pas beaucoup d'activité ont essayé de créer ce type de festival. On a vu se multiplier des projets locaux, dans des maisons vides, etc. On peut parler de *festival bubble*. C'est comme une douche, tout le monde a suivi le même mouvement, les commissaires aussi. Et les festivals se sont multipliés.

– **Kanoko Tamura.** C'est peut-être parce que l'art contemporain dans sa dimension très académique reste au Japon très en retrait, et peu compréhensible aux yeux d'un large public. Aux yeux de tous, les projets locaux, les résidences d'artistes (qui se développent depuis une vingtaine d'années) sont plus immédiatement acceptées. Il est plus facilement compréhensible de voir des artistes faire des recherches, réhabiliter des maisons, travailler avec les gens. Et puis surtout, c'est plus facile à évaluer. Évidemment, réhabiliter une maison, c'est bien par nature, c'est le type de projet qui ne génère aucune inquiétude quant à sa réception auprès du public. Les Japonais, au cours de leur cursus scolaire notamment, non seulement ne sont pas très familiarisés avec l'art contemporain, mais plus encore, on ne leur apprend pas à donner leur avis, à se constituer un point de vue personnel. Alors pour la plupart d'entre eux, il est difficile de juger quelque chose dont la réputation n'a pas été clairement établie, il faut attendre le jugement des experts ou celui de l'Histoire. Par exemple, l'impressionnisme est très populaire au Japon, car sa valeur ne fait pas débat ; au contraire, l'art contemporain inquiète, on ne sait pas si c'est bien ou non... à l'exception de l'art social ou relationnel qui a au moins pour lui de créer du lien social, et d'aider les communautés. C'est plus facilement accepté et valorisé. Mais l'effet pervers, c'est que l'art est un peu instrumentalisé : quand un artiste traite d'enjeux politiques, sociaux ou de minorités, on ne peut plus le critiquer en tant qu'artiste. Il me semble qu'il demeure au Japon une confusion entre la forme et le fond, si tu ne peux pas critiquer le fond, tu ne peux pas critiquer la forme.

– **Clélia Zernik.** Peut-on parler d'un modèle asiatique de développement de l'art contemporain ? Comment expliquez-vous le succès de la triennale d'Echigo-Tsumari auprès du public chinois ?

– **Fram Kitagawa.** Je ne suis pas certain que ce modèle asiatique existe. Mais en Chine et à Taïwan, Echigo-Tsumari est devenu un modèle de revitalisation régionale. En Chine,

la disparité croissante entre villes et campagne devient l'un des problèmes les plus préoccupants. À Echigo-Tsumari la triennale semble être l'une des solutions à ce problème ; de ce point de vue, des activités et des festivals s'organisent donc avec cette référence présente à l'esprit.

– **Tadashi Kawamata.** À partir du moment où le festival d'Echigo-Tsumari a eu du succès, les étudiants en art du monde entier sont venus, d'abord ceux du Japon, puis ceux de tous les autres pays, comme la Chine. J'aurais voulu que Fram Kitagawa constitue les archives du développement de son festival, pour que cela puisse être présenté dans les autres pays. Ce modèle pourrait très bien se développer en Asie, car il fait le lien avec les questions de population et également avec la notion de désastre.

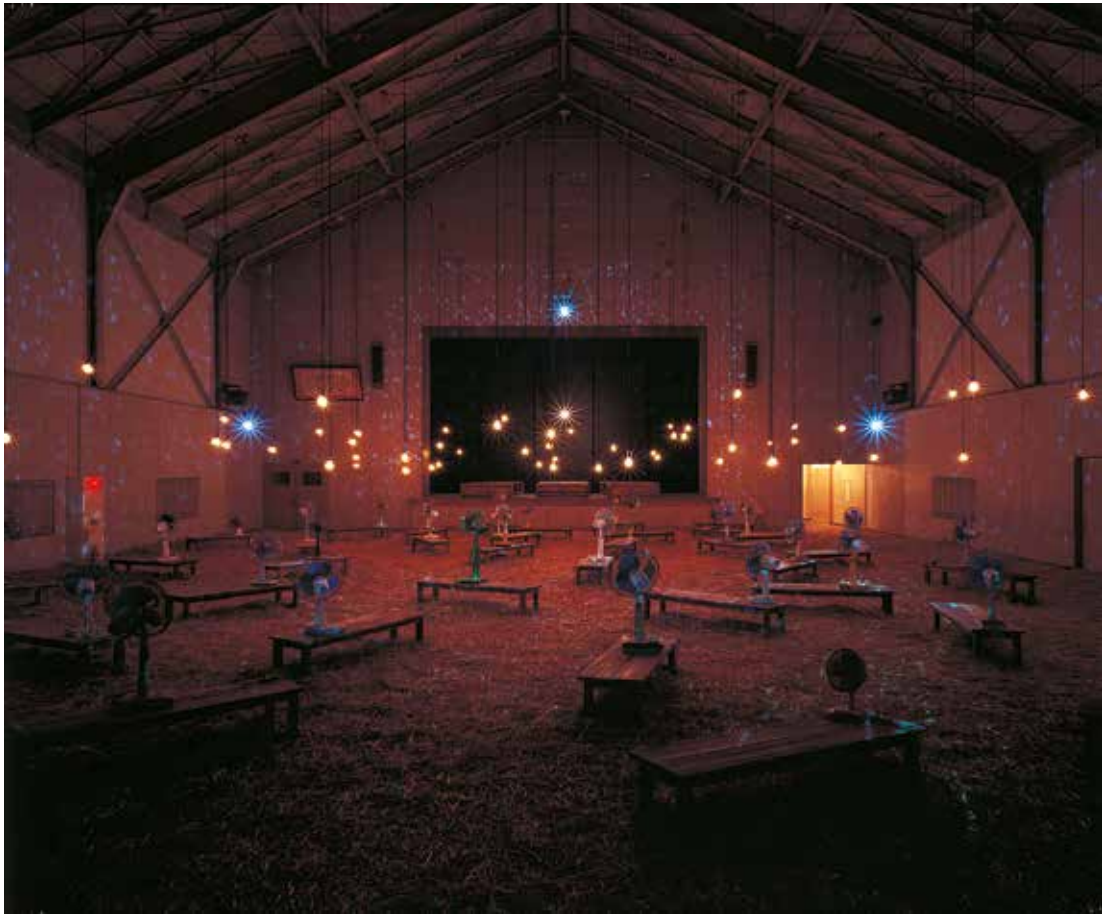
– **Shihoko Iida.** On ne peut pas véritablement parler de « modèle asiatique » unifié, car chaque région à sa propre histoire, sa propre vie politique et son propre environnement culturel.

– **Clélia Zernik.** Quelle pourrait être aujourd'hui la spécificité d'un art contemporain japonais ? Comment se comporte le marché de l'art ? Le public japonais se montre très réceptif à ce type de festival ou d'art populaire et festif, cela signifie-t-il qu'au contraire il n'est pas vraiment intéressé par un art engagé et élitiste ? Le festival d'Echigo-Tsumari semble trouver le parfait équilibre entre ces deux types de public – populaire et élitiste. Comment expliquez-vous ce succès ?

– **Fram Kitagawa.** Même à l'égard de questions comme celles de l'environnement et du capitalisme, les initiatives politiques japonaises laissent beaucoup à désirer ou se calquent sur celles des États-Unis. Dans un tel contexte, l'art devient un médium important pour répondre aux questions que posent l'environnement, les systèmes sociaux et l'économie de marché, par exemple. Et les artistes, inévitablement, se retrouvent mêlés à ces contradictions « régionales ».

Lorsqu'est produit de l'art élitiste, pour certains groupes seulement, l'influence sur le terrain est forcément limitée. L'idée est au contraire de toucher les masses par un art abordant les questions sociétales et locales qui leur tiennent à cœur. Des artistes comme Christian Boltanski et d'autres, de renommée internationale, se sont engagés dans le festival (fig. 12), parce qu'ils ont choisi, plutôt que d'atteindre les masses au musée ou dans les villes, de communiquer directement leurs messages dans ces zones rurales, ces campagnes, où ils peuvent toucher plus de monde. Dans les musées et les villes, l'art est institutionnellement protégé. Alors que dans les campagnes, l'art n'est rendu possible que par l'engagement et le soutien des gens. Boltanski a trouvé beaucoup de joie dans ce travail avec les gens. Je comprends la contagion par le coronavirus comme une révolte de la nature. La triennale d'Echigo-Tsumari se fonde sur l'idée que « l'être humain fait partie de la nature ». Les gens à Echigo-Tsumari ont une longue expérience de vie commune avec la nature et peuvent faire face au virus. Les artistes comprennent intuitivement le sens de notre projet, c'est pourquoi ils sont nombreux à participer à la triennale d'Echigo-Tsumari.

– **Tadashi Kawamata.** On a l'impression que l'art au Japon est plus une expérience qu'un objet – une expérience environnementale. C'est important de faire l'expérience de la nature par exemple. Au Japon, les galeries, les musées, ne marchent pas tant que ça, vraiment pas, spécialement pour l'art contemporain. Il n'y a pas trop de collectionneurs non plus. Dans nos appartements, il n'y a pas trop de décoration, les murs, les pièces sont vides. Rien au mur. Pas de portrait ou de peinture de paysages. On n'a pas l'habitude de cela. Donc les artistes essaient de faire quelque chose d'une autre manière, hors du marché de l'art, de manière plus locale. Réhabiliter des villages par exemple, c'est l'un des enjeux d'Echigo-Tsumari.



– **Shihoko Iida.** Ce n'est pas parce que les gens ne sont pas intéressés. L'art élitiste ne jouit pas encore d'une reconnaissance générale. Le public japonais est intéressé par ce qui est populaire, par les sujets à la mode ou par les choses que l'autorité, ceux qui sont au pouvoir tiennent en haute estime. Le fait que des centaines de milliers de gens se pressent pour aller voir les trésors des temples, les expositions spéciales, les collections impressionnistes des musées européens en offre la preuve. On constate la même chose avec les triennales comme celles de Setouchi, d'Aichi ou de Yokohama.

Beaucoup de gens affichent leurs préférences et leurs jugements envers la nourriture, par exemple, mais peu ressentent ce même rapport avec l'art. On est rassuré d'être comme tout le monde. Les Japonais n'ont pas l'habitude des débats, ni celle d'exprimer publiquement leurs sentiments ; cela les embarrasse, et ils ont tendance à se demander quelle est l'interprétation « convenable » de l'art. C'est une sorte de mentalité collective qui est à l'œuvre. On peut penser que le manque d'occasions de se confronter à l'art élitiste et l'absence d'une éducation à ce type d'art, qui permettrait de l'apprécier, constituent la toile de fond d'un tel comportement. Si la connaissance de l'art élitiste se répand, si l'on en parle, plus de gens vont commencer à s'y intéresser. En suivant ce raisonnement, si nous invitons l'art élitiste dans les festivals et l'y présentons, les gens auront d'autant plus d'occasion de faire sa connaissance. Cela les aidera à se familiariser avec l'art, et amoindra leurs résistances. Mais avant cela, l'idée

12. Christian Boltanski et Jean Kalman, *The Last Class*, 2006, triennale d'Echigo-Tsumari.

d'un « art élitiste » devrait être rejetée. Ou plus précisément, la tolérance doit être cultivée, pour que le grand public puisse l'accepter comme une manifestation parmi d'autres de l'art, si tant est qu'il existe un art élitiste.

– **Kanoko Tamura.** Pour l'art traditionnel, le marché est très important. Mais dans le domaine de l'art contemporain, il faut juger par soi-même, donc on ne prend pas de risque et les ventes ont du mal à décoller. Les artistes ont besoin d'être reconnus à l'étranger pour être célèbres au Japon. Murakami Takashi, par exemple, a eu besoin de collaborer avec Louis Vuitton, pour devenir célèbre dans son propre pays.

Les contributions de Fram Kitagawa et Shihoko Iida ont été traduites de l'anglais par François Boisvion, celles de Tadashi Kawamata et Kanoko Tamura par Clélia Zernik.

Shihoko Iida

Shihoko Iida est conservatrice et curatrice indépendante et réside à Nagoya, au Japon. Elle a travaillé comme conservatrice pendant onze ans à la galerie Tōkyō Opera City Art Gallery, dès 1998, avant son ouverture. De 2009 à 2011, elle est conservatrice invitée à la Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art de Brisbane, en Australie. Son intérêt pour l'art contemporain en Asie, pour le commissariat et pour les relations entre la société et les institutions du monde de l'art que sont les musées et les biennales l'amène à travailler successivement pour la 15th Asian Art Biennale Bangladesh, en 2012 ; pour la triennale d'Aichi, en 2013 ; pour le Sapporo International Art Festival, en 2014 ; et à nouveau pour la triennale d'Aichi, en 2019. De 2014 à 2018, elle a été maîtresse de conférences à la Tōkyō University of the Arts. Elle a notamment participé au commissariat d'expositions à Séoul, dans diverses villes australiennes, à New Dehli et à Djakarta.

Tadashi Kawamata

Né en 1953, Tadashi Kawamata est plasticien. Il vit à Paris et à Tōkyō. De 1998 à 2005, il a été professeur à la Tōkyō University of the Arts et de 2007 à 2019, à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Fram Kitagawa

Né en 1946, diplômé de la Tōkyō University of the Arts, Fram Kitagawa dirige de nombreux projets d'envergure dont le Faret Tachikawa Public Art Project. Il est directeur général de la triennale d'Echigo-Tsumari, de la triennale de Setouchi, du festival d'art « Satoyama » de Boso, Ichihara Art × Mix, du Northern Alps Art Festival et de la triennale d'Oku-Noto. En 2019, il est nommé directeur artistique de la Shanghai Urban Space Art Season. Il est décoré de l'ordre des Arts et des Lettres de la République française.

Kanoko Tamura

Traductrice, Kanoko Tamura est directrice du collectif Art Translators, un groupe de traducteurs et de traductrices spécialisés dans le domaine de l'art. Elle se définit elle-même comme médiatrice entre les gens, les cultures et les langues. Elle s'est donné comme objectif l'extension des possibilités de la traduction et de la communication. Elle est directrice de la communication et médiatrice de l'édition 2020 du festival d'art international de Sapporo.

Clélia Zernik

Normalienne, agrégée et docteure en esthétique, Clélia Zernik est critique d'art et professeure de philosophie de l'art à l'École nationale supérieure

des beaux-arts de Paris depuis 2011. Ses premières recherches portent sur la relation entre art et sciences, telle qu'elle est élaborée par les psychologues de la perception et par les phénoménologues (*Perception-cinéma*, Paris, Vrin, 2012 ; *L'Œil et l'objectif*, Paris, Vrin, 2014). Elles s'orientent désormais vers le cinéma (*Les Sept samourais* d'Akira Kurosawa, Louvain, Yellow Now, 2013 ; *L'Attrait du café*, Louvain, Yellow Now, 2017 ; *L'Attrait des fantômes*, Louvain, Yellow Now, 2019) et l'art contemporain japonais, grâce à des séjours d'études à la Waseda University et à la Tōkyō University of the Arts (avec le soutien de la Japan Foundation et de la Japan Society for the Promotion of Science).

NOTES

Tous les noms, y compris ceux d'origine japonaise, sont ici transcrits dans l'ordre prénom-patronyme.

1. Dans le cadre du programme conjoint d'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art et la revue *Critique d'art* ; voir Clélia Zernik, « L'art japonais après Fukushima : au prisme des festivals », dans *Critique d'art*, n° 49, automne/hiver 2017, p. 81-104.
2. L'exposition *L'Art contre l'Apartheid*, organisée, à l'origine par l'UNESCO s'était intitulée au Japon *Apartheid Non! Art Festival*. Le comité était composé d'Antonio Saura, de Jacques Derrida ainsi que d'artistes, d'écrivains et d'historiens de renommée internationale. L'exposition avait été conçue pour voyager dans le monde entier, jusqu'à la fin du système de l'apartheid. Au Japon, les œuvres étaient transportées dans un camion spécial. Pour plus d'informations, voir : https://www.artfront.co.jp/en/news_blog/art-front-gallery-launches-news-letter/.
3. Voir, en ligne : https://aichitriennale.jp/2019/en/search.html?offset=0&limit=1000&search=&artwork_category_bn=&venue_category_bn=venue_cat_S; https://aichitriennale.jp/2019/en/search.html?offset=0&limit=1000&search=&artwork_category_bn=&venue_category_bn=venue_cat_T; https://aichitriennale.jp/2013/english/access/access_map03.html; https://aichitriennale.jp/2013/english/access/access_map05.html; <http://siaf.jp/2017/en/venues/central/>; <https://siaf.jp/2014/en/artists>.
4. Voir, par exemple, Ming Tiampo, *GUTAI: Decentering Modernism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010 ; dans la région Pacifique, parmi les nombreux projets des dernières APT : voir « Women's Wealth » pour l'APT9 (<http://play.qagoma.qld.gov.au/womens-wealth/>), et le matériel d'archive pour les *Magiciens de la Terre* dans les archives Bernhard Lüthi, intégré au projet *Powerful Object* de la 22^e biennale de Sydney : NIRIN (Art Gallery of New South Wales, du 14 mars au 8 juin 2020 et du 16 juin au 6 septembre 2020), présenté par Shihoko Iida le 13 mars 2020, lors du vernissage de NIRIN.

Le cartel au mur indique que le Conseil des Aborigènes et des îliens du détroit de Torres au sein de l’Australia Council (le Conseil des arts australien, qui est l’organe public de promotion et de financement des arts), l’ATSIAB (Aboriginal and Torres Strait Islander Arts Board) refusait que les artistes aborigènes soient considérés comme des « magiciens », insistant sur le fait qu’ils étaient des « artistes », et avait conséquemment menacé d’annuler sa participation. Il fallut un certain temps à Jean-Hubert Martin et à Bernard Lüthi, qui était co-commissaire pour la participation des Aborigènes d’Australie, afin de convaincre ces artistes de prendre part à l’exposition (Paris, Centre Pompidou – Musée national d’art moderne / Grande Halle de la Villette, 1989). Comme Lüthi s’en est récemment ouvert à Brooke Andrew, le directeur artistique de la biennale de Sidney : « *Les Magiciens de la Terre* était une exposition pour les Européens. » Voir également « Powerful Objects », dans *NIRIN. 22nd Biennial of Sydney*, Sydney, Biennial of Sydney Ltd., 2020, p. 250.

5. Michel Tapié « Hommage à Gutai », dans *Gutai*, n° 8, Ashiya, Gutai Art Association, 29 septembre 1957, p. 1 (réimpression : *Document Gutai 1954-1972*, Ashiya City Cultural Foundation, 1993, p. 302) ; Hirai Shoichi (dir.), *What’s GUTAI?*, cat. exp. (*Kessei 50 shūnen kinen Gutai kaikoten*, Kobe, musée d’Art de la préfecture de Hyogo, 2004), Tōkyō, Bijutsu Shuppan-Sha, 2004, p. 93.

rire

que

SI

de vertige

debout

le temps

de souffleter

bifurquées

f/ f/

un roc

faux manoir

tout de suite

évanoué en bru

qui imposa

une borne à

ENTRETIENS

89 – Entretien avec Jean-Claude Lebensztejn,
par Atsushi Miura,
introduction par Yosuke Morimoto

111 – Entretien avec Takesada Matsutani
par Valérie Douniaux

jeu de langage
SI ; *comme*

Entretien avec Jean-Claude Lebensztein

par Atsushi Miura,
introduction par Yosuke Morimoto

Jean-Claude Lebensztein au Japon

On aurait tort de croire pouvoir localiser Jean-Claude Lebensztein en quelque lieu terrestre que ce soit, au Japon ou ailleurs, peu importe. Ce *Doctor Angelicus*¹ déjoue, déplace les frontières en tout genre, tout en interrogeant avec une vigilance extrêmement aiguë les échos et les répercussions que les distances produisent, et qui prêtent, nécessairement, pour le pire ou le meilleur, au malentendu.

Textuellement parlant au moins, notre pays ne semble pas occuper chez lui une place particulièrement privilégiée, aucun artiste, aucune œuvre nipponne n'ayant fait l'objet d'une étude à part entière. En revanche la référence japonaise vient nous surprendre çà et là, où l'on s'y attend peu : cette citation d'un propos ludique et émouvant de Hokusai au début du mythique *Zigzag*² ; cette photo d'un melon à demi personnifié qui s'égaie sur une boîte en carton ondulé, prise peut-être chez un marchand de primeurs de Hida-Takayama (au centre du Japon) pour décorer la couverture de *Déplacements*³ ; et surtout cette inoubliable performance de lecture que Lebensztein a bien voulu improviser au cours d'une conférence tenue pendant le bel été de 2014, à Tōkyō, en déclamant pour nous la fameuse légende surplombant l'une des acmés érotiques de Hokusai, *Le Rêve de la femme du pêcheur*.

En épilogue à *Miaulique* (qui cite un jésuite, Luís Fróis, perplexe devant les contrastes radicaux entre les deux cultures du Japon et de l'Europe), on peut lire ceci :

J'avais demandé un séjour d'étude dans un institut français au Japon. Les instances de décision me firent savoir que mon projet ne correspondait pas aux orientations de cet institut. J'aurais dû le prévoir : un organisme créé pour favoriser les échanges culturels ne peut accepter un projet soulignant les mésententes⁴.

Le livre fut imprimé en octobre 2002 ; l'auteur prévoyait-il alors que l'entretien ici reproduit dans sa version originale française se déroulerait deux mois plus tard, le 21 décembre 2002 ?

Conduit par Atsushi Miura, transcrit et traduit en japonais par moi-même – dix-huit ans après donc, mais je peux me rappeler chacun des coups de téléphone que

l'interviewé me donna alors pour pointer, avec son élégante précipitation, tous les malentendus que je provoquais –, cet entretien fut publié en 2003 dans le numéro spécial de la revue 『西洋美術史研究』 [Études sur l'histoire de l'art occidental] consacré au thème du *parergon*. Non seulement il permit au lectorat japonais de constater toute la singularité de la personnalité de Lebensztein demeurée jusqu'alors quelque peu énigmatique, autant que l'envergure et la diversité de ses travaux qui nous fascinaient depuis les années 1970⁵, mais il marqua le début d'une série d'échanges plus concrets : en plus de conférences données à Tōkyō et à Kyōto en 2009, puis à nouveau à Tōkyō en 2014, Jean-Claude Lebensztein s'est mis à nous écrire, à nous autres chercheurs japonais, de façon amicale et constante, nous faisant ainsi partager ses nouveaux textes, ses découvertes et différents « faits divers », allant même jusqu'à prodiguer de précieux conseils aux plus jeunes étudiants qui lui ont rendu visite à Paris. Et c'est sans compter plusieurs traductions qui se firent jour depuis (entre autres celles des *Études cézanniennes* en 2009 et de *Miaulique* en 2014⁶ ; fig. 1).

Ayant eu l'expérience de traduire ce dernier ouvrage, ai-je le droit de revenir à l'évidence : l'écriture de Lebensztein constitue un beau défi pour le traducteur. Comme elle est dépouillée de tout néologisme et idiotisme, l'écueil n'est pas d'ordre terminologique ou syntagmatique. La tâche en revanche est de reproduire, dans la mesure du possible, à la fois la fluidité de son mouvement et son caractère syncopé, ses *à-pic*. L'auteur s'attache aux détails (« Je m'attache à des détails qui font problème », dit-il dans l'entretien) et ne se plaît guère à les détailler. Ainsi aime-t-il citer des noms et des phrases, parfois d'un seul trait long et prolongé, mais bien souvent sans en disserter doctement, pour vite passer à d'autres, comme s'il préférerait nous les livrer tous dans leur *concordia discors*⁷. Une telle permanente ritournelle textuelle nous conduit à songer à cet idéal nommé *sprezzatura*. Mais si, de celle-ci, l'auteur lui-même se demande « comment écrire sans lui manquer, la manquer, en manquer⁸ », qui, à vouloir le traduire, prétendrait s'épargner un pareil manquement ?

Quelles leçons avons-nous pu recevoir de Lebensztein ? À tant de qualités reconnues par tous ses lecteurs d'ici ou de partout ailleurs – sa précision philologique, son agilité dans l'analyse des images, son esprit en perpétuel déplacement, pour n'évoquer qu'eux –, je me borne à ajouter juste une petite chose : il nous a appris la valeur de l'impertinence, à condition que celle-ci soit accompagnée d'une « innervation » si méticuleuse qu'elle va jusqu'à dépasser la limite de l'étudié et du spontané, du réel et du rêvé qui en émane.

Je termine, provisoirement, en insistant sur ce simple fait : Jean-Claude Lebensztein nous fascine, nous comme vous toutes et tous, par sa présence, d'autant plus irremplaçable qu'insaisissable. Une telle fascination, « il est vrai, suppose une part d'assimilation, et par conséquent de transformation, de distorsion et de rejet, mais cette part doit rester le secret de l'échange⁹ ». Fors ce secret, souhaité-je, l'histoire de notre échange, mais aussi celle des échanges qu'il suscite autour de lui, restera toujours ouverte.

[Yosuke Morimoto]

– **Atsushi Miura**. La revue *Études sur l'histoire de l'art occidental* traite dans son numéro 9 du thème du *parergon*, il m'a donc semblé tout naturel, pour l'interview de ce numéro spécial, d'inviter monsieur Lebensztein. Vous êtes sans aucun doute l'historien de l'art – si vous me permettez de vous appeler ainsi – le plus important, et le plus pertinent à l'égard de cette problématique. À travers vos nombreux ouvrages stimulants, et surtout dans les *Annexes* (Bruxelles, La Part de l'Œil, 1999) – dont le titre est déjà symbolique –, vous avez

pratiqué, dans la discipline de l'histoire de l'art, la pensée théorique de Jacques Derrida, notamment sa *Vérité en peinture* (1978), pour mettre en évidence une nouvelle possibilité méthodologique dans notre domaine. En ce sens, on pourrait même dire que vous êtes un anti-historien de l'art et un méta-historien de l'art. Mais, avant d'entrer directement au cœur du problème, je voudrais faire un petit détour sur votre formation et, pour cela, évoquer un nom très important : Meyer Schapiro. Vous avez traduit en français trois de ses articles, et l'on trouve aussi dans le texte de Derrida l'indication du nom de Schapiro. Quels sont les apports de Schapiro dans votre formation ?



1. Yosuke Morimoto présente sa traduction de *Miaulique*, Tôkyô, en 2014 : 『猫の音楽』森元庸介訳、勁草書房、2014年。

– **Jean-Claude Lebensztejn.** J'ai rencontré Schapiro en 1968. Je voulais traduire pour un cercle français de théorie de l'art animé par Hubert Damisch l'article « Léonard et Freud¹⁰ », et j'ai écrit à Schapiro, qui m'a répondu : cet article est déjà pris par Jean-Bertrand Pontalis, qui doit le publier avec une nouvelle traduction du texte de Freud « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci ». Il ajoutait : si vous voulez, je vous donne un texte inédit sur la sémiotique des arts visuels. Il m'a fait le plaisir, sans me connaître, de me donner ce texte à traduire. Je l'ai traduit. Nous avons très longuement discuté de la traduction, parce qu'il était très minutieux, et que je le suis moi-même. J'ai aussi entendu des conférences de Schapiro, et je l'ai beaucoup lu. Je n'ai jamais suivi ses cours à Columbia, mais j'ai pas mal discuté avec lui en privé. J'ai trouvé extrêmement important son article sur la sémiotique des arts visuels. Il a été publié plus tard, en anglais en 1969, dans *Semiotica*, en français dans *Critique* en 1973¹¹, puis dans le volume d'essais de Schapiro paru chez Gallimard en 1982 ; à cette occasion, j'ai pu traduire deux autres textes de Schapiro, le texte sur Léonard et Freud (qui n'avait pas été en fait publié par Pontalis) et le texte sur Seurat. C'étaient les trois textes qui m'intéressaient le plus parmi ceux que l'on m'avait proposé de traduire¹².

– **Atsushi Miura.** Le problème de Schapiro nous amène directement au problème de Derrida, qui cite deux fois le nom de Schapiro, dans le chapitre sur le « Parergon » et dans le chapitre intitulé « Restitutions », toujours par rapport à votre nom.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Dans le cas de « Parergon », oui. Dans le cas de « Restitutions », non. Il s'agissait d'un rapport à Heidegger.

– **Atsushi Miura.** Mais dans la dédicace, on lit : « à J. C. ... sztejn » ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Oui, c'est exact. Je pense que c'est une allusion au fait que Schapiro avait dédié son texte sur Heidegger à Kurt Goldstein¹³.

– **Atsushi Miura.** J'ai l'impression qu'il y avait une sorte de triangle Schapiro-Lebensztejn-Derrida à cette époque.



2. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Mais ce n'est pas un triangle, dans la mesure où je n'étais pas un angle... Disons que les auteurs qui ont le plus occupé mon horizon intellectuel au moment de mes études, étaient, dans le domaine de l'histoire de l'art, Schapiro, et dans le domaine théorique, Derrida.

– **Atsushi Miura.** Vous avez alors participé au séminaire de Derrida ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** J'ai assisté à des séminaires de Derrida, particulièrement, en 1973-1974, au séminaire sur Kant et sa troisième *Critique*. Mais l'essentiel de ma réflexion sur les questions du *parergon* était déjà en place. Le texte sur le musée, le texte sur le fauvisme – un texte méthodologique sur la terminologie de l'histoire de l'art – et le texte sur la signature étaient écrits ou pensés au moment où Derrida donnait son séminaire sur Kant. Mais il faut dire que dans le cas de Derrida, le concept de *parergon* était en rapport avec d'autres concepts qu'il avait utilisés antérieurement, et particulièrement avec le concept de « supplément » dans la *Grammatologie*.

– **Atsushi Miura.** Et le mot *parergon* est historiquement fondé depuis Pline l'Ancien...

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Tout à fait, c'est de là que Kant l'utilise dans sa troisième *Critique*, où Derrida l'a puisé, si l'on peut dire. Kant y employait le mot *parerga*, au pluriel.

– **Atsushi Miura.** En relisant la troisième *Critique* de Kant, Derrida élargit la connotation du mot *parergon*. Je cite :

[N]i œuvre (*ergon*), ni hors-d'œuvre, ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous, il déconcerte toute opposition, mais ne reste pas indéterminé et donne lieu à l'œuvre. Il n'est plus seulement autour d'elle. Ce qu'il met en place – les instances du cadre, du titre, de la signature, de la légende, etc. – ne laisse plus de déranger l'ordre interne du discours sur la peinture, ses œuvres, son commerce, ses évaluations, ses plus-values, sa spéculation, son droit et ses hiérarchies¹⁴.

N'y a-t-il pas déjà là un *parergon* concret et un *parergon* abstrait ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Le *parergon* déjoue tous les dualismes, que Derrida déconstruit à cette occasion, y compris l'opposition du concret et de l'abstrait (fig. 2). Je trouve que le positivisme de l'historien de l'art qui s'occupe du cadre comme donnée matérielle reste dans ce schéma dualiste, et l'idée même de *parergon* doit déconstruire le cadre. Celui-ci est à la fois concret et abstrait, au-delà de l'opposition entre le concret et l'abstrait, et même au-delà de l'idée d'au-delà.

– **Atsushi Miura.** Avez-vous beaucoup dialogué à l'époque avec Derrida ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Réellement, oui. Mais, comme je l'ai dit, ce n'est pas à la suite de ce séminaire que j'ai commencé à m'interroger sur ces questions, en particulier sur la question du cadre. Je me les suis posées aussi à d'autres occasions, comme dans l'étude sur Matisse, parue dans *Critique* en juillet-août 1974, mais écrite plus tôt. Et d'autres textes,

sur Frank Stella, qui ont été publiés au début des années 1970, tournaient également autour de la question du cadre et de la limite.

– **Atsushi Miura.** Et nous arrivons à vos *Annexes*. Je cite encore une fois :

Ces textes, dont la rédaction s'échelonne entre 1967 et 1986, n'appellent pas de commentaire. Comme le titre l'indique, ils tournent autour des à-côtés de l'œuvre d'art, ses hors-d'œuvre – ce que Derrida relisant Kant a appelé ses *parerga*. Certains sont abstraits (les appellations, catégories, écoles), d'autres concrets (la signature, le cadre, l'accrochage), mais partout la logique affective du *parergon* opère un glissement de l'abstrait au concret et retour, de la périphérie au centre et retour : il n'est pas possible d'isoler une essence de l'art séparée de ses abords superficiels, tels ici, par exemple, le maquillage, la nonchalance¹⁵.

Vous avez donc classé vos articles en trois catégories : le concret et l'abstrait, et le maquillage et la nonchalance sont un peu à côté.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Disons que ces termes restent marqués par ce que Derrida appelle « paléonymie » – un vieux nom utilisé pour désigner une nouvelle chose. Je pense que cette idée du concret et de l'abstrait, de l'entre-deux, est déjà travaillée par l'idée de *parergon*. Apparemment, des catégories comme le fauvisme et d'autres appellations d'écoles sont d'ordre abstrait ; et, apparemment, des choses comme le cadre, la signature ou l'accrochage sont des objets concrets. Mais cette opposition n'est pas rigoureuse. Les appellations sont travaillées par le corps d'un texte qui est lui aussi concret. Et le cadre, la signature et l'accrochage sont travaillés par des données théoriques, sans lesquelles ils n'ont pas lieu d'être. On ne peut séparer le cadre concret de toutes les idéologies qui s'y sont déposées.

– **Atsushi Miura.** Commençons par ce que nous pourrions appeler provisoirement le *parergon* « concret ». Vous avez écrit sur la signature et sur le cadre : deux notions qui renvoient, j'imagine, à l'espace pictural de la

3. Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637-1639, Paris, musée du Louvre, inv. 7275.





4. Giovanni Battista Gaulli, *Le Triomphe du Nom de Jésus*, 1672-1683, Rome, chiesa del Santissimo Nome di Gesù.

représentation classique, et qui représentent, en tant que tels, une spécificité de l'art occidental et de la séparation qu'il suppose entre un dedans et un dehors.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Oui ; mais l'espace de la représentation classique est travaillé par une force adverse, que l'on voit à l'œuvre dans le trompe-l'œil, dans le plafond baroque, dans l'idée romantique d'une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), toutes sortes de choses qui travaillent cette opposition du dedans et du dehors.

Assurément il y a une position classique du cadre comme séparation entre le dedans et le dehors. Dans une célèbre lettre sur *La Manne* (fig. 3) à Chantelou, Poussin lui dit de donner à son tableau un cadre qui sépare bien, mais qui en même temps soit discret – une corniche « dorée d'or mat tout simplement¹⁶ ». Cette double exigence est importante. Il faut qu'un cadre n'attire pas l'attention sur lui ; en même temps, il faut qu'il soit efficace, c'est-à-dire qu'il sépare ce que Poussin appelle les « espèces ». (« Espèces » est un terme de la philosophie traditionnelle qui désigne ce qu'on appelle *eidôla* chez les matérialistes grecs, ou *simulacra* à l'époque de Lucrèce¹⁷. Le terme a été employé par exemple dans la conception aristotélicienne de la vision ; il désigne, entre l'objet et l'œil, les images qui viennent de l'objet pour frapper l'œil, ou bien qui viennent de l'œil pour frapper l'objet.) Poussin veut donc distinguer ce qu'il appelle les espèces de la peinture des espèces environnantes. Le cadre a cette fonction de séparation, mais de séparation discrète. À

l'époque de Poussin, on pouvait trouver des cadres très lourds, mais qui, en même temps, ne séparaient pas : par exemple dans les plafonds baroques, comme celui de l'église du Gesù à Rome (fig. 4), un peu postérieur à Poussin, où les figures débordent du cadre. Là, il y a transgression de la peinture dans l'espace du dehors. Il s'agit de montrer l'universalité du nom de Jésus. Cela fait partie de la rhétorique baroque.

– **Atsushi Miura.** Vous avez aussi écrit sur la signature des peintres, c'est-à-dire les lettres dans l'image.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Oui, c'était pour un séminaire d'André Chastel, contemporain du séminaire de Derrida sur le *parergon*. Dans la signature peinte, on trouve toutes sortes de manières de faire travailler le texte et l'image, par exemple en inscrivant la signature

en forme de trompe-l'œil, dans un des objets de l'image. On ne sait pas si la signature signe l'espace représenté ou l'espace représentant. Il y a là toutes sortes de glissements entre le dedans et le dehors.

– **Atsushi Miura.** Parmi les *parerga* « concrets », vous n'avez pas écrit sur le problème du titre.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Non, je n'ai pas écrit là-dessus. Mais j'ai écrit un texte sur Brice Marden qui s'intitule « Sans titre (océanique)¹⁸ » ; c'est un titre, et un jeu sur l'idée de « sans titre », qui peut être un titre, et pas un titre. Et « océanique » désigne l'espace entre deux continents, un espace maritime, mais aussi une terre sous la mer. Et cette terre invisible, sous-marine, relie deux continents séparés par l'océan. Ces deux espaces sont séparés, mais ils ne sont pas entièrement séparés.

– **Atsushi Miura.** Et si vous aviez une occasion d'écrire sur le titre ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** La plupart du temps, la peinture n'en porte pas, mais dans le cas de la gravure classique, l'image, généralement – pas toujours – porte un titre, au-dessous de l'image le plus souvent. Dans le cas de la peinture, normalement le tableau lui-même ne porte pas de titre ; celui-ci est inscrit sur le cadre, ou sur le mur, ou dans le livret. C'est la règle classique, mais elle peut être défaite dans les deux sens (**fig. 5**).

– **Atsushi Miura.** Je passe à la question des *parerga* « abstraits » : vous avez écrit un article intitulé « Sol », très intéressant pour moi parce qu'il remet en cause, non seulement ces appellations consacrées de « fauvisme » et d'« expressionnisme », mais aussi, très audacieusement, l'histoire de l'art elle-même et surtout sa méthode enracinée dans l'idéologie bourgeoise. Cet article était-il impubliable à cette époque-là ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Oui, c'était impubliable. Cet article m'avait été demandé par Pierre Francastel au moment où je suivais son séminaire à l'École pratique des hautes études. Il m'a proposé en 1966 de faire quelque chose pour les *Annales*. L'occasion était une exposition qui venait d'avoir lieu à Paris sur le fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand¹⁹. À l'École normale, où je me trouvais alors, je baignais dans une pensée théorique de gauche, et quand j'ai fini ce texte, qui était très long, je l'ai porté à Paris – j'étais aux États-Unis à cette époque-là, au moment des événements de 1968 – à Francastel, qui a déclaré que c'était impubliable. Il me l'a donc rendu. Et je l'ai publié quelques années plus tard dans une revue de réflexion de l'École normale, qui n'a eu que deux ou trois numéros – je ne sais plus –, *Scolies* (un titre donné par Derrida), à un moment où l'on essayait de ramasser les retombées de la pensée révolutionnaire, et qui a publié cela en deux parties dans deux numéros, parce que c'était trop long. Je me rappelle qu'à la fin de la première partie, qui était entièrement négative, j'ai vu Chastel, qui m'a dit : je vous attends au tournant.

– **Atsushi Miura.** Cette histoire est très intéressante. La situation concernant la méthode de l'histoire de l'art a-t-elle changé depuis lors ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Pas vraiment. Le mieux, c'est qu'on a commencé à faire connaître la grande tradition de l'histoire de l'art germanique, qui était inconnue en France à ce moment-là. Depuis, on s'est mis à publier les grands noms, Erwin Panofsky et Heinrich Wölfflin qui

était déjà un peu connu, puis Aloïs Riegl et Aby Warburg qui est, maintenant, celui qui fait le plus travailler de jeunes historiens de l'art. Ce qui est positif, c'est cette ouverture à ce qui est, à mon avis, la seule école d'histoire de l'art véritablement importante au XX^e siècle.

– **Atsushi Miura.** Mais vous avez choisi Meyer Schapiro.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Schapiro était à ce moment-là le seul à travailler de manière concrète et en même temps théorique sur les objets qui m'intéressaient. Je connaissais un peu les textes de Panofsky et ceux de Wölfflin, déjà traduits en français, mais pas ceux de Riegl et de Warburg, traduits très tardivement, dans les années 1990 (un essai de Riegl avait été traduit par Daniel Arasse dans le second volume de *Scolies*, en 1972). Mais Schapiro, parce qu'il était vivant et en pleine activité dans les années 1960, était la seule figure qui pouvait à l'époque représenter pour moi quelque chose de fondamental. Il était capable de voir l'objet artistique d'une manière qui ne soit pas confuse – qui ne soit pas mystifiée et mystifiante.

– **Atsushi Miura.** Dans ses textes, on trouve toujours à la fois une rigueur logique et une sensibilité aiguë aux détails.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Oui. En même temps, ce texte sur la sémiotique²⁰ faisait sortir l'histoire de l'art théoricienne du carcan linguistique. Il faut dire qu'à l'époque, à la suite de Roman Jakobson, des gens s'intéressaient à l'histoire de l'art, mais à travers une forme de sémiologie structurale, où il s'agissait d'appliquer des schémas saussuriens et post-saussuriens à des objets non linguistiques. Un champ dans lequel le logos donnait un modèle théorique aux signes non linguistiques. Le texte de Schapiro reposait sur un autre modèle que celui de Jakobson, celui de Charles S. Peirce, et il permettait de sortir de ce schéma.

– **Atsushi Miura.** Dans ce texte, « Sol », vous vous intéressez à la structure synchronique, plutôt qu'à la filiation diachronique. Peut-on y trouver un reflet du structuralisme de l'époque ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Probablement. Je suis resté assez fidèle à cela. J'ai écrit un autre texte sur le fauvisme et encore un sur l'expressionnisme, dans deux catalogues publiés par le musée d'Art moderne de la Ville de Paris il y a quelques années²¹, où je radicalise les positions de « Sol ». Je crois que l'on peut penser l'évolution de ce qu'on appelle les styles – un concept très impropre –, en termes d'évolutions structurelles. Il y a, à une époque donnée de l'histoire de l'art – dans ce cas, la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle – des schémas que l'on peut théoriser. Il m'a semblé que l'on pouvait appeler « expressionnisme » toute la pensée d'avant-garde dans les arts visuels (mais pas seulement), qui joue sur la crise de la représentation, et qui comporte en peinture deux aspects presque contemporains l'un de l'autre, un expressionnisme de la couleur et un expressionnisme de la forme : ce qu'on appelle généralement le fauvisme, d'un côté, et le cubisme, de l'autre. Pour moi, ce ne sont pas des styles qui se suivent, mais des aspects qui ont une sorte de contemporanéité, avec une légère antériorité du fauvisme, qui tient à quelque chose dont parle Kant, à savoir que la couleur est moins ancrée dans la représentation que la forme. Il me semble qu'il est possible de penser le schéma de l'évolution des formes artistiques d'une manière un peu plus réfléchie et un peu plus globale qu'on ne le fait quand on parle de ces écoles.

J'irai plus loin. J'ai fait un petit texte sur Seurat et la science, paru dans *Critique* après la grande exposition Seurat à Paris et à New York²². C'est un double compte rendu, du catalogue de l'exposition, et de la réédition de *L'Optique physiologique* de Hermann von Helmholtz²³,

un ouvrage qui s'intitule « Manuel » en allemand (*Handbuch...*), mais qui est une somme gigantesque. J'ai relevé les manières très différentes dont les spécialistes de Seurat ont envisagé son rapport avec la science. Généralement, on écrit ou bien que Seurat a appliqué des données de la science contemporaine, celles de Michel-Eugène Chevreul et d'autres (comme le dit William Innes Homer), ou bien qu'il les a ignorées (comme le dit Richard Thomson), ou bien qu'il ne les a pas comprises (comme le dit Alan Lee), parce qu'on s'est quand même rendu compte qu'il y avait des différences. En essayant de penser ce rapport complexe de Seurat à la science, j'en suis arrivé à cette conclusion qu'il y a, non pas seulement chez Seurat, mais à son époque – les années 1880-1890 –, une pensée généralisée de ce que j'appelle le discontinu, et que l'on retrouve non seulement dans l'art, mais dans la poésie, les sciences du vivant, les sciences de la nature, la chimie et la physique, et dans d'autres objets tels que la linguistique. Et en mathématiques, la théorie de Cantor, contemporain de Seurat, est également une pensée du saut, du discontinu. Je fais une extrapolation peut-être abusive. Il y a un choix théorique ici. Une réflexion synchronique non seulement à l'intérieur de l'histoire de l'art, mais sur l'histoire de l'art en rapport avec l'histoire des sciences de la même époque, où des données entrent dans le même espace théorique généralisé sous ce nouveau mot d'ordre du discontinu. Dans ce texte, je suis allé plus loin dans l'élargissement de la conception synchronique.



5. Francisco José de Goya y Lucientes, *Le sommeil de la raison engendre des monstres* (n° 43), *Caprices*, 1799, Kansas City (Missouri), The Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 33-1077.

– **Atsushi Miura.** Je voudrais maintenant parler de « Au beauty parlour » et « Florilège de la nonchalance », deux articles difficiles et stimulants²⁴. Vous y traitez de la surface et de l'apparence : du problème de la couleur que vous comparez au maquillage et de celui de la touche en tant qu'elle relève de la *sprezzatura*. Là encore, je trouve une certaine « parergonalité » paradoxale, à la fois concrète et abstraite, qu'on pourrait approcher de cet idéal de l'« art qui dépasse l'art », ou par laquelle la *technè* se dépasse... Voulez-vous expliquer un peu mieux votre point de vue ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** J'ai trouvé là des éléments, je ne dirais pas paradoxaux, mais un peu dérangement dans le domaine de la représentation. La couleur comme supplément et comme maquillage est une thématique que l'on rencontre assez fréquemment à partir du XVII^e siècle, surtout dans la discussion entre les poussinistes et les rubénistes à l'Académie de peinture, de sculpture et d'architecture. Un grand débat, dans lequel le coloris a été

assimilé au maquillage ou au fard. Le coloris n'appartient pas, par conséquent, au corps de la peinture ; il est une sorte de supplément. Il est intéressant que les adversaires de la position académique de Charles Le Brun, qui déprécie la couleur au nom de cette opposition du corps et du fard, acceptent l'idée adverse de la couleur comme fard ; ainsi, Roger de Piles explique que « la Peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, & que le plus grand trompeur en cet art est le plus grand Peintre²⁵ ».

– **Atsushi Miura.** Mais, dans « Au beauty parlour », vous ne développez pas tant l'argumentation sur le débat du coloris. Il me semble que vous préférez plutôt passer à la problématique de la mort par l'intermédiaire des textes de Baudelaire et de Mallarmé.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Mon fil conducteur était ces mots de « fard » et de « maquillage », la manière dont ils réapparaissent et se modifient, disons, en gros, à l'époque de Manet. Dans le texte de Baudelaire, mais également dans ceux de Mallarmé et de Huysmans, il est dit – en retournant l'argumentation de l'époque antérieure – que le fard est l'essence de la peinture, rien d'autre. Cela reprend l'idée baroque de Roger de Piles, mais d'un nouveau point de vue, expliqué par Huysmans, à savoir que derrière du maquillage, il n'y a rien, sauf peut-être l'idée d'un corps en décomposition, tel qu'il est déjà représenté et thématiqué dans

la peinture de Goya appelée *Les Vieilles* ou *¿Que tal? (Comment ça va ?)*, dans laquelle on voit des corps quasiment morts, qui se recouvrent de maquillage (fig. 6) : c'est presque une autoreprésentation de la peinture telle que Goya peut l'envisager.

6. Francisco José de Goya y Lucientes, *Les Vieilles, Le Temps ou ¿Que tal?*, vers 1810, Lille, palais des Beaux-Arts, inv. P 50.



– **Atsushi Miura.** Et jusqu'à Andy Warhol...

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Jusqu'à Andy Warhol.

– **Atsushi Miura.** Et dans « Florilège de la nonchalance », vous analysez les problèmes de la tache et de l'esquisse en les mettant en rapport avec la notion de *sprezzatura*. Et ce terme italien me paraît sémantiquement très riche.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Je suis le fil du mot, comme pour le maquillage. Le terme de *sprezzatura* est polysémique, et même intraduisible. C'est un néologisme inventé par Baldassare Castiglione. Je cherchais des études sur le concept de *sprezzatura*, et j'ai été très étonné de ne rien trouver. Je me suis dit : si cela n'existe pas, je vais le faire. En suivant le fil de ce mot à travers la littérature italienne et espagnole, où il y a un concept un peu semblable, et dans l'espace, disons, classique qui est celui des XVI^e-XVII^e siècles – entre Castiglione et Baltasar Gracián – j'ai trouvé qu'il y avait là quelque chose qui travaillait la représentation, un peu comme ces autres termes que vous avez évoqués, et qui

permettait de remettre en question l'idée d'une représentation classique. Autrement dit, il n'y a pas simplement quelque chose qui serait l'essence de la peinture classique ; cet espace est travaillé par ces termes parergonaux que sont le cadre et la signature, et la *sprezzatura*, sorte d'essence non essentielle. Comme le dit Roger de Piles dans un texte que je cite à la fin de l'article²⁶, il est possible d'affirmer que la perfection de la peinture n'est pas son essence.

– **Atsushi Miura.** En lisant ce texte, je crois que l'on peut dire que vous avez fait dans l'histoire de l'art ce que Derrida a fait dans la philosophie.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Ce serait un peu présomptueux de répondre oui... Le champ de l'histoire de l'art est plus spécifique que celui de la philosophie. Mais il offre la possibilité d'une réflexion sur un mode de signification qui est celle de l'image, que la philosophie a généralement du mal à penser. S'interroger sur l'image comme la philosophie l'a fait sur le mot, le concept, le texte, etc., est un programme problématique et ambitieux, qui offre des possibilités intéressantes aujourd'hui, à une époque où la pensée de l'image paraît se développer, où se manifeste une sorte d'explosion, technologique et autre, des fonctions de l'image. Prendre l'image comme un objet de réflexion déconstructrice mérite considération.

– **Atsushi Miura.** Il nous faut parler de vos autres ouvrages. Mais, puisque vous avez beaucoup écrit, je voudrais me borner au thème du *parergon*. D'abord, j'aimerais évoquer deux articles parus dans *Zigzag*²⁷. Vous avez écrit « L'espace de l'art » et « L'étoile », sur Dubuffet et sur Stella. Ces deux articles concernent le musée et l'art, donc les institutions invisibles, ou encore le cadre au sens large du terme. Il s'agit toujours là du thème du *parergon*.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Oui, bien sûr. À propos du cadre, Derrida dans *La Vérité en peinture* renvoyait, en même temps qu'au texte sémiotique de Schapiro, à tout ce que j'avais publié²⁸. Et en effet tout ce que j'avais écrit touchait d'une certaine manière à la question du cadre, de la limite, et par conséquent du *parergon*.

– **Atsushi Miura.** Vous avez écrit aussi « Les textes du peintre », sur Matisse. Je pense que cet artiste est toujours très important pour vous. Est-ce un peintre de référence parmi d'autres ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Tous les textes que j'ai écrits à cette époque sont des textes de circonstance. Dans le texte sur Matisse, la circonstance était double. D'une part, la grande et très importante exposition Matisse, en 1970²⁹ ; d'autre part, la publication de ses textes, en français et en anglais³⁰. J'ai fait un compte rendu de ces deux choses. Il s'agissait de réexaminer la position de Matisse, qui, en France, était à ce moment-là l'objet d'une conception extrêmement réductrice. L'exposition réalisée par Pierre Schneider et l'édition des écrits de Matisse par Dominique Fourcade ont permis de la reconsidérer. Ce texte est donc lié à cette actualité ; je m'intéresse toujours beaucoup à Matisse, et j'ai donné en 1987 et 1991 deux conférences, publiées plus tard, sur Matisse et l'espace, et sur Matisse à Tanger³¹. Mais ce n'est plus pour moi un objet de réflexion dans la mesure où ces choses-là ont été assimilées et sont même devenues une sorte de dogme. Je me suis penché de nouveau sur Matisse dans le cadre de ce deuxième article sur le fauvisme, publié en 1999 à l'occasion de l'exposition sur le fauvisme en Europe³².

7. Stéphane Mallarmé, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 1897, p. 8v^o-9r^o, tirées d'un jeu d'épreuves de l'édition projetée par Mallarmé, dans la mise en page conçue par lui et restée inédite. Paris, BnF, réserve des Livres rares, inv. RESFOL-NFY-130.

soucieux
expiatoire et pubère

muet

Fin

La lucide et seigneuriale aigrette
au front invisible
scintille
puis ombrage
une stature mignonne ténébreuse
en sa torsion de sirène

par d'impatientes squames ultimes

vire

que

SI

mais l'italique y marquant fort, dans le même qui y est inscrit,
des italiques plus fortes; pour ce mot SI; comme
si l'on y avait écrit de même.

Rem. nous ne savons rien sur
la même question
qui sont plus fort.

de vertige

debout

le temps
de souffleter
bifurquées $f/$ $f/$

un roc

faux manoir $f/$
tout de suite
éaporé en brumes

qui imposa
une borne à l'infini

lettres à vérifier

Mais je me suis intéressé aussi à d'autres artistes de cette période, comme Piet Mondrian. Je me suis occupé aussi de certains artistes contemporains, Brice Marden, Malcolm Morley. Il s'agissait de commandes de circonstance.

– **Atsushi Miura.** Quant à *Zigzag* en tant que livre, il me semble que c'est un ouvrage à la fois mallarméen et derridien.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Il ne l'a pas été *a priori*. Il s'agissait simplement de reconsidérer ce que c'est qu'un livre, et l'espace du volume, le volume du volume : les deux dimensions de la page, mais également la troisième dimension des feuilles qui se superposent. C'est pourquoi le titre parcourt tout le livre, de manière à mettre en évidence le caractère volumétrique du volume.

– **Atsushi Miura.** Comment avez-vous conçu cette forme ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** En m'attachant à la matérialité du livre. La simple considération matérielle du livre – la pensée que la matérialité du livre fait partie du texte – a été le point de départ de ma réflexion. J'ai repensé à ce que dit Mallarmé, dans son texte sur le Livre : « admis le volume qui ne comporte aucun signataire, considérer quel il est³³ ». J'ai fait un compte rendu des éditions d'*Un coup de Dés*³⁴, où je parle de la conception typographique que Mallarmé avait du livre (fig. 7). Dans une lettre, il se présente comme « le lettré qui mise à ce que le texte fasse corps avec le papier même³⁵ ». L'opposition traditionnelle, et je dirais, chrétienne, cette opposition entre le contenu du texte et la matérialité du livre peut être déconstruite, comme le fait Mallarmé écrivant *Un coup de Dés*.

– **Atsushi Miura.** Je voudrais évoquer ensuite votre ouvrage monumental sur Alexander Cozens.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Ce n'est qu'une thèse.

– **Atsushi Miura.** Je ne peux pas résumer ce livre³⁶. Mais, par rapport à la problématique du *parergon*, je voudrais dire ceci : vous avez choisi le traité d'Alexander Cozens, un texte *parergonal* par un personnage *périphérique*. Mais vous en avez tiré les problématiques centrales, voire essentielles, relatives à l'histoire de l'art occidental. C'est très impressionnant.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** On y reviendra plus loin, mais ma méthode est précisément là. Je m'attache à des détails qui font problème, qui sont apparemment extérieurs au champ dans lequel ils se trouvent. Par exemple Cozens : il a écrit ce petit traité, *Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysage*, en 1785, avec des taches quasi abstraites, dont on a dit qu'elles annonçaient l'art abstrait (fig. 8). En lisant le texte, je me suis rendu compte que Cozens traversait tout le domaine de l'esthétique de son temps, l'époque classique, et plus précisément néoclassique. Ce qui m'intéressait, c'était de savoir comment des données esthétiques tout à fait courantes, les lieux communs de son temps, ont pu aboutir à ces images. Toutes les fois que je me suis interrogé sur quelque chose, je l'ai fait par le biais de détails intrigants, un peu à la façon d'un détective qui voit un objet qui ne colle pas avec les données de l'histoire, et qui va chercher la logique qui permettra soit de changer l'histoire, soit de réintégrer dans l'histoire l'objet en question.



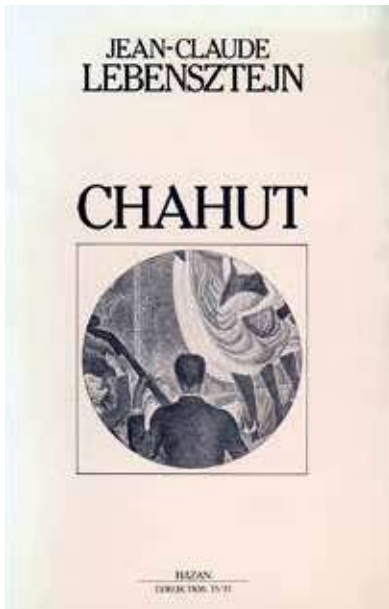
– **Atsushi Miura.** Vous y avez mentionné *Théorie du nuage* d’Hubert Damisch. Quelle est votre relation avec Damisch ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** J’ai assisté à ses premiers séminaires, à la fin des années 1960 et au début des années 1970. J’ai mentionné son livre sur le nuage, parce qu’il y avait là des problèmes qui recoupaient la question de la tache. À ce moment-là, j’ai beaucoup fait référence à certains historiens de l’art classiques, comme Robert Rosenblum, Hugh Honour, et d’autres qui se sont intéressés à l’époque de Cozens, en les utilisant à ma manière, suivant les intentions qui étaient les miennes. Et j’ai fait une utilisation classique de Damisch, pas tellement de sa problématique théorique, mais plutôt des données historiographiques qu’il pouvait apporter par l’étude des nuages, et des images dans les nuages. Tout cela est restreint au chapitre sur « La double origine de la tache ».

8. Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Londres, 1785, pl. 12, Londres, Tate, inv. T03180.

– **Atsushi Miura.** Le XVIII^e siècle, c’est l’époque où l’on peut trouver une sorte de fusion entre les éléments classiques et anticlassiques.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Il me semble que la question du classique et de l’anticlassique est une manière un peu brutale de poser les choses. Je les poserais plutôt en termes systématiques à travers ces couples d’opposition, néoclassique / préromantique, beau / sublime, Sud / Nord, Apollon / Dionysos, ou dessin fini / esquisse, qu’il faut envisager dans un ensemble systématique, non pas dans une opposition diachronique ou dualiste.



9. Jean-Claude Lebensztejn, *Chahut*, Paris, Hazan, 1989.

– **Atsushi Miura.** Vous n’avez pas comparé le paysage de Cozens avec le paysage oriental.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Cela ne fait pas partie de ma culture. Pour toucher à cette question, il faudrait connaître vraiment le chinois, non seulement la langue chinoise mais également les divers modes de pensée qui traitent du paysage. J’en ai un peu parlé, parce qu’on a vite fait le rapprochement avec le paysage chinois, dès qu’on s’est intéressé à Cozens au début du XX^e siècle. Mais ce domaine est trop étranger à ma culture, bien que je m’intéresse beaucoup à la pensée taoïste et à l’art chinois en général, surtout aux arts de la période Song. Il est très difficile de penser des espaces culturels aussi différents, en se basant uniquement sur des données de ressemblance formelle. Ce serait un grave danger. Je préférerais l’éviter plutôt que de faire des rapprochements douteux et superficiels.

– **Atsushi Miura.** Vous avez écrit sur Seurat (fig. 9). Je crois qu’il est l’un de vos peintres de prédilection. Votre Seurat est déroutant, solitaire, toujours à côté de l’histoire de l’art « normale »³⁷.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Tous les peintres qui m’intéressent sont des peintres déroutants et solitaires. Je pense à Pontormo, qui m’a beaucoup retenu à un moment, et qui est, par certains côtés, très proche de Seurat. Mais comme je le disais, ce sont des figures, des détails, ou des artistes qui sont en quelque sorte décalés ou déroutants, qui me permettent d’envisager et de reconsidérer le rapport entre la marge et la centralité, de repenser l’idée de centre, et même de la déporter, de telle manière que le centre n’est plus tellement ce que l’on pensait qu’il était, mais que le centre et la marge jouent et s’intriquent comme dans l’espace de la page mallarméenne. Mallarmé écrit, dans un texte d’introduction qu’il a fait pour la première publication d’*Un coup de Dés*, que, dans un poème classique, le texte « occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet ». Et il ajoute : « je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse ». En reportant le blanc, qui d’habitude entoure le texte, au milieu du texte, il déplace l’idée de marge et de centre. Le principe d’une marginalisation de la marge et d’une centralité du centre est défait par le texte de Mallarmé. C’est quelque chose qui est à la fois physique et en même temps abstrait, conceptuel. C’est pourquoi mes livres se présentent comme ils le font, mais également de manière à mettre en rapport cette décentralisation du centre avec des figures qu’on peut qualifier de déroutantes.

– **Atsushi Miura.** C’est très intéressant. Quel est votre intérêt pour Pontormo ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** L’intérêt pour Pontormo est venu, au départ, d’un texte tout à fait mineur : les quelques pages de son journal où il décrit ce qu’il a mangé et ce qu’il a fait, etc. (fig. 10). J’ai été très impressionné et troublé par cette lecture. Il fallait que je règle ce problème, non pas simplement avec le texte, mais avec moi-même. Je l’ai réglé en écrivant. C’est un travail qui m’a pris trois ans, et qui est peut-être ce que j’ai fait de plus radical, entre autres eu égard à cette méthodologie consistant à donner une telle importance à un texte apparemment privé de toute forme d’intérêt. C’est un peu la même méthode que dans *Cozens*,

mais poussée plus loin. Et la forme n'est plus la forme de la thèse. Dans *Cozens*, j'ai décidé de jouer le jeu classique de l'écriture de thèse, qui pose objectivement des choses, avec les notes en bas de page, la bibliographie, l'index, tout cela. Dans *Pontormo*, j'implique ma propre personne de manière plus profonde. L'écriture est beaucoup plus troublée, mêlée et moins objective, d'apparence beaucoup moins scientifique. Mais je pense que l'idée même d'apparence scientifique est une idée à revoir.

– **Atsushi Miura.** De là on passe au problème de la méthodologie. J'ai peur de me tromper, mais il me semble que vous avez été pionnier dans un courant actuel de la nouvelle méthodologie de l'histoire de l'art (ou bien de l'analyse de l'image), représenté par exemple par Victor Stoichita, qui traite du problème de la méta-peinture et de celui de l'ombre, et par Daniel Arasse qui traite des œuvres du point de vue de détails, et aussi par Georges Didi-Huberman et son concept de l'anachronisme. Tous ces chercheurs traitent d'une certaine manière du problème du *parergon*.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** D'une certaine manière, on peut dire cela. Mais ce ne sont pas eux que je fréquente dans ma discipline. J'ai lu plusieurs textes des uns et des autres, mais ce ne sont pas des textes qui m'ont beaucoup inspiré personnellement. Mon inspiration, vous la retrouvez ailleurs. Je cite mes sources, il est donc facile de voir ce qui m'a inspiré. Ce ne sont pas forcément des gens qui travaillent de la même manière que moi.

– **Atsushi Miura.** Quelle est la différence ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Je ne sais pas, chacun a sa spécialité... ! Arasse travaille dans un domaine de la représentation classique. Il lui arrive par exception de parler de l'art contemporain. Stoichita s'est intéressé au journal de Pontormo. Il a fait une traduction roumaine de ce texte avec une préface en roumain.

– **Atsushi Miura.** Est-il alors plus proche de vous ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Non, je ne le pense pas. Si je peux dire une chose un peu brutale, je suis par formation philologue, et lui ne l'est pas. Son édition de Pontormo repose sur une erreur, qui n'est pas la sienne : l'édition Cecchi qu'il a traduite a bouleversé l'ordre chronologique et, par conséquent, la signification du journal³⁸. J'ai parlé de cette édition dans le commentaire que j'ai fait du journal de Pontormo³⁹. Parce qu'il a traduit à partir de ce texte, qu'il l'a donc regardé de près, Stoichita aurait pu s'en rendre compte. Mais il ne l'a pas fait. Il n'a pas eu ce réflexe philologique de se dire : ici, quelque chose ne va pas. Stoichita

10. Jacopo da Pontormo, *Journal*, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VIII 1490, fol. 67r°.



s'est fié à cette édition ; en travaillant sur la même édition, je me suis rendu compte que quelque chose clochait, et je me suis dit : il faut absolument voir la source, le manuscrit du journal. Et en regardant le manuscrit, je me suis rendu compte tout de suite de ce qui n'allait pas. Ce qui m'a stimulé n'était pas seulement le caractère accessoire, inessentiel du journal, mais le fait que, dans cette édition courante du journal, quelque chose n'allait pas.

Je dirais donc que la différence générale est celle-ci. Nous sommes tous dans un espace de délire. Mais, dans mon cas, le délire repose sur des bases très précises. Un autre exemple. Dans *Le Détail*, Arasse fait de longs commentaires sur une ombre dans un tableau d'Ingres, où je ne vois pas ce qu'il voit. Il a le droit de voir ce qu'il voit, mais je ne vois pas ce qu'il voit ! Cela ne dit pas que mon regard est meilleur que le sien, ni que le sien est meilleur que le mien. Ce sont des regards différents. Pourquoi sont-ils différents ? Je ne sais pas. Pour moi, c'est beaucoup plus simple que ce qu'il en dit. Arasse est, comme moi, normalien et littéraire. Il a une formation que, je crois, Stoichita n'a pas, et que Didi-Huberman n'a pas non plus, une formation textuelle, qui lui permet de s'attacher à l'image avec un peu plus de sérieux. Mais – je parle du *Détail* – il y a là quelque chose qui est de l'ordre du fantasme. Et le fantasme de l'un n'est pas le fantasme de l'autre. Je pense que ce qui réunit ces quatre noms que vous avez prononcés, c'est peut-être la pensée d'une histoire de l'art qui intègre le fantasme dans la réflexion. Mais chacun a ses fantasmes, et tous les fantasmes sont respectables, pourvu qu'ils se donnent pour fantasmes. Et je crois que si l'on accepte le fantasmagorique dans le champ de la réflexion, on peut aboutir à de grandes choses.

De ce point de vue, Warburg est la figure incontournable. Il est un peu comme le Saussure des *Anagrammes* : quelqu'un chez qui on ne sait jamais si ce qu'il pense est de l'ordre de la construction illusoire ou si cela recouvre ou découvre une réalité. Il y a une problématique du rapport entre le fantasme, la construction mentale et la réalité, qui reste un indécidable.

Ma méthode spécifique, c'est de prendre un objet concret et singulier que j'examine dans toute sa rigueur. Et qui sera mon point de départ pour une réflexion dans laquelle j'utilise toutes les données, théoriques, concrètes, historiques, méthodologiques, visionnaires, fantasmagoriques, que je tâche d'intégrer dans le texte, et par lesquelles j'essaie d'innover le texte. Cela m'oppose à certaines procédures à l'américaine (de Rosalind Krauss et d'autres), dans lesquelles on commence par construire une grille théorique que l'on essaie d'appliquer à un objet. Ma méthode est inductive. Elle part d'un objet concret et particulier, et essaie d'irradier à partir de là.

– **Atsushi Miura.** Dans la méthodologie de l'histoire de l'art anglo-saxonne, je perçois en effet de temps en temps un certain réductionnisme où l'on est tenté d'expliquer une œuvre par des références externes.

– **Jean-Claude Lebensztein.** J'ai fait une critique méthodologique d'un travail féministe d'Ewa Lajer-Burchard sur David⁴⁰. Vous trouverez là des propositions méthodologiques qui se terminent par cette conclusion un peu ambitieuse, que l'histoire de l'art reste à faire.

– **Atsushi Miura.** La dernière question concerne un thème peut-être inattendu : le Japon, ce pays d'Extrême-Orient que j'oserais qualifier de quelque peu annexé, par rapport au continent. Je trouve de temps en temps des éléments japonais dans vos ouvrages.

– **Jean-Claude Lebensztein.** Ah bon ?

– **Atsushi Miura.** Vous citez par exemple un propos de Hokusai au début de *Zigzag*.



– **Jean-Claude Lebensztejn.** Je ne suis pas le seul. Depuis Edmond de Goncourt, on l’a cité des milliers de fois ! Ce propos de Hokusai m’intéresse beaucoup ; il affirme que ce n’est que dans la mort que le dessin devient vivant : quand j’aurai l’âge de cent dix ans, dit-il, chaque point, chaque ligne seront vivants. Il prévoyait sans doute qu’à ce moment-là il serait mort. C’est ce paradoxe qui m’intéressait.

11. Katsushika Hokusai, *Le Rêve de la femme du pêcheur*, publié en ouverture de *Kinoe no komatsu* 喜能会之故真通, 1814, Londres, The British Museum, inv. OA+,0.109.

Je ne connais pas bien l’art japonais. J’ai entendu dire de la part de Japonais que Hokusai (**fig. 11**) n’était pas tellement apprécié au Japon, peut-être parce qu’il était trop occidental, trop mineur par rapport à l’art canonique japonais. Mais ce qui m’intéresse dans l’art japonais, ce sont des formes mineures. Je ne suis pas tellement touché par les grandes statues. La chose qui m’excite le plus dans ce Bouddha monumental de Nara, c’est que tous les ans, le 7 août, on en retire dix seaux de poussière. Je m’intéresse plutôt à des formes de l’art japonais qui sont considérées en Occident comme mineures, l’art des jardins, l’art du décor, l’art du costume, les stylistes contemporains. Beaucoup plus qu’aux formes classiques de la peinture, de la sculpture et de l’architecture.

– **Atsushi Miura.** Vous trouvez donc le singulier, dans l’art japonais, dans ce qui n’est pas classique, ni monumental, peut-être dans ses formes mineures ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Non, je ne l’appelle pas mineur. Pour moi, le bébé japonais, le jardin japonais, les cérémonies du thé, la manière de faire un paquet, la manière dont on noue une algue dans le bouillon, sont des formes d’art majeures. Par rapport aux normes occidentales,



12. Jean-Claude Lebensztejn et Atsushi Miura, le 21 décembre 2002, à Paris. Archives de Sangensha, éditeur de la version japonaise de cet entretien, parue en 2003.

il est clair que les grands Bouddha, les grands temples ou même la peinture classique ou contemporaine sont plus importants. Mais ce qui m'intéresse, ce sont ces autres formes d'art que j'ai vues du Japon.

– **Atsushi Miura.** Et vous évoquez quelques textes concernant le Japon dans *Miaulique*.

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Oui. Il s'agit d'un petit livre du jésuite Luís Fróis, écrit en portugais en 1585⁴¹. Il est extrêmement drôle. Vous trouvez par exemple ce passage où il dit : en Europe, on salue en ôtant son chapeau ; au Japon, en retirant ses chaussures. Tout se fait à l'envers. Il s'agit de formes oppositionnelles dans lesquelles la culture du Japon se trouve littéralement aux antipodes de la culture européenne, de manière très dualiste, mais totalement satirique et comique. Il y a évidemment un point de vue

européocentriste, celui d'un jésuite qui va au Japon pour christianiser les populations locales, et qui trouve qu'ils sont de race inférieure. Mais il se rend compte aussi que les Japonais trouvent que les Européens sont de race inférieure. C'est un point de vue très intéressant. Et, en même temps, il y a des nuances. Les musiciens occidentaux répètent que la musique japonaise est affreuse, qu'elle est un miaulement. Mais si les Japonais ne peuvent pas, au XVI^e siècle, entendre avec intérêt la musique européenne, ils sont beaucoup plus réservés, moins méprisants.

– **Atsushi Miura.** Comment pourrait-on réécrire l'histoire de l'art japonais du point de vue du *parergon*, même si, bien sûr, c'est notre propre problème ?

– **Jean-Claude Lebensztejn.** Il me semble que la chance de l'art japonais n'est pas forcément dans les formes d'art occidentalisées, mais dans d'autres formes considérées comme mineures, mais qui, à mon avis, sont les grandes forces de l'art japonais : la manière dont la nature est complètement retravaillée dans un jardin, par les greffes, les torsions de branches. Je pense que le génie de l'art japonais se trouve dans l'ingéniosité du détail, qui repense ou déjoue l'opposition de la nature et de l'artifice⁴².

NOTES

1. Jean-Claude Lebensztejn, *Imiter sans fin. Le chant de l'aimable Angelette*, Montélimar, éditions du Limon, 1987, p. 27.
2. Jean-Claude Lebensztejn, *Zigzag*, Paris, Aubier Flammarion, 1980, p. 13.
3. Jean-Claude Lebensztejn, *Déplacements*, Bruxelles, Les Presses du réel (coll. « Fabula »), 2013.
4. Jean-Claude Lebensztejn, *Miaulique*, Paris / New York, Le Passage, 2002, p. 91.
5. Son article sur Matisse (« Les textes du peintre », repris dans Lebensztejn, 1980, cité n. 2, p. 161-206) fut déjà traduit en 1981 ; mais encore avant, en 1976, celui – le premier texte de lui – sur « Un tableau de Titien / un essai de Panofsky » (dans *Critique*, n° 315-316, 1973, p. 821-842 – je dois cette précision à l'auteur lui-même !).
6. 『セザンヌのエチュード』浅野春男訳、三元社、1999年。『猫の音楽』森元庸介訳、勁草書房、2014年。
7. Lebensztejn, 2002, cité n. 4, p. 63-87.
8. Jean-Claude Lebensztejn, « Florilège de la nonchalance », dans *Annexes – de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 1999, p. 227.
9. Lebensztejn, 2002, cité n. 4, p. 91.
10. L'entretien, transcrit et traduit par Yosuke Morimoto en 2002, a initialement été publié en japonais dans la revue 『西洋美術史研究』 [Études sur l'histoire de l'art occidental], n° 9 (numéro spécial sur le *parergon*), en 2003. Meyer Schapiro, « Leonardo and Freud: an Art-Historical Study », dans *Journal of the History of Ideas*, n° 17, 1956, p. 147-178.
11. Meyer Schapiro, « On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs », dans *Semiotica*, n° 1, 1969, p. 223-242 ; Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », dans *Critique*, n° 315-316, août-septembre 1973, p. 843-866.
12. Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », « Léonard et Freud », « Seurat », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.
13. Meyer Schapiro, « The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh », dans Marianne L. Simmel (dir.), *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York, Springer Publishing Company, Inc., 1968.
14. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 1978, p. 14.
15. Jean-Claude Lebensztejn, *Annexes – de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 1999, p. 5.
16. Lettre du 28 avril 1639 à Chantelou, publiée dans Nicolas Poussin, *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux*, Charles Jouanny (éd.), Paris, J. Schemit, 1911, p. 21.
17. Lucrèce, *De la nature*, livre IV ; sur Démocrite et Épicure, voir Plutarque, *Propos de table*, VIII, 10, 2.
18. Jean-Claude Lebensztejn, « Sans titre (océanique) », dans *Brice Marden*, Paris, Galerie Montenay, 1987, p. 7-15.
19. Michel Hoog et Leopold Reidemeister, *Le Fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand*, cat. exp. (Paris, Musée national d'art moderne / Munich, Haus der Kunst, 1966), Paris / Munich, Musée national d'art moderne / Haus der Kunst, 1966.
20. Schapiro, 1969, cité n. 11.
21. Jean-Claude Lebensztejn, « Tournant », dans *Le Fauvisme ou l'épreuve du feu : éruption de la modernité en Europe*, cat. exp. (Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1999-2000), Paris, Paris-Musées, 1999 ; « Douane-Zoll », dans *Figures du moderne : l'expressionnisme en Allemagne, 1905-1914, Dresde, Munich, Berlin*, cat. exp. (Paris, musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1992-1993), Paris, Paris-Musées, 1992.
22. Jean-Claude Lebensztejn, « L'optique du peintre (Seurat avec Helmholtz) », dans *Critique*, mai 1992, t. XLVIII, n° 540, p. 404-419. Voir Robert L. Herbert, *Georges Seurat, 1859-1891*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1991 / New York, The Metropolitan Museum of Art, 1991-1992), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1991.
23. Hermann von Helmholtz, *Optique physiologique*, Paris, Éditions Jacques Gabay, 1989 (fac-similé de la traduction française par É. Javal et Th. N. Klein, Paris, V. Masson et fils, 1867 [éd. orig. : *Handbuch der physiologischen Optik*, premièrement parue de 1856 à 1866 dans l'*Encyclopédie physique* de Gustav Karsten, puis sous la forme d'un volume séparé en 1867]).
24. Jean-Claude Lebensztejn, « Au beauty parlor », dans *Traverses*, n° 7, février 1977, p. 74-94 ; « Florilège de la nonchalance », dans *Critique*, n° 473, octobre 1986, p. 1025-1052.
25. Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris, Langlois, 1673, p. 67, réédité en fac-similé : Genève, Minkoff, 1973.
26. Voir la note 24 ; Roger de Piles, « L'Idée du Peintre parfait », dans *Abregé de la vie des Peintres...*, Paris, chez François Muguet, 1699, p. 27.
27. Jean-Claude Lebensztejn, *Zigzag*, Paris, Flammarion (coll. « La philosophie en effet »), 1981.
28. Derrida, 1978, cité n. 14, p. 90, note 1.
29. Pierre Schneider, avec la collaboration de Tamara Préaud, *Henri Matisse : exposition du centenaire*, cat. exp. (Paris, Grand Palais, 1970), Paris, Réunion des musées nationaux, 1970.
30. Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Dominique Fourcade (éd.), Paris, Hermann, 1972 ; Jack D. Flam, *Matisse on Art*, Londres, Phaidon, 1973.
31. Jean-Claude Lebensztejn, « Matisse et l'espace », dans *Matisse aujourd'hui, Cahiers Henri Matisse*, n° 5, Nice, musée Matisse, 1993 ; « Matisse à Tanger », dans *Tanger, Espace imaginaire*, Tanger / Rabat, 1992, republié dans *Le magazine*, Centre Pompidou, n° 74, mars-mai 1993.
32. Lebensztejn, 1999, cité n. 21.
33. Stéphane Mallarmé, « Le Livre, Instrument Spirituel », 1^{ère} version, parue dans *La Revue Blanche*, juillet 1895, p. 33.
34. « Note relative au *Coup de Dés* », dans *Critique*, juin-juillet, 1980, n° 397-398, p. 633-659.

35. Lettre à Edmond Deman, du 28 avril 1888, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance : 1886-1889*, Lloyd James Austin et Henri Mondor (éd.), Paris, Gallimard (« collection Blanche »), t. III, p. 188.
36. Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens*, Montélimar, éditions du limon, 1990.
37. Jean-Claude Lebensztejn, *Chahut*, Paris, Hazan, 1989.
38. Jacopo da Pontormo, *Diario "fatto nel tempo che dipingeva il coro di San Lorenzo", 1554-1556*, Emilio Cecchi (éd.), Florence, F. Le Monnier, 1956 ; Victor I. Stoichita, *Pontormo si manierismul*, Bucarest, Editura meridiene, 1978.
39. Jean-Claude Lebensztejn, *Le Journal de Jacopo da Pontormo*, Paris, éditions Aldines, 1992, p. 149-160.
40. Jean-Claude Lebensztejn, « Note de lecture sur Ewa Lajer-Burcharth, *Necklines: The Art of Jacques-Louis David after the Terror* », dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 75, printemps 2001, p. 112-117.
41. Luís Fróis, *Traité sur les contradictions de mœurs entre Européens & Japonais*, Xavier de Castro (trad. fra.), Paris, Éditions Chandeigne, 1993 [éd. orig. : *Europa Japao: um dialogo civilizacional no seculo XVI: tratado em que se contem muito sucinta e abreviadamente algumas contradicoes e diferencas de costumes entre a gente de Europa e esta provincia de Japao...*, 1585].
42. Relisant ces propos après tant d'années, j'aimerais ajouter ceci : je regrette que parmi les noms évoqués par mon interlocuteur, d'autres ne soient pas apparus, en particulier celui de Jean Louis Schefer, un des grands penseurs de l'image sous toutes ses formes, et pour qui j'ai toujours eu la plus grande admiration. Enfin, j'ai profité de ma mise à la retraite pour apprendre un peu de chinois, afin de tenter une traduction de Lao-tseu ; elle a été publiée en 2009 par le Théâtre typographique. [J.-Cl. L.]

Entretien avec Takesada Matsutani

par Valérie Douniaux

Takesada Matsutani est né en 1937 à Ōsaka, au Japon. Installé en France depuis 1966, il a mené une riche carrière internationale et a eu l'honneur en 2019, au Centre Pompidou, d'une exposition personnelle (fig. 1) qui présentait notamment une donation de 22 œuvres au musée. Matsutani a également fait don à l'Institut national d'histoire de l'art, en 2020, d'un ensemble exceptionnel de 92 estampes et livres d'artiste offrant un panorama complet de son travail dans le domaine de l'image imprimée.

De 1963 à 1972, Matsutani a été membre du groupe d'avant-garde Gutai (littéralement « concret »), fondé en 1954 par Yoshihara Jirō (1905-1972). Gutai prônait une relation directe de l'artiste à la matière et, en

1. Vue de l'exposition *Takesada Matsutani* au Centre Pompidou (26 juin 2019 – 23 septembre 2019), avec *Circle-Green-2*, *Circle-Yellow-19*, *Circle-3-Blue*, 2019, colle vinylique, acrylique sur toile montée sur contreplaqué, diamètre : 162 cm, archives Matsutani.





2. Vue de la première exposition personnelle de Matsutani à Ōsaka, à la Pinacothèque Gutai, 1963, archives Matsutani.

véritable précurseur, concevait des installations et performances spectaculaires, menées dans des lieux inattendus (fig. 2). Matsutani a alors choisi comme outil de prédilection la colle à bois (colle vinylique), matériau moderne et bon marché, qu'il utilise encore aujourd'hui, faisant naître sur la toile

ou le papier des volumes d'une grande sensualité. À partir du milieu des années 1970, les surfaces blanches et les volumes de colle sont recouverts de superpositions de traits de crayon graphite, d'un noir profond, aux reflets métalliques changeant selon les jeux de l'ombre et de la lumière. Les formats se font de plus en plus imposants au fil du temps, jusqu'aux installations spectaculaires présentées en 2017 à la Biennale de Venise (*Stream Venice*, fig. 3) et en 2019 au Centre Pompidou (*Stream Pompidou*). Si ces deux pans du travail de Matsutani, la créativité bouillonnante de Gutai et « l'œuvre au noir », sont bien connus du public et ont fait l'objet de nombreuses expositions et publications, les années consacrées par Matsutani à la gravure, en particulier entre 1967 et 1972, et la brève période, plus ou moins contemporaine, durant laquelle il a adopté une abstraction proche du Hard-Edge américain, ont été beaucoup moins explorées et exposées. Une exposition d'œuvres Hard-edge, pour la plupart inédites, chez Hauser & Wirth à Zürich en 2016, suivie d'une présentation de gravures, de plaques et de carnets de l'artiste chez Hauser & Wirth Somerset en 2018, ont cependant permis de donner un coup de projecteur sur ces moments également importants du parcours de Matsutani, et l'exposition aux Abattoirs de Toulouse en 2020¹ d'une partie de la donation faite à l'INHA permettra de les mettre encore plus largement en avant.

[Valérie Douniaux]

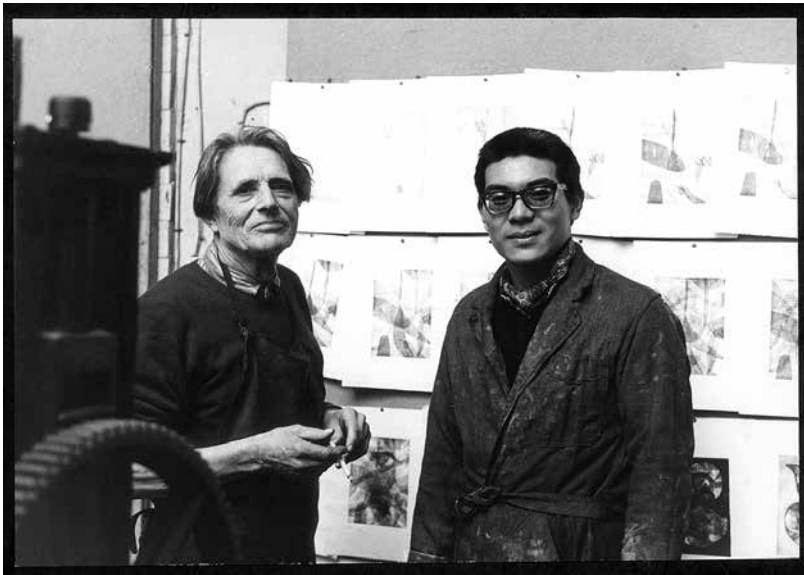


– **Valérie Douniaux.** Vous êtes arrivé en France en 1966, après plusieurs années de création intense au sein de Gutai. Vous n’aviez jamais quitté le Japon, le choc culturel a donc dû être assez important. Comment avez-vous vécu ces premiers mois loin de chez vous et ce bouleversement de votre environnement créatif ?

3. Takesada Matsutani, *Stream-Venice*, 2017, crayon graphite, colle vinylique sur toile, crayon graphite sur toile, sac de toile avec encre *sumi*, corde, balle en bois, toile et bassin en zinc, environ 1 600 × 411 cm, Biennale de Venise 2017, *Viva Arte Viva*, La Corderie, Pavilion of Colours and Mystical Joy.

– **Takesada Matsutani.** J’ai en effet ressenti un véritable choc culturel à mon arrivée en France. Tout me semblait différent du Japon. Ça m’a poussé à remettre en question ma place dans le monde, et mon mode d’expression. Aussi, quand un compatriote de ma classe de français m’a proposé de partir en voyage aux sources de la culture occidentale, de l’Égypte à l’Italie, j’ai immédiatement accepté. En plus, sur le plan pratique, je n’avais pas à Paris d’atelier me permettant d’utiliser la colle vinylique, je ne pouvais pas poursuivre la même ligne qu’au Japon. Je pense que je sentais aussi que j’étais arrivé au bout des possibilités de ce que je pouvais faire avec Gutai, je devais m’obliger à passer à autre chose. Je me suis souvenu des expositions de Stanley William Hayter (1901-1988) que j’avais pu voir au Japon et, en janvier 1967, j’ai décidé de pousser la porte de l’Atelier 17, présenté à Hayter par un compatriote, l’artiste Yayanagi Tsuyoshi (plus connu sous le nom de Yayanagi Go [1933-]). Hayter a accepté que j’intègre l’atelier et je me suis dès lors jeté dans l’apprentissage des techniques de la gravure (fig. 4).

– **Valérie Douniaux.** Vous avez débuté la gravure une fois en France, mais vous y intéressiez-vous déjà au Japon ?



4. Matsutani avec Stanley William Hayter à l'Atelier 17.

– **Takesada Matsutani.** J'ai toujours souhaité faire de la gravure sur métal car, si le Japon a une grande tradition de gravure sur bois, les autres techniques y sont moins pratiquées. Il y avait probablement des ateliers, mais je ne les connaissais pas, et les artistes de Gutai ne pratiquaient pas la gravure. Donc, à part quelques linogravures à l'école quand j'étais adolescent ou quelques essais personnels de monotypes au rouleau, je n'avais pas eu l'opportunité d'expérimenter les divers procédés de gravure. J'avais pu voir des reproductions d'œuvres occidentales dans la revue *Bijutsu Techō* [Cahiers d'art]. Surtout, j'avais découvert le travail de Hayter à la Tōkyō Print Biennale, où il avait remporté le Grand Prix en 1960, puis à Ōsaka, où il avait été invité à exposer suite à l'obtention de ce prix. Le monde de la gravure était alors en effervescence, avec de nombreuses expositions internationales, d'importantes biennales, qui offraient aux artistes de belles opportunités d'exposer leurs œuvres à l'étranger... J'ai moi-même envoyé ma candidature à de nombreuses biennales lorsque j'ai commencé à travailler à l'Atelier 17, et j'ai ainsi eu la chance de pouvoir présenter régulièrement mon travail et même de remporter des prix. J'ai pu aussi envoyer mes gravures au Japon, où je continuais à participer à toutes les expositions Gutai, notamment lors de l'exposition universelle d'Ōsaka en 1970.

– **Valérie Douniaux.** Pouvez-vous nous parler plus en détail de vos premiers essais dans le domaine de la gravure ?

– **Takesada Matsutani.** Si l'on prend une œuvre comme *Propagation T-50* (1967, **fig. 5**), qui est une des toutes premières, on retrouve très clairement les formes qui m'occupaient déjà au Japon. Ces motifs sont fortement teintés d'érotisme, mais en fait, à l'origine, si j'ai tranché ainsi dans mes volumes arrondis, c'était pour permettre à la colle de sécher plus rapidement. Le résultat, puissant et sensuel, m'a paru très intéressant, j'ai eu d'emblée la sensation d'une véritable conversation avec mon matériau, et j'ai donc poursuivi dans cette voie. Quand je suis arrivé en France, je ne pouvais plus travailler en volume faute de place, mais j'ai essayé de reproduire sur le papier les formes créées par la colle. J'étais passionné par cette possibilité d'exprimer les trois dimensions dans la planéité, qui s'accompagnait pour

moi d'une découverte plus approfondie de la perspective linéaire occidentale. On ressent très vite dans mes gravures une volonté d'associer les deux, le volume, repensé dans l'espace plan, et la perspective (**fig. 6**).

– **Valérie Douniaux.** Votre intérêt se portait donc plus sur la forme et la perspective que sur la couleur, malgré la prédilection de Hayter pour celle-ci et la technique révolutionnaire qu'il avait élaborée, avec l'application de la couleur en trois passages ?

– **Takesada Matsutani.** L'action painting dominait à l'Atelier 17 mais personnellement je trouvais cela déjà dépassé, je voulais autre chose (en plus je ne m'intéresse pas vraiment à la chimie de la gravure). L'art cinétique et l'art optique étaient très présents à Paris, j'allais souvent à la Galerie Denise René, je trouvais cela intéressant, en particulier le travail de Soto, qui avait fait une grande installation pour le musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Je regardais beaucoup les autres artistes, je visitais les musées, en France et en Europe, je suis même allé voir, en Hollande, les œuvres de Mondrian et de De Stijl. Je découvrais une perspective très différente de celle que je connaissais au Japon.

Par ailleurs, j'ai retrouvé dans la gravure la puissance du noir et blanc que j'avais déjà ressentie en apprenant la calligraphie à l'école. J'ai toujours aimé aussi Odilon Redon, Hasegawa Kiyoshi (1891-1980)... ces artistes qui faisaient naître une atmosphère mystérieuse par le biais du noir et blanc. J'avais envie d'explorer tout cela, sans perdre de vue la dimension organique de mes œuvres. Et puis on associe souvent Hayter à la couleur mais c'était quelqu'un qui avait également une approche scientifique des choses. Il avait une formation d'ingénieur, de grandes connaissances en géométrie...

– **Valérie Douniaux.** Cette exploration de la perspective géométrique est flagrante dans des œuvres comme *À l'avenir*, *L'Éternité* ou *L'angle vert*.

– **Takesada Matsutani.** Oui, par exemple, dans *À l'avenir* (1968), j'ai tenté de représenter le plafond se reflétant dans la plaque de métal ! Comme quand, dans ma jeunesse, je



5. Takesada Matsutani, *Propagation T-50*, 1967, eau-forte et burin sur papier BFK, environ 65 × 50 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, inv. EM MATSUTANI 12.

6. Takesada Matsutani, *La Propagation-M*, 1967-1969, burin et eau-forte sur papier BFK, environ 50 × 65 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, inv. EM MATSUTANI 20.



7a-c. Takesada Matsutani, *Lamp-Pink* [a], *Lamp-Blue* [b], *Lamp-Silver* [c], 1969, sérigraphies sur papier offset, environ 70,5 × 57 cm [a], 78 × 57 cm [b], 78 × 57 cm [c], Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, inv. EM MATSUTANI 26 [a], EM MATSUTANI 25 [b], EM MATSUTANI 27 [c].

reproduisais ce que j'observais sur le plafond de ma chambre, quand je devais passer de longues périodes alité à cause de la tuberculose...

Comme je l'expliquais précédemment, ces gravures mélangent les formes organiques qui m'attirent depuis mes débuts et ma découverte de la perspective occidentale. Un peu comme Hokusai qui montre le mont Fuji en perspective lointaine à travers le tonneau que construit un personnage au premier plan. Je me

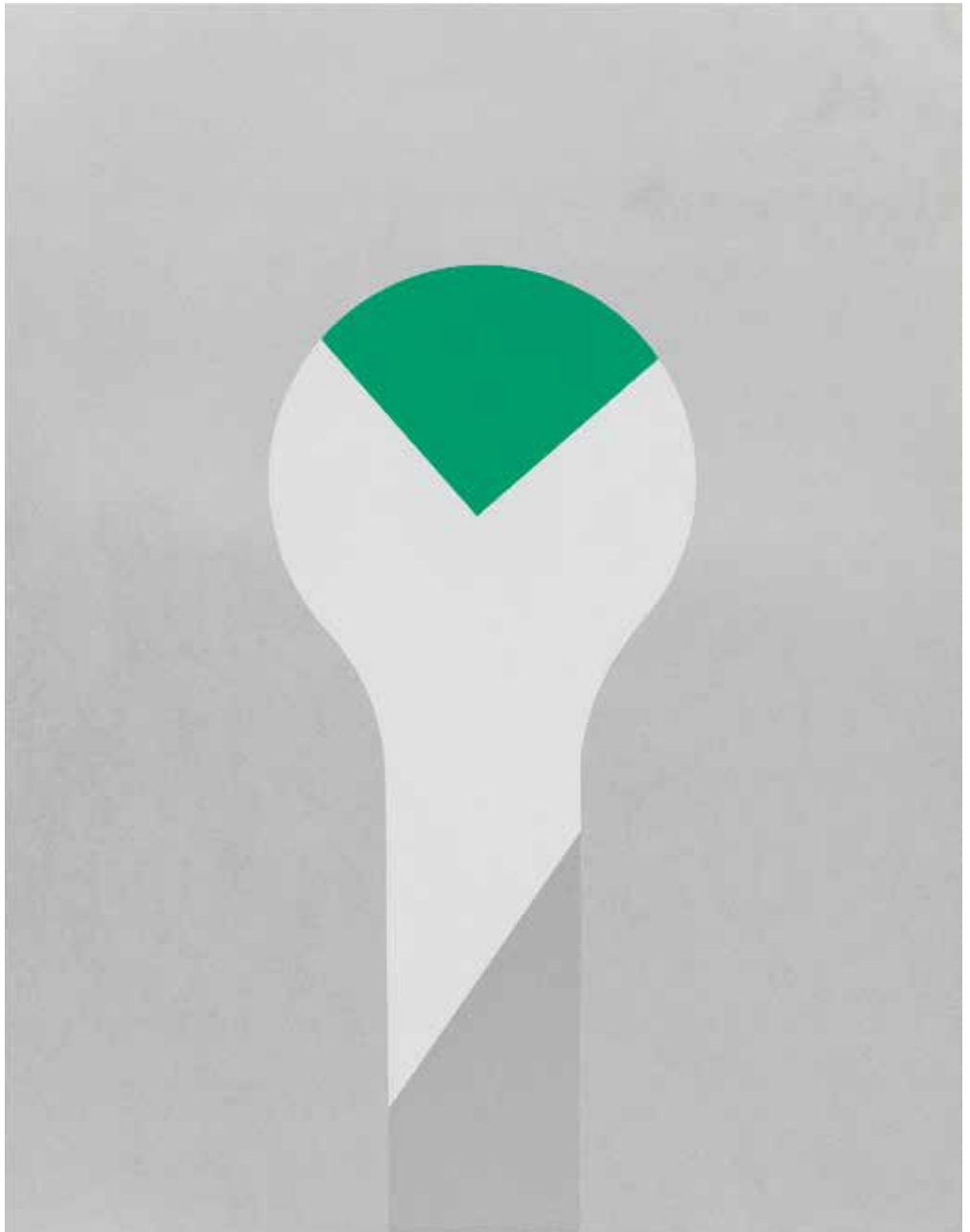
demandais si Hokusai avait pu étudier la perspective européenne. En fait oui.

– **Valérie Douniaux.** Ces formes organiques dont vous parlez viennent d'une réelle observation n'est-ce pas ?

– **Takesada Matsutani.** Oui, l'un de mes amis au Japon travaillait dans un laboratoire universitaire et m'a permis d'observer des cellules vivantes au microscope. Ça me fascinait. C'est aussi un symbole de vie, après ma victoire sur la maladie. D'où les titres de *Développement*, *Propagation*...

– **Valérie Douniaux.** Certaines de vos estampes, en particulier celles citées à l'instant, ont des titres clairement évocateurs, et intègrent parfois des éléments plus ou moins figuratifs dans la composition.

– **Takesada Matsutani.** C'est vrai. On oppose toujours figuration et abstraction. Mais par exemple la manière dont le cubisme montre divers points de vue d'un sujet me semble intéressante.



– **Valérie Douniaux.** Le travail de la forme et le noir et blanc prédominent dans vos premiers essais de gravure, mais la couleur ne disparaît pas totalement et elle revient même de manière éclatante quand vous passez à la sérigraphie. Elle est moins violente que dans vos peintures pré-Gutai et Gutai, dans lesquelles le rouge dominait. Il y a notamment un vert que vous semblez particulièrement affectionner puisqu’il revient souvent dans vos gravures et peintures des années 1970, et qu’on le retrouve encore dans vos œuvres les plus récentes. Il existe d’ailleurs pour certaines de vos estampes divers états avec des variations de tonalités de l’une à l’autre, voire des éditions très différentes, par exemple la série de sérigraphies intitulées *Lamp* (*Lamp Pink*, *Lamp Blue*, *Lamp Silver* [fig. 7a-c]...).



8. Takesada Matsutani, *Fly-K*, 1974, photosérigraphie sur papier, environ 75 × 55 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, inv. EM MATSUTANI 59.

– **Takesada Matsutani.** Oui, c'est vrai, j'affectionne ce vert, assez profond sans être agressif. Pour ce qui est des œuvres reproduites avec des variations, ce sont des recherches intuitives, j'aime changer constamment, c'est dans mon caractère et cela explique les changements dans ma carrière, par exemple mon retour à la couleur vive ces dernières années, ou mon départ de l'Atelier 17 pour rejoindre l'atelier de sérigraphie créé par ma femme Kate Van Houten et notre amie Lorna Taylor. J'ai rejoint leur atelier et j'ai appris la technique de la sérigraphie avec Kate. Nous nous partageons entre notre travail créatif et un travail de commande. J'étais enthousiasmé par la sérigraphie, la force colorée qu'elle permettait, la liberté qu'elle offrait par rapport à la gravure sur métal, les expérimentations qu'elle autorisait. Dans *Fly-K* par exemple, j'ai utilisé du riz et du sable (fig. 8). Tout ceci se faisait spontanément, sur le moment, c'est toujours ainsi que je fonctionne.

– **Valérie Douniaux.** Oui, et malgré l'austérité méditative de votre travail au noir, vous n'avez jamais abandonné par ailleurs une certaine dimension ludique de l'acte créatif.

– **Takesada Matsutani.** Non, j'adore expérimenter, j'utilise tout ce que je trouve pour déclencher de nouvelles idées, inattendues. Et je laisse intervenir le hasard.

– **Valérie Douniaux.** Avez-vous gardé quelque chose de cette expérience de l'estampe et de la sérigraphie dans votre travail ultérieur ?

– **Takesada Matsutani.** Tout d'abord, je n'ai pas totalement abandonné l'estampe, j'en fait encore ponctuellement, notamment pour des portfolios et des livres d'artistes. Le livre est un domaine que connaît très bien ma femme, qui a développé sa propre petite maison d'édition de livres d'artiste. Cependant, je n'ai pas de presse chez moi, je dois aller travailler dans d'autres ateliers. En plus, c'est très prenant, et je n'aime pas déléguer... Mais la gravure a été et reste importante pour moi. Elle est arrivée à un moment où je me redéfinissais comme oriental en Europe. Elle m'a permis de confirmer ce que j'avais pressenti à l'école en étudiant la calligraphie, la puissance et la profondeur du noir, l'importance de l'espace blanc. Elle m'a réappris aussi à envisager l'image à plat, et à revenir au travail de la main, après mes années dans Gutai à travailler les volumes à la colle vinylique. La gravure ne comporte pas la même part de hasard que mon travail avec la colle. Même si j'ai appris à diriger en partie ce hasard, le travail de gravure demande une idée plus précise au départ, et que l'idée précède l'image.

– **Valérie Douniaux.** Vous citez fréquemment d'autres artistes, et encore actuellement vous montrez une vraie curiosité pour le travail des autres, et pour les jeunes artistes aussi, que vous encouragez.

– **Takesada Matsutani.** Oui, c'est important pour moi. J'ai beaucoup reçu, je suis heureux si je peux transmettre aussi. Je n'ai pas reçu une éducation académique poussée, ayant souvent manqué l'école à cause de la tuberculose. J'ai donc toujours eu le sentiment d'un manque à combler. J'observe et j'écoute beaucoup les autres artistes, et cela nourrit mon travail. Je pense que tous les artistes procèdent ainsi.

Quand je faisais partie de Gutai, nous allions tous voir les œuvres les uns des autres avant les expositions, nous discutons ensemble. À l'Atelier 17, c'était très animé, très international, avec peu de Français en fait, à part Jean-Claude Raynal et quelques autres. Je me sentais à l'aise au milieu de tous ces artistes,

9. Matsutani dans son atelier, posant à côté de *Work-D* (1971, acrylique sur toile découpée montée sur contreplaqué, 200 x 240 cm), archives Matsutani.





10. Takesada Matsutani, *White Cloud*, 1972, huile sur toile, 162,2 × 97 × 2,54 cm, Londres, collection particulière.

11. Takesada Matsutani, *Object-S.U.*, 1978, photosérigraphie sur papier BFK, environ 55 × 45 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, inv. EM MATSUTANI 77.

étrangers comme moi, et j'ai beaucoup appris sur les autres cultures. Les Français allaient plutôt chez Johnny Friedlaender, où l'enseignement était plus orthodoxe que chez Hayter, ou bien ils intégraient les Beaux-Arts et les Arts décoratifs.

Les observations de certains de mes amis m'ont aussi permis par la suite de trouver des réponses à certaines périodes importantes de ma carrière. Par exemple, c'est mon ami Horio Sadaharu (1939-2018) qui m'a suggéré d'utiliser de l'eau pour diluer l'encre, quand j'ai commencé à faire des installations et des performances au graphite. J'utilisais à l'origine de la térébenthine, mais l'odeur et l'agressivité de ce produit posaient problème. Et c'est un autre ami artiste, Shinjo Shigeo (1945-2014), qui m'a mis au défi justement de développer à grande échelle les bandes de graphite noir que j'ai commencé à faire au milieu des années 1970, au début sur des feuilles de papier de format standard.

– **Valérie Douniaux.** Justement, qu'est-ce qui a motivé ce passage de la gravure et des peintures Hard-Edge très colorées aux courants en noir et blanc au milieu des années 1970 ?

– **Takesada Matsutani.** La gravure prend trop de temps, le dynamisme de la création spontanée me manquait. J'effectuais des croquis dessinés à partir de mes motifs de prédilection, donc un travail direct de la main, mais il ne s'agissait généralement que de travaux préparatoires que je développais ensuite en peinture et en gravure, sans que l'une des techniques précède forcément l'autre selon un ordre bien défini. En tous cas, la gravure avait indéniablement pris le dessus sur toutes les autres formes d'expression. L'artiste coréen Chung Sang-Hwa (1932), en voyant les photosérigraphies

de mes anciennes œuvres Gutai en volume, m'a demandé pourquoi je m'escrimais à faire ainsi de la reproduction à plat plutôt que créer l'original en volume. Ça a été un déclencheur pour moi. J'étais tellement obsédé par la gravure et la sérigraphie que j'avais oublié la colle et le travail original, je m'étais laissé entraîner dans le processus de reproduction mécanique. En plus, je me suis trouvé presque obligé par les circonstances d'arrêter la sérigraphie : les produits utilisés à l'époque étaient très nocifs et mettaient notre santé en danger.

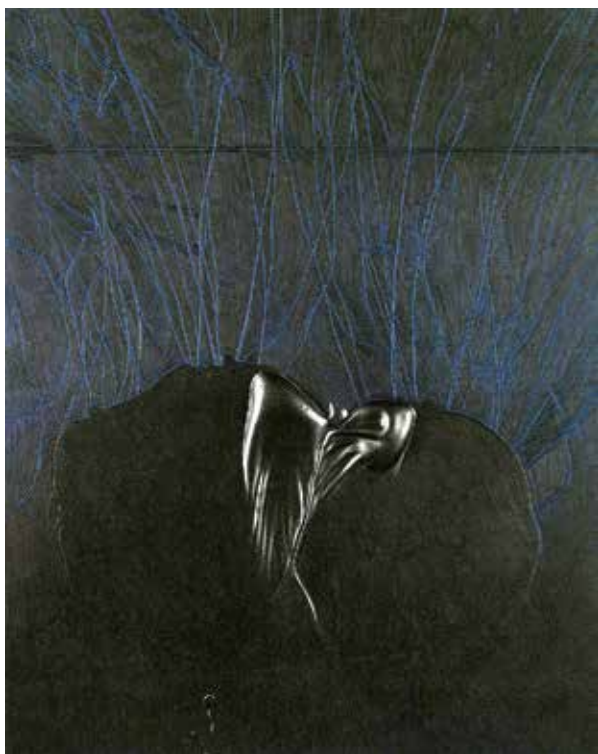
J'étais aussi gêné par les contraintes de l'image en petit format, imposées par le papier. Mon intérêt pour le Hard-Edge et surtout pour le travail d'Ellsworth Kelly (1923-2015), que j'avais pu découvrir dans des revues et lors d'expositions à Paris, m'avait déjà encouragé à retourner plus activement vers la peinture à la fin des années 1960 et au début des années 1970, à entreprendre des peintures très colorées, et lorsque j'ai enfin eu un atelier suffisamment grand, dans l'Impasse de la bonne graine, j'ai pu revenir aux grands formats (**fig. 9**). Cependant, j'ai rapidement ressenti aussi les limites de ce style, qui n'était pas à proprement parler le mien.



Et puis, dans les années 1970, j'ai commencé à retourner régulièrement au Japon et j'ai tâché d'explorer l'histoire de l'art japonais comme je l'avais fait pour l'art occidental, j'ai visité les musées, les temples, les jardins. La lecture de *l'Éloge de l'ombre* de Tanizaki Junichirō² a été déterminante. Je voulais accéder à une nouvelle étape de mon travail. J'avais du temps libre mais peu de moyens. Je suis donc revenu aux fondamentaux, le papier blanc et le graphite noir. Et j'ai commencé à recouvrir les feuilles de papier blanc avec des traits de crayon noir. Les strates de noir créaient des jeux d'ombre riches comme l'ombre qu'évoque Tanizaki. Je m'intéressais aux concepts esthétiques japonais, notamment celui de *yohaku*, la surface laissée blanche, aussi importante dans l'art japonais ou chinois que la surface peinte, avec laquelle elle établit une relation, un équilibre. Quelque chose que j'avais ressenti en gravure aussi. J'ai été très impressionné par une exposition, que j'ai vue au Japon, des chefs-d'œuvre de Tōhaku Hasegawa (1539-1610), ses pins dans la brume (Musée national de Tōkyō, inv. A10471), qui sont une des plus célèbres manifestations du *yohaku*. Tout est suggéré par les seuls noir et blanc, l'encre et le papier. Le blanc n'est pas vide, il exprime l'espace, l'atmosphère, l'esprit du lieu et il établit une relation avec le noir. L'un existe grâce à l'autre. Devant les œuvres de Hasegawa, j'ai ressenti une grande émotion et j'ai pressenti ce à quoi je souhaitais parvenir dans mon propre travail.

– **Valérie Douniaux.** Vous parlez de l'importance du blanc. On vous associe le plus souvent au noir mais vous avez créé aussi un certain nombre d'œuvres blanches, des sérigraphies et peintures dans lesquelles les formes blanches fantomatiques se fondent avec la surface blanche elle aussi, se distinguant juste par de subtiles nuances de matière et de dégradés.

12. Takesada Matsutani, *Germination 90-7-14*, 1990, colle vinylique, crayon graphite, acrylique, papier japonais marouflé sur toile, 162,1 × 130,3 cm.



– **Takesada Matsutani.** Oui, le blanc m'attire beaucoup et j'ai fait à cette période de transition de nombreuses œuvres blanches (fig. 10), dont la plupart ont malheureusement disparu. En fait, j'aime la transparence, le suggéré. La colle à bois devient d'ailleurs transparente en gonflant, à travers elle on voit la toile.

– **Valérie Douniaux.** Il existe également un certain nombre de sérigraphies (conçues à partir de photographies de vos œuvres Gutai en volume), par exemple *Object S.U.* (fig. 11), dans lesquelles les formes semblent s'effacer, où le blanc ou les couleurs pâles semblent se dissoudre en dégradés.

– **Takesada Matsutani.** C'est directement inspiré des *ukiyo-e*. Ou des nuages qui suggèrent l'espace dans la peinture traditionnelle japonaise.

– **Valérie Douniaux.** Mais finalement vous êtes allé vers l'opposé et vous êtes consacré au noir.

– **Takesada Matsutani.** Je voulais explorer la richesse de l’ombre. J’aimais aussi le fait que le noir, le trait de crayon graphite, garde la trace de la main. C’est toujours une grande problématique, surtout actuellement, alors que les artistes utilisent de plus en plus les nouvelles technologies. Il me semble important de garder cette dimension manuelle, ce côté vivant du travail de l’artiste.

– **Valérie Douniaux.** La colle à bois, qui était votre matériau privilégié de l’époque Gutai, a fait son retour aussi dans votre travail, et vous avez commencé à associer les deux, les bandes de graphite noir et les volumes de colle.

– **Takesada Matsutani.** J’avais envie de réutiliser la colle. Et celle-ci, associée au noir, permettait de jouer encore plus avec l’ombre, en créant des volumes, des replis (**fig. 12**)...

– **Valérie Douniaux.** Et cela fait surgir dans la planéité des rouleaux noirs la dimension organique qui vous est si chère depuis vos débuts.

– **Takesada Matsutani.** Oui, au final, j’espère que je suis resté fidèle à la devise de Gutai, de chercher constamment à faire « ce qui n’a jamais été fait » et au principe Gutai de dialoguer avec la matière, de laisser intervenir le hasard, le geste spontané.

NOTES

1. *Takesada Matsutani : estampes, 1967-1977*, Collections de l'Institut national d'histoire de l'art, Toulouse, Les Abattoirs, du 28 février au 31 mai 2020.

2. Tanizaki Junichirō, *In'ei raisan*, 1933. Traduit en 1977 par René Sieffert, paru aux PUF, réédité en 2011 chez Verdier. Voir la nouvelle traduction, sous le titre *Louange de l'ombre*, par Ryōko Sekiguchi et Patrick Honoré, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2017.



ESSAIS

- 127** – Un art barbare dans l’archipel japonais : les tombes décorées du VI^e siècle • **François Macé**
- 141** – Un *cosmoscape* sous le Bouddha • **Cynthia J. Bogel**
- 167** – De la Voie des esprits démoniaques à la Voie des titans. Reconsidération sur les peintures talismaniques • **Yamamoto Satomi**
- 189** – Le *shunga* et les récits de l’histoire de l’art japonais • **Amaury A. García Rodríguez**
- 201** – Rosetsu, ses *Cinq cents Arhat*, et la culture des expositions dans le Kyōto du XVIII^e siècle • **Matthew McKelway**
- 221** – Éloge du primitivisme : d’autres visages de la peinture japonaise prémoderne • **Christophe Marquet**
- 237** – De la peinture d’histoire de l’ancienne École supérieure n° 1 à la peinture de bataille de Fujita Tsuguharu • **Atsushi Miura**
- 257** – Le jardin japonais comme champ des enjeux internationaux • **Hiromi Matsugi**
- 267** – Le *topos* des avant-gardes japonaises au tournant des années 1960 • **Kei Osawa**
- 281** – Le magazine, support originel de la photographie japonaise dans les années 1960-1970 • **Lilian Froger**
- 293** – Gutai en tension • **Michael Lucken**
- 307** – Le marché de l’art japonais à l’épreuve de la « bulle spéculative » de la fin des années 1980 • **Cléa Patin**
- 329** – Identité culturelle et préhistoire dans le Japon contemporain • **Jonathan M. Reynolds**

Un art barbare dans l'archipel japonais : les tombes décorées du VI^e siècle

François Macé

Jusqu'au début du XX^e siècle, les lettrés japonais considérèrent que, dans leur pays, les différents arts ne pouvaient commencer qu'avec l'adoption des techniques continentales souvent liées à celle du bouddhisme à partir du VII^e siècle et surtout du VIII^e siècle. Les premiers textes japonais comme le *Nihon shoki* [Annales de l'histoire du Japon], compilé en 720, écrits par des lettrés maîtrisant le chinois, mentionnent l'arrivée au Japon de « peintres », *eshi*, venus de la péninsule Coréenne¹ mais ne font aucune allusion aux peintures des tombes dont il est question ici. Alors que l'organisation des potiers en clans spécialisés, les *hajibe*, est documentée, on ne trouve aucune mention de peintre avant l'arrivée de ces artisans coréens. Comme on pouvait s'y attendre, l'un des premiers textes japonais parlant de peinture d'un point de vue théorique est l'œuvre d'un moine ayant séjourné en Chine, Kūkai (774-835)². Ainsi les érudits de l'époque d'Edo firent-ils commencer l'histoire de la peinture japonaise par cette illustre figure³, tout simplement, en apparence, parce que les œuvres antérieures en peinture ou en architecture ne subsistaient plus, mais plus profondément à mon sens parce que ce qui avait été créé auparavant n'avait aucune valeur à leurs yeux. Plus tard, à partir de Meiji, on considéra que les autres vestiges des époques précédentes, les poteries de Jōmon par exemple, ne pouvaient pas être l'œuvre de Japonais⁴. L'ouverture du Japon à l'Occident n'a pas changé la perspective. C'était encore la position d'Ernest Fenollosa (1853-1908) qui fit tant pour restaurer la confiance des Japonais de Meiji dans la valeur de leur héritage artistique face à l'art occidental. Cet Américain, recruté par le gouvernement japonais pour enseigner à l'Université impériale de Tōkyō la philosophie et l'économie politique, se passionna pour la culture japonaise, particulièrement pour ce que les Occidentaux de l'époque nommaient les beaux-arts. Il fut particulièrement attiré par la tradition de la peinture de cour de l'école Kano. Il retrouva dans la grande peinture japonaise un écho de la tradition académique occidentale. Il participa par la suite à la création de l'École des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō bijutsu gakkō, en 1887, où l'on enseignait la peinture occidentale, mais aussi la peinture japonaise, *nihonga*, que l'on pourrait qualifier de néoclassique. Avec son disciple Okakura Kakuzō (1863-1913)⁵, il participa à la commission chargée de faire l'inventaire des trésors des temples et sanctuaires du Japon. Toutefois, ce qui était antérieur à l'arrivée de l'esthétique continentale, de l'art

« civilisé », n'était pas considéré comme digne d'être regardé comme une œuvre d'art. En cela, Fenollosa et Okakura ne se distinguaient guère de la vision esthétique qui prédominait alors en Occident⁶. Les poteries de Jōmon⁷, qui commençaient à être découvertes, ne pouvaient être l'œuvre de Japonais, mais celle d'une peuplade primitive.

À l'inverse, la légitimité de la dynastie impériale s'appuyant sur le mythe de son origine divine trouva, au XX^e siècle, une nouvelle expression dans l'affirmation de la continuité ontologique de la civilisation japonaise, reposant cette fois sur les progrès de l'archéologie. Malgré les apports continentaux évidents, il s'agissait de mettre en avant une véritable continuité depuis la période Jōmon jusqu'à la période contemporaine. Ce type de discours fleurit de nouveau dans les années 1970 et, malheureusement, la veine n'est pas encore épuisée⁸. Cependant l'affirmation de cette continuité et du caractère « japonais » des premières poteries du Jōmon à partir de la fin du XX^e siècle ne bouleversa pas complètement la hiérarchie qui s'exprime encore dans le classement officiel des artefacts comme celui des « Trésors nationaux », *kokuhō*, parmi lesquels on ne trouve qu'une statuette de terre cuite, *dogū*, de l'époque Jōmon et une statuette d'un autre type, *haniwa*, de celle des *kofun*. C'est sur cette dernière période de la protohistoire que je me concentrerai ici.

Pour mieux saisir la situation japonaise, un parallèle avec la Gaule d'avant la romanisation peut être éclairant : si les Gaulois connaissaient les arts gréco-romains, le cratère de Vix en est une brillante illustration, ils développèrent aussi un art original moins connu à cause de la fragilité des supports, dont cependant les monnaies stylisées nous montrent la vigueur. Il paraît tout aussi vain de vouloir trouver à tout prix, dans le cas du Japon, une continuité à travers tous les bouleversements apportés par les contacts avec le continent que de tout ramener à ces derniers en déniait la moindre originalité aux productions des artisans de l'archipel, qui ne seraient que de simples imitateurs, plus ou moins habiles, des modèles continentaux. C'est ici que la notion d'« art barbare » peut être utile et que, de nouveau, l'exemple occidental peut servir⁹. À partir de la Renaissance, l'Europe prit l'art gréco-romain comme référence, rejetant les autres expressions artistiques en les qualifiant de « barbares » ou « gothiques ». Celles-ci ne furent réhabilitées qu'avec le romantisme et les mouvements nationaux. « Barbare » ne s'entend qu'en tant qu'il est opposé à « civilisé » ; c'est du point de vue du « civilisé » que le barbare est un inférieur. Les grandes cultures comme Rome ou la Chine ont engendré leurs barbares. Dans le cas du monde sinisé, on assiste à un phénomène de démultiplication. Les Japonais furent d'abord considérés par les Chinois comme un des peuples barbares de l'Est, *dongyi*. Puis ils considérèrent eux-mêmes comme barbares *yi* (lu *emishi*) les populations du Nord-Est¹⁰. Se plaçant au centre d'un monde civilisé à la chinoise, les élites japonaises abandonnèrent, dès le VII^e siècle, la majorité de leurs anciennes représentations, dont les picturales, pour adopter la vision chinoise. Je voudrais aborder la période qui précède immédiatement ce basculement, ce moment « barbare » de l'archipel, c'est-à-dire la période relativement courte pendant laquelle, en contact avec une source culturelle de très haut niveau, l'archipel développa une civilisation stimulée par les apports extérieurs sans pour autant renoncer à ses propres représentations. Dans le domaine des arts graphiques, ce sont comme chez les « barbares » occidentaux, les motifs géométriques et les figures stylisées qui dominent. Cette période fut non seulement très vite oubliée dans la plupart de ces composantes par le Japon classique de l'époque de Heian (794-1185), et elle le resta pour ce qui est de l'art jusqu'au XX^e siècle.

La fin de la protohistoire japonaise est connue sous le nom, donné par les archéologues, de *Kofun jidai*, littéralement « période des vieux tertres » ou, de façon plus parlante, des « grandes sépultures », qui s'étend du III^e siècle au VI^e siècle de notre ère. Cette période

est marquée par le gigantisme des tombes dont les emblématiques tertres en trou de serrure, *zenpōkōdenfun*¹¹. Pour se poser la question de sa réception, il faut d'abord, de façon triviale, que les objets soient connus. Si les dépôts funéraires et les décors extérieurs, mais aussi les *haniwa*, des « cylindres d'argile », ne pouvaient passer inaperçus, il n'en allait pas de même pour les peintures. Le décor de la tombe d'Ōzuka, par exemple, ne fut découvert qu'en 1934, celui de Mezurashizuka en 1950. Toutefois, une fois découverts, encore fallait-il disposer des outils pour les apprécier. Comme nous l'avons dit, à cause du prestige de la culture chinoise, puis de la vision académique occidentale, les peintures des tombes furent longtemps perçues soit comme des copies maladroites d'originaux continentaux, soit comme des œuvres frustes, primitives au sens péjoratif que ce terme eut longtemps.

De même qu'il fallut les simplifications d'un Matisse pour apprécier la beauté des monnaies gauloises créées à partir des modèles grecs, de même on peut maintenant goûter la beauté des peintures des tombes d'Ōzuka ou de Chibusan grâce à la peinture d'un Klee ou d'un(e) Delaunay, bien plus qu'à partir des tombes décorées du continent qui les ont probablement inspirées de façon indirecte. Autant les premiers écrits ont conservé des témoignages de la littérature orale en notant des centaines de chants, autant la culture picturale est passée sous silence. Il a fallu attendre l'archéologie scientifique pour que ce passé prenne un peu de couleur. Il ne faut pas négliger non plus le nouveau regard porté sur les arts populaires japonais dans les années 1920 avec le mouvement Mingei (« art populaire ») animé par Yanagi Sōetsu (1889-1961)¹².

C'est la nouvelle vision de ces tombes décorées qui s'élabora peu à peu que je voudrais aborder à travers quelques exemples. Au VI^e siècle de notre ère, dans le quart nord-ouest de l'île de Kyūshū, au Sud-Ouest de l'archipel, fleurit un ensemble de tombes aux chambres funéraires richement décorées. On trouve des chambres funéraires décorées ailleurs dans l'archipel, jusqu'à la limite nord-est de la culture des *kofun* (chambre funéraire creusée de Nakata, commune d'Iwaki, département de Fukushima, deuxième moitié du VII^e siècle), toutefois, sur les 150 sites répertoriés, plus de la moitié se trouvent à Kyūshū. On pourrait faire la même constatation pour ce qui est de la datation, le pic se situant au VI^e siècle. Ces décorations intérieures éclosent à la fin de la période dite des grands tertres. Leur diffusion suivit l'évolution des chambres funéraires, avec la création de couloirs d'accès au milieu du V^e siècle, et leur disparition coïncida avec celle des grands tertres. Autrement dit, ce fut une floraison relativement courte avec des prémices peu marquées et suivie par une disparition totale. C'est donc à Kyūshū, éloigné du centre culturel et probablement politique de l'époque des *kofun*, la région de Nara, mais à proximité de la péninsule Coréenne, relais majeur dans la diffusion de la culture chinoise, que se situe la plus grande concentration et les plus beaux décors.

Si certains sites, comme celui de Chibusan, étaient connus depuis longtemps, ils n'étaient en aucun cas considérés comme des œuvres d'art. Les habitants des environs s'y rendaient pour des pratiques religieuses. La découverte fortuite de la chambre funéraire d'Ōzuka (commune de Keisen, département de Fukuoka), en 1934, révéla un monde complètement ignoré. Lorsqu'en 1927, le père Martin, dans sa présentation des chambres funéraires des *kofun*, affirme : « très souvent, elles portent des dessins, signes symboliques, simples lignes et bords rouges irrégulièrement tracés¹³ », il n'est pas question d'art dans ses propos. Lorsque, la même année, l'archéologue Takahashi Kenji (1871-1929) publiait *La peinture primitive du Japon*¹⁴, l'emploi du terme *bijutsu* (« art », « beaux-arts ») pour la période archaïque n'est pas encore de mise. Il faut attendre l'après-guerre pour que les périodes préhistoriques et protohistoriques entrent timidement dans le domaine de l'art. Dans les grandes collections d'ouvrages sur l'art japonais des années 1970 et 1980,



1. Reconstitution du dispositif central, tertre d'Ōzuka (Fukuoka).

préhistoire et protohistoire sont réunies dans un volume introductif au titre ambigu de *Genshi bijustu* [L'art primitif], comme dans la série en 30 volumes, intitulée *Genshoku Nihon no bijutsu* [L'art japonais en couleur]¹⁵. En langue occidentale, la première publication détaillée, à ma connaissance, sur les peintures des tertres se trouve être *Early Japanese Art – the Great Tombs and Treasures*¹⁶ de J. Edward Kidder qui, malgré son titre, est plus un ouvrage d'archéologie que d'histoire de l'art. Il pose l'un des problèmes majeurs non seulement de l'étude mais aussi de la réception des peintures des tertres, celui de leur état de conservation. Dans cet ouvrage, les photographies, en noir et blanc il est vrai, du tertre d'Ōzuka montrent des décors très dégradés à peine visibles. Les publications japonaises postérieures, en couleur cette fois, ne sont guère plus lisibles. Seules les reconstitutions donnent une idée de ce que put être la splendeur de ce décor¹⁷.

La lecture du dispositif décoratif du tertre d'Ōzuka ne peut se faire qu'à plusieurs niveaux qui interfèrent. Je commencerai par en présenter les différentes composantes¹⁸. Un premier constat, les éléments géométriques dominent. Ce sont avant tout les triangles puis quelques cercles concentriques, les lignes du mur de gauche et les petits cercles blancs du plafond. Les motifs stylisés comme les crosses de fougère, et les cercles à deux jambes constituent une deuxième catégorie de motifs. Viennent ensuite les représentations d'objets : les boucliers, les carquois, les épées. Enfin, les chevaux et les personnages ferment la série. Tous ces éléments se retrouvent non seulement dans d'autres tombes mais aussi sur de nombreux artefacts comme les *haniwa*, ces cylindres de poterie parfois surmontés de représentations figurées. À l'inverse, on peut dire que presque tous les

motifs connus de l'époque des grandes sépultures se retrouvent dans la tombe d'Ōzuka, à l'exception du *chokkomon* 直弧文, motif abstrait que j'aborderai plus loin, et des cercles concentriques dont on ne trouve que quelques rares exemples.

Avec cinq couleurs sur les six connues pour la période, ce décor présente la palette la plus étendue parmi les tertres décorés. Comme dans la majorité des tertres, le rouge domine, suivi par l'ocre, le blanc, puis le noir et le vert. C'est donc un espace lumineux, chatoyant qui est ainsi créé.

Il est difficile de déterminer si le motif du triangle renvoie à une signification symbolique. Ce qui est certain, c'est que l'effet décoratif est assuré, renforcé de plus par la disposition non systématique en lignes ou en bandes régulières dans les grandes surfaces.

Les crosses de fougère, que l'on ne retrouve pas sur d'autres supports, renvoient à l'idée de surgissement, de croissance, en somme de vie ou de promesse de vie. Dans un contexte funéraire, elles ne peuvent qu'évoquer l'attente d'une survie après la mort. Toutefois, leur fonction décorative ne peut être sous-estimée quand on voit qu'elles occupent toute la surface de la paroi dans tous les sens autour des chevaux. On les retrouve sur des pierres relativement petites comparées aux parois, sur la face extérieure du linteau, sur les deux pierres porte lumineuses et, enfin, elles composent une bande au niveau du sol dans le dispositif central (**fig. 1**). Les boucliers et carquois sont parmi les motifs figuratifs les plus représentés non seulement dans les tombes mais aussi sur celles-ci. Ils figurent parmi les plus anciens *haniwa* figurés. Les boucliers devaient avoir une fonction de protection. Grâce à ces armes de défense stables posées sur le sol, il était possible de se protéger des flèches, mais aussi de délimiter un espace pour les rites. Face à la barrière défensive des boucliers, s'alignent les carquois, dont deux sont surmontés d'arcs. Ce sont des carquois en forme de hotte qui se portaient sur le dos. Quant à l'arc, il fut longtemps l'arme favorite des guerriers japonais. Cependant, ce n'est pas lui mais le carquois qui a été retenu comme élément de décor (on trouve certes des représentations gravées d'archers, comme sur la façade de la chambre funéraire creusée n° 27 *yokoana* de Nabeta, département de Kumamoto). Les carquois-hottes présentaient des potentialités décoratives bien plus importantes que le simple arc, réduit à une sorte d'ellipse. Les carquois sont plus nombreux que les boucliers : les éléments offensifs ou dissuasifs l'emportent donc, d'autant que l'on retrouve les carquois sur la face interne du mur de séparation où ils sont parfois associés à des épées (**fig. 2**). En y ajoutant ceux du mur du fond, on compte à peu près deux fois plus de carquois que de boucliers. Vus depuis le dispositif central, autrement dit de la place du défunt principal et maître des lieux, les carquois se situent sur la gauche, côté qui avait la priorité dans le Japon antique (Amaterasu naît de l'œil gauche de son père Izanaki). L'accent est donc mis sur le versant actif et positif du dispositif d'ensemble.

Les cinq chevaux de part et d'autre de l'entrée n'ont rien de réaliste avec leur cavalier minuscule (**fig. 3a-b**). Ils sont là pour montrer le prestige de ceux qui reposent dans la grande salle funéraire. Ces chevaux au large cou expriment aussi la puissance. Leurs courbes nous évoquent Matisse aujourd'hui.

2. Reconstitution du mur de séparation, vu vers la sortie, tertre d'Ōzuka (Fukuoka).



Si l'on se trouve en face d'un programme iconographique relativement clair, son traitement, avec ses symétries incomplètes, ne semble toutefois pas tout à fait abouti. Il serait facile d'invoquer uniquement la maladresse des peintres. Je pense qu'il faut au contraire chercher à comprendre ce décalage. L'un des facteurs qui peut l'expliquer réside dans l'utilisation d'énormes blocs de pierre. La chambre du fond est formée de cinq pierres seulement : une pour le mur du fond (3,3 × 2 m), une pour chacun des deux côtés (4,6 × 2 m) et enfin les deux qui forment le mur de séparation (1,6 et 1 × 2 m). Ce fut très certainement un choix délibéré. Il fallait utiliser les grosses pierres disponibles sans sacrifier leur grosseur à un plan d'ensemble abstrait, d'où la dissymétrie dès le mur de séparation, due au fait que la pierre de gauche est plus grande, d'environ un quart de sa taille, que celle de droite. La faculté de travailler la pierre n'est pas en cause, les magnifiques sarcophages de pierre du siècle précédent en sont la preuve. Outre le prestige retiré de l'utilisation de gros blocs (on observe encore ce trait aux temps modernes avec les énormes blocs acheminés pour le château d'Edo ou la base du Hōkōji, à Kyōto), il faut tenir compte de la valeur symbolique du roc, gage d'éternité. Les peintres se sont donc adaptés à la configuration des pierres. Le mur de gauche, avec les séries de boucliers qui épousent les contours de la pierre, illustre cette façon de faire.

Pendant, cette explication n'est pas entièrement satisfaisante. Si l'on prend l'exemple des chevaux peints sur les murs de séparation, les deux pierres ont la même hauteur et pourtant les chevaux peints sur la pierre de gauche ne se trouvent pas au même niveau que les deux chevaux du mur de droite, mais en dessous d'eux. Du côté intérieur de ce même mur, les épées ne sont pas systématiquement distribuées entre deux carquois. L'impression qui domine est que les peintres avaient une assez grande marge de liberté dans l'exécution du programme iconographique. Bien que l'utilisation des motifs géométriques l'emporte et que la construction des tertres en trou de serrure démontre une parfaite maîtrise de la réalisation des plans symétriques, cette symétrie, bien qu'elle reste présente, ne semble plus avoir la priorité quand il s'agit de la décoration. Ce qui paraît primer, ce n'est pas le parfait agencement mais plutôt la richesse des motifs et l'effet lumineux.

Il est vraisemblable que l'idée de décorer les chambres funéraires soit venue du continent. Toutefois comme pour les couloirs d'accès, il ne s'agit pas d'un emprunt direct, mais plutôt d'une inspiration. Ōbayashi Taryō (1929-2001) parlait de *shigeki*¹⁹, une « stimulation » venue de la connaissance par oui-dire des tombes décorées

3a-b. Reconstitution du mur de séparation vers la salle postérieure, et détail du décor, tertre d'Ōzuka (Fukuoka).



du royaume de Goguryeo, au Nord de la péninsule Coréenne, et probablement des tombes chinoises. À la différence des pratiques continentales, longtemps les artisans japonais n'ont pas cherché à construire des chambres funéraires aux murs parfaitement plans susceptibles de recevoir un enduit donnant une surface lisse pour y appliquer un décor peint. Ils ont réalisé une sorte de synthèse entre l'idée du décor venue du continent et la prégnance du symbolisme rattachée aux gros rocs. Les arts graphiques en Chine se développèrent sur le support neutre des murs lisses, permettant la projection directe de l'intention. Dans l'archipel, le support commandait encore pour une bonne part la disposition des motifs.

De la même façon, on peut avancer que si la volonté de réaliser un décor fut très probablement inspirée, « stimulée » par ce que l'on pouvait savoir des tombes continentales, le choix des motifs se réfère à des conceptions indigènes. On ne trouve pas au Japon, au VI^e siècle, de scènes de chasse réalistes comme dans les tombes de Goguryeo²⁰, ni de représentations de la vie quotidienne comme dans les tombes chinoises. Je reviendrai plus loin sur les quelques éléments empruntés au continent. Les motifs sont plus symboliques et décoratifs avec, dans le cas d'Ōzuka, un véritable souci d'harmonie d'ensemble, notamment une esquisse de symétrie, que l'on ne retrouve que dans quelques autres tombes comme celle de Chibusan (département de Kumamoto)²¹.

Dans ce tertre daté du VI^e siècle, comme à Ōzuka, on trouve un espace construit dans la chambre funéraire. Cet espace est constitué de plaques de pierre sur trois côtés (cinq à l'origine pour le mur du fond, dont une a disparu, deux pour chacun des côtés), le tout surmonté d'un toit d'un seul bloc (**fig. 4**). Ce ne sont plus les gros blocs d'Ōzuka mais des plaques mises côte à côte. Elles sont entièrement peintes, sur leur face interne, de motifs triangulaires ou de losanges rouges, blancs et bleus. L'un des panneaux du fond comporte deux ronds blancs marqués au centre d'un point foncé, qui furent longtemps pris pour des seins par les habitants des environs²², interprétation peu probable dans le contexte. Sur un des panneaux de droite, un étrange personnage semble lever des bras terminés par trois doigts. Le plus intrigant se situe au niveau de sa tête qui est remplacée par une sorte de trident. C'est la seule occurrence connue de ce type qui reste une énigme. Bien qu'aujourd'hui il interroge et attire l'attention, il n'est pas placé en position centrale. Ce qui domine, une fois encore, ce sont bien les triangles et les losanges dans une harmonie qui évoque Paul Klee. Si cette harmonie n'est, à ma connaissance, jamais évoquée dans les études sur les décors des tombes, le nom de Klee est mentionné dans une des études les plus stimulantes sur les dessins et les peintures, mais aussi la statuaire, d'une période allant du Jōmon à l'époque classique. Le titre en est trompeur, *Genshi kaiga* [la peinture primitive]²³ que l'on pourrait mieux rendre par « le trait dans les arts premiers ». Dans ce livre, les auteurs, Sahara Makoto (1932-2002) et Harunari Hideji (1942-), tous deux archéologues, abordent les représentations figurées sous divers angles : par sujet (hommes, animaux, objets, etc.), par fonction (célébration du riz, renvoi de l'âme). Les deux derniers chapitres écrits par Sahara abordent directement la question de la « maladresse » des peintures primitives. Il les met en parallèle avec les arts populaires,



4. Dispositif central, tertre de Chibusan (Kumamoto), VI^e siècle.



5. État actuel du décor du tertre de Hi no oka (Fukuoka), première moitié du VI^e siècle.

mingei, ethnographiques, *minzoku bijutsu*, mais aussi modernes, en évoquant Picasso et Matisse. Enfin, il les rapproche des dessins d'enfant. Et c'est là qu'il invoque Paul Klee, qui disait vouloir dessiner comme un enfant²⁴. Il aurait pu tout aussi bien citer Dubuffet. On ne peut qu'adhérer à cette ouverture vers une vision plus large de l'art, à cette nuance près que ni Klee, ni Dubuffet n'ont peint comme des enfants. Il aurait fallu pousser l'analyse un peu plus loin : s'il est indéniable que certaines peintures des *kofun* et des œuvres de Klee partagent des traits avec les dessins d'enfants – absence de perspective, grandeur des personnages selon leur importance, stylisation –, il n'empêche, la plupart des peintures, particulièrement celles d'Ōzuka, appartiennent à un autre monde que celui de l'enfance.

Dans son essai, Sahara s'est intéressé avant tout aux représentations figurées. Pour Ōzuka, ce sont donc les chevaux qui ont retenu son attention. Il insiste sur leur grandeur par rapport aux cavaliers minuscules qui les montent, sans souligner la puissance qu'ils expriment²⁵. De même pour les dessins gravés de la tombe de Taka'ida (Ōsaka), il montre bien la disproportion du personnage debout sur une embarcation par rapport à celle-ci, mais ne souligne pas l'habileté du dessin qui évoque, une fois de plus, certains personnages de Klee²⁶.

Bien évidemment, Ōzuka, tout exceptionnel qu'il soit, n'est ni le premier, ni le dernier tertre à être doté d'un décor intérieur. Il n'est pas question d'en dresser un panorama complet. Je ne retiendrai que quelques exemples pour illustrer les problèmes d'interprétation et de réception de ces décors en distinguant les décors géométriques ou stylisés des scènes figurées. Les décors abstraits démontrent la maîtrise des formes géométriques complexes, bien loin des dessins enfantins. Quant aux scènes figurées, elles soulèvent la question des rapports avec le continent.

Tout d'abord, les prémices, le programme décoratif de Hi no oka²⁷ (commune d'Ukiha, département de Fukuoka) paraît plus modeste qu'à Ōzuka. La construction du tertre est légèrement antérieure, elle date de la première moitié du VI^e siècle. On retrouve la même utilisation d'énormes blocs de pierre, toutefois sans la volonté d'en faire des surfaces continues. Les décors courent depuis le couloir d'accès jusqu'à la chambre funéraire. Ce qui attire en premier l'attention, ce sont les six grands cercles concentriques de la grande pierre du fond (celui du bas à gauche est presque complètement effacé, **fig. 5**). D'une cinquantaine de centimètres de diamètre, ils combinent le rouge, le bleu et le jaune. Ils sont entourés de crosses de fougère et de quelques triangles. Sur les murs latéraux, on retrouve les mêmes motifs accompagnés de figurations isolées : oiseau, cheval, carquois, épée, bateau. Les cercles concentriques, l'un des motifs principaux des peintures mais aussi des pierres gravées jusqu'à la première moitié du VI^e siècle, peuvent renvoyer aussi bien au soleil qu'aux miroirs, ces deux éléments étant étroitement liés dans les mythes japonais²⁸. La dominante rouge de ce tertre, comme de la majorité des tertres à décor, confirme l'atmosphère de lumière et de vie qui en découle. Cette emphase sur la lumière que l'on a déjà rencontrée à Ōzuka pose la question de la finalité des décors et des conceptions anciennes de l'au-delà. J'y reviendrai en présentant la peinture de Mezurashizuka.



Le programme du tertre d'Idera (Kumamoto, première moitié du VI^e siècle) semble plus élaboré²⁹. La salle est construite en pierres équarries d'un format moyen. Elle est entièrement peinte en rouge. Le décor proprement dit couvre les pierres de parement de 80 cm de haut disposées le long des murs, où ils forment un enclos divisé en trois pour le dépôt des corps. Le motif principal est composé de *chokkomon*, terme inventé en 1917 par Hamada Kōsaku (1881-1938) pour le décrire, et que l'on retrouve sur de nombreux artefacts, *haniwa*-carquois, *haniwa*-boucliers, couvercles de sarcophage, etc³⁰. Cette combinaison de « droites » *choku* et de « courbes » *ko* paraît avoir joué dans l'archipel un rôle similaire aux entrelacs des arts barbares occidentaux. Non seulement le *chokkomon* recèle un véritable pouvoir décoratif dans son tracé, mais celui-ci était renforcé quand il était peint comme les vestiges de pigment le montrent à Idera. Le motif combinait le rouge, qui reste le plus visible, le blanc, le bleu et le vert. Malgré sa richesse décorative et probablement symbolique, le *chokkomon* disparaît dans les dernières chambres ornées, signe de la pénétration accentuée des représentations continentales.

6a-b. Fragment du décor du tertre de Mezurashizuka (Fukuoka), et reconstitution, milieu du VI^e siècle.

Par la suite, les motifs géométriques se raréfient à Kyūshū et cèdent la place à de véritables scènes. Toutefois ces cas demeurent relativement rares. Les plus connus sont ceux de Mezurashizuka et de Takehara, tous deux dans le département de Fukuoka. Mezurashizuka (milieu du VI^e siècle) est célèbre pour sa représentation d'une barque avec un oiseau à la proue et une silhouette humaine à la poupe, tenant une rame³¹. La scène est surmontée d'un grand cercle concentrique rouge, bleu et blanc. Ceci pour la partie gauche de la pierre. Au centre et sur la moitié de la partie droite sont représentés trois carquois, dont les deux premiers sont surmontés de deux crosses de fougère. L'extrémité droite est très altérée (**fig. 6a-b**). Les spécialistes y ont décelé, outre un petit cercle concentrique toujours visible, un ou deux crapauds et une silhouette humaine à côté d'une planche (un bouclier ?). L'explication la plus courante veut que la scène représente le voyage du défunt depuis le monde des vivants, sous le soleil, vers le monde des morts, domaine de la lune. Le petit cercle la représenterait. Cette association avec le « crapaud », *chanchu* (jp. *senjo*), est bien connue en Chine. On serait donc en présence de la représentation d'une croyance chinoise mais dans un traitement qui ne doit rien aux critères iconographiques du continent. En effet, les trois carquois et les crosses de fougère appartiennent au vocabulaire indigène. Ils occupent la plus grande partie de la surface peinte. Harunari résume bien l'opinion courante, selon laquelle le bateau conduit par l'oiseau mènerait le défunt vers sa destination ultime. Il fait remarquer que le bateau se dirige de gauche



7. Fragment du décor du tertre de Takamatsuzuka (Nara), fin du VII^e siècle.

à droite, dans le sens inverse de la majorité des représentations figurées. Cette inversion serait le signe d'un emploi funéraire³². Toutefois, la présence de la barrière de carquois entre le bateau psychopompe et le monde de la lune n'est pas prise en compte dans cette interprétation. Comme nous l'avons vu, les tombes d'Ōzuka, de Hi no oka, montrent une vision lumineuse de l'au-delà. Je pencherais donc plutôt pour une autre interprétation : le défunt vogue dans un monde baigné de soleil, protégé des ténèbres dangereuses par la barrière des carquois et les crosses de fougère³³. On serait donc en présence de deux conceptions de l'au-delà, celle qui est illustrée par les soleils qui décorent de nombreuses tombes et celle du continent avec l'association de la lune et du crapaud, qui serait réinterprétée comme la période intermédiaire entre la mort et le séjour définitif dans un monde lumineux³⁴. Il est à noter qu'à la différence des représentations de Goguryeo le ou les crapauds ne sont pas figurés dans le cercle lunaire, mais à côté de celui-ci³⁵.

La peinture de Takehara (Fukuoka), datant de la seconde moitié du VI^e siècle, semble clore la série³⁶. Elle se situe, comme la majorité des peintures de la période, sur la pierre du fond de la chambre funéraire, exactement dans

l'axe de l'entrée. La scène est encadrée par deux éventails géants. On y voit un homme tenant un cheval par la bride à côté d'une embarcation et au-dessus de ce qui paraît être des vagues. Le groupe est surmonté d'un animal fantastique pourvu de griffes et crachant des flammes. L'interprétation de la scène reste à faire. Le rapprochement avec une légende chinoise mettant en scène un dragon et un cheval dans un lac³⁷ n'est guère convaincant : on se demande ce que viendrait faire la représentation de cette histoire dans un contexte funéraire, en tant que décor principal qui plus est. Par contre, il est important de noter que l'on a bien affaire à une volonté de représenter une scène. En dehors des vagues, qui rappellent les crosses de fougère, et de quelques triangles sur la droite, on ne trouve guère d'éléments de décors indigènes. De plus, les traces d'un oiseau rouge à l'entrée de la chambre suggèrent un emprunt aux représentations chinoises, notamment aux quatre animaux cardinaux, dont le moineau rouge associé au Sud³⁸, animaux que l'on retrouve dans leur version canonique à Takamatsuzuka. Toutefois, si l'idée vient du continent, le traitement reste fruste. Le cheval, par exemple, n'est qu'une simple silhouette qui ne peut être comparée à l'élégance des chevaux d'Ōzuka.

Un siècle après la disparition de ces décors somptueux, les fresques de Takamatsuzuka marquent la pénétration de l'esthétique continentale dans les élites japonaises. La découverte, en 1972, de cette tombe de l'extrême fin du VII^e siècle, fut un événement. Tout y renvoie à la sphère sinisée : la symbolique avec les animaux des quatre directions – moineau rouge détruit par les pilleurs, dragon vert, guerrier noir, tigre blanc –,

mais aussi le plafond couvert des constellations chinoises. Les costumes portés par les deux groupes de personnages sont aussi ceux du continent, notamment les jupes plissées des femmes (**fig. 7**). Enfin, la technique picturale n'a rien à envier à celle du continent, que ce soit celle des tombes de l'ancien royaume de Goguryeo, ou des œuvres de la Chine proprement dite. Le Japon, désormais doté d'un État à la chinoise, est entré dans un espace esthétique presque entièrement sinisé : il cessait d'être un barbare. C'est le moment où, dans ses relations avec la Chine des Tang, le Japon réussit à se faire désigner comme Nihon au lieu du Wa péjoratif précédent. Ce tournant a continué d'être perçu comme le point de départ de la culture japonaise. Ainsi l'étui de l'ouvrage de Mizuo sur les tombes décorées que j'ai souvent cité porte-t-il des photos de Takamatsuzuka, alors que l'essentiel de l'ouvrage traite des tombes antérieures d'un siècle.

Le temps a effacé une grande partie des décors des *kofun*. Leur beauté n'est maintenant perceptible qu'au travers des restitutions. Elle nous interpelle pourtant, tant est grande la force des formes géométriques combinées aux couleurs primaires. Le tertre d'Ōzuka présente une sorte d'apogée qui nous permet d'imaginer la beauté bariolée des palais des puissants épris des nouveautés venues du continent qu'ils transformaient selon leur propre vision du monde. En adoptant les codes esthétiques chinois, les élites japonaises s'ouvraient à une sorte d'universalisme. Dans le même temps, ils se coupaient d'un monde qu'ils ne pouvaient désormais juger que barbare. Malgré la redécouverte des arts populaires par le mouvement *Mingei*, et le nouveau regard rendu possible par les artistes du XX^e siècle sur ces œuvres, je ne suis pas certain que les peintures des *kofun* se soient hissées, dans le grand public, ne serait-ce qu'au niveau des fresques de Takamatsuzuka.

François Macé

François Macé, né en 1947, est professeur émérite à l'INALCO. Il est l'auteur, notamment, de *La mort et les funérailles dans le Japon ancien* (Paris, Publications orientalistes de France), *La structure des mythes du Kojiki* (Chūōkōron, en japonais), et « *Haniwa, la dernière représentation* », dans *Kaos. Parcours du monde*, n° 2, 2003, p. 130-138.

NOTES

1. Sakamoto Tarō et al., *Nihon shoki*, Tōkyō, Iwanami Shoten, (« *Nihon kotenbungaku taikai* », 68), (Suiko 12-9) p. 186. Au 9^e mois de l'an 604, on établit pour la première fois des peintres, *eshi* ou *ekaki*, répartis en deux groupes, ceux de Kibumi et de Yamashiro. D'après le contexte, il s'agit de peintres travaillant pour les monastères bouddhiques. En 678 (Tenmu 6-5-3), un peintre, *eshi*, fut promu (*ibid.* p. 428).

2. Il rédigea un *Catalogue des objets obtenus en Chine* (*Shōrai mokuroku*), où figure un traité indien de peinture.

3. Comme Kanō Einō dans son *Histoire de la peinture de notre pays* (*Honchō gashi*, 1678), cité par Věra Linhartová (éd.), dans *Sur un fond blanc : écrits japonais sur la peinture du XI^e au XIX^e siècle*, Paris, Le promeneur, 1996, p. 60.

4. Le révérend père Martin (1886-1975), bien informé de l'état de la recherche japonaise, se fait encore l'écho, dans les années 1920, de cette croyance en l'existence d'une population antérieure à l'arrivée du peuple japonais, désignée sous le nom de Koropguru, pour la récuser au profit d'un peuplement primitif aïnu. Il n'emploie pas encore le terme de Jōmon mais parle des *kaizuka*, « amas coquilliers », et des « vases avec leur forme caractéristique et les motifs d'ornementation très chargée qui les décorent », œuvre, selon lui, des Aïnu primitifs. Voir Jean-Marie Martin, *Le shintoïsme religion nationale*, II. *Le shintoïsme ancien*, Hong Kong, Imprimerie de Nazareth, 1927, p. 7-9.

5. Connu aussi sous le nom d'Okakura Tenshin, il participe à la création de l'École des beaux-arts, et fut conservateur au Musée impérial. Il partit ensuite aux États-Unis où il travailla à faire connaître les arts japonais en écrivant directement en anglais plusieurs ouvrages dont le célèbre *The Book of Tea*, New York, Duffield & Co., 1906.

6. Sur la vision esthétique de Fenollosa et d'Okakura, voir Arthur Mitteau « L'universalisme de l'esthétique chez Okakura Kakuzō (dit Tenshin) et Ernest Fenollosa : critique et actualité », dans *Ebisu*, n° 50, automne-hiver 2013, p. 95-133 [en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/1138> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ebisu.1138> (consulté le 12 mai 2020)].

7. Cette période correspond à un très long mésolithique de 13 000 à 400 avant notre ère. Elle commence avec l'apparition des premières céramiques et se termine au moment du développement de la riziculture de la période Yayoi. Le Jōmon fut découvert par Edward Sylvester Morse (1838-1925) qui lui donna son nom. C'est ce même Morse qui avait recommandé Fenollosa.

8. Lévi-Strauss lui-même se laissa prendre à ce mirage. Claude Lévi-Strauss, « Avant-propos », dans *Jōmon – l'art du Japon des origines*, cat. exp. (Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 1998), Paris, Maison de la culture du Japon, 1998, p. 19 : « Et cependant, vues sous un autre angle, certaines attitudes traditionnelles du Japon en matière esthétique ne sont-elles pas décelables dans ce que j'aimerais appeler "l'esprit Jōmon". »

9. Parmi les nombreuses références possibles : Jean-Jacques Aillagon (dir.), avec la collaboration de Umberto Roberto et Yann Rivière, *Rome et les barbares : la naissance d'un nouveau monde*, cat. exp. (Venise, Palazzo Grassi, 2008), Venise, Palazzo Grassi, 2008.

10. Voir François Macé, « Pour être civilisé, il faut un barbare », dans Isabelle Rabut (dir.), *Vision du « barbare » en Chine, en Corée et au Japon*, actes de la journée d'études (Paris, INALCO, Centre d'études chinoises / Centre d'études japonaises, 2008), Paris, INALCO, 2010, p. 29-41.

11. Pour une présentation générale voir Laurent Nespoulous, « La période des kofun et l'archipel japonais à partir du III^e siècle », dans Jean-Paul Demoule et Pierre-François Souyri (dir.), *Archéologie et Patrimoine au Japon*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 61-76.

12. Sur ce mouvement, voir *L'invention des « arts populaires » Yanagi Sōetsu et le Mingei*, numéro thématique de *Cipango*, n° 16, année 2009, publié en 2011. Je ne pense pas que ce soit un hasard si Mizuo Hiroshi, auteur du volume *Sōshoku kofun* [les tertres décorés] dans la collection « *Nihon no bijutsu* » [Les arts japonais] (Tōkyō, Shōgakukan, 1977) publia aussi un ouvrage sur Yanagi Sōetsu.

13. Martin, 1927, cité n. 4, p. 59. L'auteur n'était ni un archéologue, ni un historien de l'art, mais son propos reflète assez bien l'opinion commune de son temps aussi bien chez les Japonais que chez les Occidentaux.

14. Takahashi Kenji, *Nihon genshi kaiga*, Tōkyō, Ōokayama shoten, 1927.

15. *Genshoku Nihon no bijutsu 1*, Tōkyō, Shōgakukan, 1968. Ce volume était publié sous la responsabilité de l'archéologue Saitō Tadashi (1908-2013) et de l'historien de l'art Yoshikawa Itsuji (1908-2002) par ailleurs auteur de la plus complète monographie sur Saint-Savin-sur-Gartempe. Le premier volume de la série en 26 volumes *Meihō Nihon no bijutsu* [les trésors de l'art japonais], Tōkyō, Shōgakukan, 1982 (pour le vol. 1), dirigée par Aoyagi Masanori (1944-), spécialiste de l'art italien, porte un titre identique, *Genshi bijutsu*, et couvre les mêmes périodes, de Jōmon à Kofun. Par contraste, le volume 2 est consacré à un seul monument, le Hōryūji de Nara.

16. Jonathan Edward Kidder, *Early Japanese Art – The Great Tombs and Treasures*, Londres, Thames and Hudson, 1964. Sur le tertre d'Ōzuka (orthographié Ōtsuka), p. 312-315.

17. Les plus importantes furent établies par Kusaka Hakkō (1899-1996). Citons, parmi ses nombreux ouvrages, *Sōshoku kofun* [Les tertres décorés], Tōkyō, Asahi shinbunsha, 1967.

18. Pour une description rapide des décors voir Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 125-126.

19. Ōbayashi Taryō, *Meikai o irodoru*, Fukuoka, département de Fukuoka, 1992. L'un des exemples le plus frappant de cette « stimulation » est donné par les statues de pierre du tertre d'Iwatoyama (Fukuoka, VI^e siècle). Il est très probable que l'idée de la fabrication de ces statues soit venue de la connaissance indirecte de la statuaire funéraire chinoise. Mais elles ne suivent en rien les modèles continentaux. Elles reproduisent en pierre les types illustrés auparavant dans les *haniwa* de terre cuite.
20. Quoiqu'en ait dit Mori Teijirō, voir *infra*.
21. Présentation dans Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 133-134. Kidder, 1964, cité n. 16, p. 297-298.
22. C'est l'origine de son nom, Chibusan, à partir de *chibusa*, le « sein ».
23. Sahara Makoto, Harunari Hideji, *Genshi kaiga*, Tōkyō, Kōdansha (« Rekishi kakkutsu », 5), 1997.
24. *Ibidem*, p. 121.
25. *Ibidem*, p. 131. Il est révélateur que, dans le choix de l'illustration d'Ōzuka, ce soient les représentations des chevaux de l'entrée qui aient été retenues (p. 46) et non celles des grandes parois de la salle principale.
26. *Ibidem*, p. 130. Par contraste, il est significatif que ce soient ces mêmes dessins gravés qui figurent sur la couverture de l'ouvrage de Mizuo Hiroshi (1977, cité n. 12).
27. Littéralement, la « colline aux soleils ». Présentation dans Mizuo, 1977 cité n. 12, p. 60- 61, 116-117.
28. Amaterasu, déesse du soleil, donne un miroir à son petit-fils en lui disant qu'en se regardant c'est elle qu'il verrait. *Kojiki* (712), Tōkyō, Iwanami shoten (« Nihon koten bungaku taikei », 1), 1974, p. 127.
29. Présentation dans Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 136-137.
30. Pour une présentation du *chokkomon*, voir Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 179-182. Pour une approche technique, voir l'article de Koyama Kiyoo, spécialiste de la perspective et du design : « *Chokkomon* », disponible sur internet, URL : https://www.jstage.jst.go.jp/article/jsgs1967/39/Supplement1/39_Supplement1_151/_pdf.
31. Présentation dans Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 117-119. Le tertre a entièrement disparu, ne reste que la pierre du fond de la chambre funéraire. Cette peinture est abondamment citée. On la retrouve reproduite dans presque tous les ouvrages traitant des *kofun* décorés.
32. Sahara, Harunari, 1997, cité n. 23, p. 98.
33. J'ai évoqué cette hypothèse dans : François Macé, « Les maisons de lumières – Les tombes décorées du VI^e siècle au Japon », dans *Le vase de beryl – Études sur le Japon et la Chine en hommage à Bernard Frank*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1997, p. 299-309.
34. Sur les représentations de la mort, voir François Macé, *La mort et les funérailles dans le Japon ancien*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1986.
35. Tamari Isao, *Sōshoku kofun*, Tōkyō, Heibonsha, 1996, p. 26.
36. Présentation détaillée dans Mori Teijirō, *Takehara kofun*, Tōkyō, Chūō kōron bijutsu shuppan, 1968.
37. Hypothèse proposée par Kanaseki Takeo (1897-1963) citée dans Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 124.
38. Hypothèse soutenue avec beaucoup de prudence par Mori Teijirō, 1968, cité n. 36, p.13. Il est par contre plus difficile de le suivre quand il rapproche les peintures du tertre de Gorōyama (Fukuoka) des scènes de chasse du tertre de Wu-yong-zhong (lu Buyōzuka en japonais, Goguryeo, actuellement en République populaire de Chine).

Un *cosmoscape* sous le Bouddha : le piédestal de l'icône principale de Yakushi-ji, soutien de l'empire des souverains

Cynthia J. Bogel

Représenter la souveraineté

Le *honzon* 本尊 (« icône principale ») du temple Yakushi-ji 薬師寺 de Nara 奈良, capitale japonaise de 710 à 785¹, est composé d'un Bouddha de la Médecine assis en bronze coulé (Bouddha de Yakushi-ji ou *Yakushi Nyorai* 薬師如来 ; sk. Bhaiṣajyaguru Tathāgata) et de ses deux bodhisattva Nikkō et Gakkō² (fig. 1). Il est aujourd'hui exposé dans le *kondō* 金堂 (« pavillon principal »), un grand bâtiment achevé en 1976 à peu près au même emplacement que celui du VIII^e siècle. Les spécialistes le font remonter à la période d'Asuka 飛鳥 (538-710) ou, selon la précision en usage principalement chez les historiens de l'art, à la période de Hakuō 白鳳 (645-710). Le débat sur sa date en recouvre un second, sur son origine, dans lequel s'inscrit l'article qui suit. D'une teinte noirâtre, il était autrefois doré à la feuille d'or, comme le montrent encore aujourd'hui des traces sur son piédestal³. Par sa taille colossale (254,7 cm), ce Bouddha peut être qualifié de *jōroku*⁴, une hauteur en usage pour les icônes de temples importants, soutenus par des fonds impériaux.

Si cette triade témoigne d'une grande valeur artistique et d'une immense prouesse technique, c'est le piédestal du Bouddha (fig. 2) qui suscite une intense spéculation dans les études japonaises, avec sa composition étonnante – et virtuose – de figures et de symboles en relief sur toutes ses faces. Il s'agit ici de situer ce piédestal dans la perspective de l'histoire du

1. Triade du Bouddha de Yakushi-ji ou *Yakushi Nyorai* [Bouddha de la Médecine], Nara, *kondō* du temple Yakushi-ji. Issu de Mizuno Keizaburō, Sekiguchi Kin'ya, Ōnishi Shūya (dir.), *Hōryū-ji kara Yakushiji e: Asuka, Nara no kenchiku, chōkoku, Nihon bijutsu zenshū*, Tōkyō, Kōdansha, 1990, vol. 2, pl. 140.





2. Piédestal du *Yakushi Nyorai* [Bouddha de la Médecine], face nord (arrière), dernier quart du VII^e siècle – première moitié du VIII^e siècle, bronze avec des vestiges de feuille d'or, Nara, *kondō* du temple Yakushi-ji.

temple et de ses fondateurs de façon à établir l'origine de l'icône ainsi que son rôle dans l'élaboration à la fois de l'histoire de cette période et de cosmologies en lien avec la souveraineté. J'appellerai *cosmoscape* le mode d'expression particulier qui s'y déploie.

La triade du Bouddha de Yakushi-ji a été déclarée Trésor national en 1951, et le temple a été inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO (« Monuments historiques de l'ancienne Nara ») en 1998⁵. Plus d'une centaine d'articles et d'ouvrages académiques en japonais, dont des catalogues de musée, ont été consacrés à l'archéologie et à la culture visuelle de Yakushi-ji depuis les années 1940, mais, à ma connaissance, aucune étude approfondie n'a été publiée à l'étranger⁶. Tout en se rattachant à cette riche historiographie, je souhaite développer une hypothèse originale sur l'iconographie du piédestal, en lien avec les mécènes impériaux du temple ainsi qu'avec l'histoire et la littérature contemporaines de sa création. Le piédestal apparaît comme un témoignage et comme un instrument de l'élaboration d'un modèle de gouvernement et d'une idéologie impériale de style chinois, réunissant des concepts, des figures et des symboles représentatifs d'un imaginaire centré autour de la cour, un peu de la même manière que des œuvres littéraires et historiographiques majeures comme le *Kojiki* 古事記 (compilé en 712), le *Nihon shoki* 日本書紀 (720), les *Fudoki* 風土記 (731), le *Kaifūsō* 懷風藻 (751), ou encore le *Man'yōshū* 万葉集 (VIII^e siècle). Le processus de composition ou de compilation de ces œuvres littéraires date des mêmes décennies que la fondation de Yakushi-ji et la création de son *honzon*.

Tout comme ces œuvres littéraires, Yakushi-ji forme un ensemble composite. Fondé en 680 suite au vœu de l'empereur, Tenmu Tennō 天武天皇 (631 ?-686 ; r. 673-686), pour la guérison de la princesse consort, le temple a été construit dans la partie occidentale de la ville aujourd'hui appelée Fujiwarakyō 藤原京 (694-710), la première à avoir été construite sur un plan en grille, dans le style chinois⁷. L'épouse de Tenmu Tennō fut guérie,

et ce fut elle qui, après la mort de l'empereur, conduisit à son terme la construction du « temple du Bouddha de la Médecine » qui avait veillé à sa guérison. Selon Wadō 和銅 1 (708).2.15, Genmei Tennō 元明天皇 (661-721 ; r. 707-715) annonça ensuite par rescrit impérial le transfert du palais de Fujiwarakyō à Nara, qui, entrepris en 710, fut suivi du transfert de plusieurs temples. Les témoignages permettent de dater celui de Yakushi-ji de 718. Aujourd'hui le temple de Fujiwarakyō est appelé Moto Yakushi-ji 本薬師寺 (« Yakushi-ji premier ») pour le distinguer du temple Yakushi-ji de Nara⁸. La plupart des spécialistes s'accordent pour dire qu'il n'y a pas eu « transfert » des bâtiments eux-mêmes, mais la question de savoir si le *honzon* de Yakushi-ji vient de Moto Yakushi-ji fait débat. Si la triade de Yakushi-ji a été exécutée suite au transfert du temple, elle remonte aux environs de 725, tandis que la triade de Moto Yakushi-ji remonte aux environs de 690. Le laps de temps entre ces deux dates est très bref, mais, au-delà du transfert de la capitale aux environs de 710, les luttes politiques de toute la deuxième moitié du VII^e siècle, dont l'enjeu était à la fois de transposer et de transcender le système impérial de style chinois, aboutissent alors. C'est au temps de l'empereur Tenmu que se sont développées la terminologie et la symbolique cosmologique du souverain et de la cour importées du modèle chinois, de pair avec les codes de lois, les institutions et la littérature, narrative et poétique. C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les premières occurrences des mots « empereur » (*tennō* 天皇) et « Japon » (*nihon* 日本). Je formule ici l'hypothèse que Tenmu Tennō et la princesse consort, qui a pris sa succession sous le nom de Jitō Tennō 持統天皇 (645-703 ; r. 690-697), occupent une place tout aussi éminente dans le *cosmoscape* du piédestal que dans les œuvres historiques les plus anciennes, relatives à la mise en place d'un système impérial de style chinois, comme le *Nihon shoki* de 720, dont les trois derniers chapitres leur sont intégralement consacrés.

Le piédestal de Yakushi-ji présente un décor unique, dont les racines, des points de vue stylistique et iconographique, remontent dans toutes les parties de l'Asie, notamment en Perse, et même jusqu'à Rome. Ce curieux mélange de motifs n'a jamais reçu d'interprétation satisfaisante, que ce soit en rapport avec la triade du Bouddha de la Médecine, avec les mécènes impériaux du temple, ou avec l'évolution du bouddhisme au cours de son histoire, puisque, comme l'ont montré des recherches récentes, il a intégré plusieurs formes de religion populaire chinoise, dont des éléments de ce qui serait plus tard appelé taoïsme, *yin-yang*, ou encore tantrisme⁹. Les analyses sur l'iconographie cryptique du piédestal, que ce soit sur des motifs isolés ou sur le programme intégral, occultent aussi les liens pourtant évidents entre cet objet culturel et d'autres. Les spécialistes japonais présentent souvent le piédestal comme un pastiche :

Je ne peux que supposer que les motifs du piédestal ne viennent pas de la même source mais que des éléments stylistiques provenant de la Chine ancienne ont été sélectionnés et reproduits. Comme il y a par ailleurs des motifs rarement attestés sur un piédestal de Bouddha (les entrelacs de vignes et les quatre dieux animaux *shijin* 四神), des motifs incompréhensibles dans une perspective iconographique (les douze divinités monstrueuses, *jūni no onigami* 十二の鬼神), et des motifs adaptés au style japonais (la tortue-serpent noire), nous ne pouvons faire autrement que de conclure à un défaut dans l'expression, malgré une conception impressionnante. La question de savoir s'il faut associer ces caractéristiques au règne de l'impératrice Jitō ou à une époque ultérieure au transfert de la capitale à Heijō [Nara] reste encore à débattre¹⁰.

Je formule ici l'hypothèse que, loin d'être un pastiche, ce piédestal réunit des figures et des motifs qui représentent autant de signes et de symboles exprimant une vision cosmologique du monde. Je désignerai cette représentation par le terme *cosmoscape*, un imaginaire à cheval entre iconographie et idéologie visant à donner une vision explicative

du « monde » (*cosmo*) représentée (*scape*, « scène, paysage ») sous la forme d'un ensemble plus ou moins unifié. Cette hypothèse ne revient pas à dire que ces représentations soient « intentionnelles », car nous ne pouvons pas assimiler les auteurs à leurs créations et nous savons que l'intentionnalité est un terrain glissant. En tout état de cause, la question de savoir si l'icône et le piédestal datent de la période de Moto Yakushi-ji (fin du VII^e siècle) ou ont été exécutés à Nara au début du VIII^e siècle est de ce point de vue déterminante.

L'imaginaire augural, apotropaïque et magique du piédestal développe un *cosmoscape* représentatif de ce tournant dans l'histoire du Japon, et, de pair avec l'icône qui le surmonte, il évoque à la fois la loi juste du souverain et l'omnipotence de Bouddha. Moulé, de façon particulièrement appropriée, par paliers, à l'image du mont Meru, montagne cosmique, spirituelle et politique, il représente la conversion et la suppression du mal et des menaces extérieures, le lien entre empereur et sujets, et les idées de vœux propitiatoires et de pouvoirs talismaniques, le tout dans un mélange d'éléments narratifs et symboliques. Le piédestal, qui témoigne de la circulation des symboles et des idées entre les régions, est ainsi à mi-chemin entre *cosmoscape* et *ideoscape*¹¹ : il est composé de couches différentes reflétant le pouvoir et la vertu de Bouddha et des empereurs, ainsi que leurs rapports avec des puissances et des peuples assujettis et convertis. Exécuté à la demande des héritiers du pouvoir dans la province de Yamato 大和 pour accompagner le Bouddha de la Médecine et les bodhisattva, il met en scène, intentionnellement ou non, le « fondateur impérial » de Yakushi-ji en tant que modèle d'un gouvernement de style chinois dans un cadre cosmologique à la fois bouddhique et sinique.

Les spécialistes japonais ont majoritairement cherché à associer les créatures, les figures, et les motifs hybrides représentés sur le piédestal à des sources spécifiques dans la culture visuelle chinoise ou coréenne ou à des archétypes ethniques des peuples d'Asie du Sud-Est¹², ou à les étudier de façon à dater le piédestal et/ou la triade sur la base de critères stylistiques, notamment par le biais du motif de la vigne¹³. Ils n'ont pas cherché à resituer les curiosités visuelles du piédestal dans la perspective d'un imaginaire relatif à la formation d'un État impérial de style chinois. Seul Nagaoka Ryūsaku 長岡龍作 a formulé l'hypothèse que les gouverneurs de Yamato, mécènes de Yakushi-ji au VIII^e siècle, avaient voulu montrer leur sinicisation¹⁴. Il s'est toutefois concentré sur l'ère Tenpyō 天平 (729-749) et sur l'évolution des « représentations de Bouddha » (*butsuzōkan* 佛像観) qui l'ont caractérisée, sans souligner l'importance de Tenmu Tennō et de Jitō Tennō du point de vue des origines de Yakushi-ji. Il n'a pas non plus défini le processus de « sinicisation » dans un contexte plus large, notamment en cherchant des analogues au piédestal en matière de construction historique réinterprétant les événements dans la perspective d'un imaginaire impérial.

Selon Herman Ooms, « Tenmu a paré son règne d'une aura surnaturelle en puisant dans un certain nombre de symboles taoïstes¹⁵ ». Sur la base des figures et des motifs représentés sur le piédestal, je suggère qu'indépendamment de sa date, il représente un *cosmoscape* relatif à la transformation de la cour de Yamato en un État impérial de style chinois. Avant même les récentes analyses métallurgiques (dont je ferai état plus loin) qui ont associé le piédestal à Moto Yakushi-ji, j'avais formulé l'hypothèse que, s'il n'était pas une copie de celui de Fujiwarakyō et qu'il appartenait à la période Nara, il lui rendait au moins hommage dans sa tonalité¹⁶. Il témoigne ainsi de la même stratégie iconographique concernant l'histoire de l'empire que les œuvres qui ont établi son autorité politique et culturelle au début du VIII^e siècle, comme le *Nihon shoki* et le *Kojiki*, par la représentation d'une lignée de gouverneurs de Yamato ayant abouti à Tenmu et à Jitō. L'impasse de la critique japonaise sur l'importance de la triade et du piédestal quant aux liens entre Yakushi-ji (et Moto Yakushi-ji) et ses (ou leurs) fondateurs dans la longue durée tient

en majeure partie à la réticence des spécialistes japonais, depuis la période Meiji, à douter de la véracité de ces « fondements » de la culture du pays sur le plan historique et littéraire, et à reconnaître que l'histoire de l'empire est le résultat d'une compilation et d'une (ré)interprétation orchestrée par la cour de Yamato au VIII^e siècle, avec la mise en place du système impérial et l'essor du clan Yamato, dans le but de s'approprier les idées des clans immigrés¹⁷.

Les études du XX^e siècle sur l'art bouddhique de la période Nara sont imprégnées à la fois de cette vision romancée de l'histoire de l'empire et des volubiles éloges de certains nostalgiques de l'ère Meiji comme Watsuji Tetsurō dans *Koji junrei* 古寺巡礼 ([Pèlerinages des vieux temples, 1919] 2012)¹⁸. L'aura de la période Nara explique encore aujourd'hui l'accent mis sur le mécénat impérial ainsi que sur le projet de *Bouddha Roshana* 東大寺盧舎那仏 de Tōdai-ji 東大寺 (plus connu sous le nom de *Daibutsu* 大仏 ou *Grand Bouddha*), tous deux considérés comme liés à l'histoire de l'empire au contraire de toutes les autres pratiques religieuses (comme celles des ascètes des montagnes), du recours à la violence, ou encore du mécénat bouddhique¹⁹. L'ouvrage bien connu de Torquil Duthie sur le *Man'yōshū* en parle comme d'un « répertoire varié d'imaginaires impériaux » ayant joué un rôle crucial dans les représentations de la cour de Yamato en tant que « cour impériale²⁰ ». Les conclusions sur la date et sur l'origine de la triade de Yakushi-ji ont ainsi été tenues à l'abri de certaines critiques en raison d'une confiance excessive dans le *Nihon shoki*. Même si l'on reconnaît l'influence de ce texte et de celle que les idéologues nationalistes actifs avant la guerre du Pacifique exercent encore aujourd'hui sur la définition même de la notion d'« empereur » (*tennō* 天皇 ; « souverain céleste »)²¹ en tant que chef d'un État impérial de style chinois, l'histoire du Japon impérial demeure liée à ce texte. C'est ainsi que se tisse un lien entre passé et présent, notamment dans les études sur Yakushi-ji.

Sous le Bouddha : piédestaux et *cosmoscapes*

Le piédestal richement orné, d'une hauteur de 152 cm, est composé d'une première pile de trois sections parallélépipédiques (*kamachi* 櫃) reposant sur un socle (*kiban* 基盤) « en pétale à l'envers » (*kaeribana* 返花 327,5 × 256,3 cm), montant par paliers, qui supporte la section médiane, ou « taille » (*yōbu* 腰部), à la fois la plus resserrée et la plus haute (197,9 × 52/51,5 cm), le tout surmonté par deux sections qui forment des plateaux descendants. Chacun des cinq « paliers » ou « plateaux » est orné de motifs en bas-relief sur son pourtour. Cette forme de piédestal en double pyramide est attestée dans toute la période prémoderne en Chine et en Corée, comme dans la plupart de l'Asie, où elle est symboliquement assimilée à la montagne sacrée, le mont Meru (jp. Shumisen 須弥山), lieu de résidence des dieux au centre d'un univers à la fois physique et cosmologique²². Dans la cosmologie bouddhique, le mont Meru est l'*axis mundi* : s'élevant de l'océan depuis les profondeurs de la terre, il est entouré de sept mers concentriques traversées de continents et de montagnes ; le soleil et la lune tournent autour de lui ; les enfers se trouvent au-dessous et, au-dessus, les cioux. Le mont Meru se présente lui-même sous la forme d'une série de paliers au sommet desquels résident les Lokapala, les quatre rois célestes, gardiens des directions (Shitennō 四天王). Beaucoup de spécialistes de l'art japonais seront encore surpris d'apprendre que des icônes bouddhiques bien connues de la période Asuka reposent sur un piédestal ou un socle « en mont Meru » (*shumiza* 須弥座, *shumidan* 須弥壇) orné de motifs « non-bouddhiques », un sujet qui n'est exploré que depuis peu, tout particulièrement par Nagaoka Ryūsaku²³.

On trouve des piédestaux en mont Meru à Yakushi-ji, mais aussi à Hōryū-ji, dans le *kondō* sous le Bouddha de la *Triade de Shaka* (*Shaka sanzō zō* 法隆寺釈迦三尊像 ; 623) comme dans la salle du trésor sous le *Tamamushi no zushi* (*Tamamushi zushi* 玉虫厨子). Considéré par certains spécialistes comme une œuvre réalisée dans la péninsule Coréenne, ce dernier se dresse sur son socle comme un « palais miniature²⁴ » (*gūdenzō* 宮殿像, nom sous lequel il est désigné dans un document de 747, *zushi* n'étant qu'une appellation moderne) figurant le royaume de Bouddha, dont les panneaux sont saturés de peintures des quatre rois célestes et de deux bodhisattva. Le panneau du bas à l'arrière représente le mont Meru sur les trois quarts supérieurs et un palais du Dragon sous-marin tiré du *Sūtra du roi-dragon* dans le quart inférieur²⁵. En plus du mont Meru et de la mer, on trouve des rois célestes en lévitation, le soleil et la lune, ainsi que des immortels et d'autres symboles de la religion populaire chinoise, dont beaucoup sont issues du taoïsme. Les autres panneaux montrent des scènes tirées de textes bouddhiques.

Pour ce qui est de la *Triade de Shaka*, le piédestal du Bouddha est constitué de deux blocs de bois empilés (un style appelé *nijūsenjiza* 二重宣字座), peints de motifs qui n'ont pas de connotation bouddhique (du moins pour la plupart, car, sur ce point, les opinions varient) mais qui sont inspirés de l'iconographie du mont Meru et du royaume chinois des immortels : ainsi trouve-t-on des pics, de larges arbres, les vagues de la mer sous le mont Meru, les quatre rois célestes résidant à son sommet, des figures qui semblent être des ascètes ou des hommes en méditation, et des êtres célestes²⁶. Ce décor, comme celui du *Tamamushi no zushi*, nous conduit à remettre en question les déclarations sur l'art bouddhique antérieur à la période de Nara et notamment à reconnaître le rôle important des croyances non-bouddhiques dans le symbolisme des icônes bouddhiques. L'iconographie du mont Meru dans l'art bouddhique est encore mal comprise, et ce n'est que depuis peu que des photographies infrarouges des piédestaux des Bouddhas de Hōryū-ji et de Yakushi-ji nous en offrent des représentations lisibles²⁷.

Il est fondamental de situer le piédestal du Bouddha de Yakushi-ji dans ce contexte plus large. Il apparaît ainsi comme le support d'une représentation cosmologique, comme un *cosmoscape* « sous le Bouddha » dans la tradition des piédestaux en mont Meru instituée au VII^e siècle. Il est, de fait, le dernier représentant connu de cette « lignée » d'œuvres, même si la littérature académique ne le présente pas ainsi. Le mélange qui le caractérise cesse aussi d'apparaître comme une anomalie ; tout comme ses pairs de Hōryū-ji, il puise dans une iconographie contemporaine, liée à des croyances, à une médecine, à des connaissances rituelles, à des textes, des idées et des pratiques à la fois bouddhiques et « non-bouddhiques » (selon la dichotomie traditionnelle de la littérature académique). Comme je vais maintenant le démontrer, le piédestal du Bouddha de Yakushi-ji opère un glissement dans une iconographie déjà représentée sur d'autres piédestaux, liée au royaume chinois des immortels et des esprits, au gouvernement juste et à la conversion du démoniaque ou de l'étranger. En tant que « piédestal », il est à mi-chemin entre deux monstres sacrés de l'histoire de l'art bouddhique japonais, le piédestal de la *Triade de Shaka* de Hōryū-ji décrite plus haut et le piédestal du *Grand Bouddha* de Tōdai-ji, réalisé 125 ans plus tard : immense, très différent, avec ses vingt-huit pétales de lotus et sa représentation du mont Meru sur l'un d'entre eux, il reflète des concepts dérivant du *Kegonkyō* 華嚴經 [Sūtra de l'ornementation fleurie] et du *Bommōkyō* 梵網經 [Sūtra du filet de Brahma]²⁸. Les liens conceptuels entre ces piédestaux ont été négligés. Les spécialistes opposent motifs bouddhiques et « non-bouddhiques » alors que, comme ces objets le démontrent, le bouddhisme inclut ces éléments conceptuels et iconographiques.

Il est essentiel pour cette étude de rappeler que les empereurs antérieurs à Tenmu avaient déjà exploité la religion populaire chinoise dans des sources littéraires et artistiques et déployé une large gamme de pratiques rituelles et religieuses, que ce soit à titre personnel ou sur un mode collectif à la cour. La quatrième année du règne de Tenmu (675), les étudiants de plusieurs départements du ministère des Affaires centrales, dont celui de la Divination (Onmyōryō 陰陽寮), « ont déposé des offrandes de remèdes et de trésors rares, tout comme des personnes venues d'Inde, de Bactriane, de Baekje et de Silla. Ce même jour, l'empereur a pris des boissons médicinales²⁹... » La citation suivante de Livia Kohn sur les « sources » chinoises est aussi hautement pertinente pour le Japon des périodes Asuka et Nara :

L'interaction complexe entre taoïsme et bouddhisme dans la Chine médiévale est souvent résumée par le qualificatif de "bouddho-taoïste". Sous les dynasties Sui et Tang, ces deux religions ont fini par servir les ambitions impériales et par déployer de vastes réseaux de temples dans tout le pays. Les relations les plus étroites entre les deux sont à chercher dans les domaines de la philosophie et de la cosmologie. Elles ont conduit à l'émergence de nouvelles formes et de nouveaux procédés du point de vue des pratiques religieuses, avec un jeu d'influences mutuelles. Il ne s'agit pas là à strictement parler de "syncrétisme", terme qui implique que "deux religions, cosmologies, rituels ou pratiques jusque-là distincts forment un mélange et qu'un changement de circonstances les séparerait naturellement³⁰".

Au cours de son règne, Tenmu a fondé plusieurs départements ministériels comme ceux de la Divination et des Divinités (Kami, Kamitsukasa ou Jinkan 神官, ultérieurement Jingikan 神祇官), avec notamment un maître du Yin et du Yang, et il a cherché des modes de protection et de guérison dans le bouddhisme (il a ordonné la copie intégrale du canon bouddhique [*Tripitaka*] en 673.3) mais aussi, grâce à des intermédiaires, dans des pratiques issues de la péninsule Coréenne. Ces éléments glanés dans le *Nihon shoki* peuvent nous permettre de mieux comprendre les enjeux de la représentation du piédestal, même si elle constitue, au même titre que toute forme de représentation ou de récit, une fiction.

Deux capitales, deux temples et deux icônes

L'impératrice consort tomba malade. Peu après, l'empereur [Tenmu] prononça un vœu pour son rétablissement et fonda [Moto] Yakushi-ji. [Il] contraignit aussi cent hommes à renoncer au monde. À la suite de quoi, elle retrouva la santé³¹.

La date d'achèvement de Moto Yakushi-ji est inconnue, mais des éléments archéologiques comme l'analyse des tuiles (*kawara* 瓦) et les témoignages relatifs à des événements rituels à [Moto] Yakushi-ji et dans d'autres monastères de la région d'Asuka conduisent les spécialistes à conclure que les bâtiments essentiels du temple étaient achevés au début de 688, et l'ensemble du complexe en 698. Le *Nihon shoki* évoque, en 688.1.8, un rituel correspondant au deuxième anniversaire de la mort de Tenmu Tennō³². Étant donné que les bâtiments essentiels du temple (pavillon principal, pavillon des prières, pagodes, dortoirs des moines) et l'icône principale doivent être achevés avant qu'un tel rite ne puisse être effectué, je me range du côté de ceux qui, comme Mizuno Keizaburō 水野敬三郎, Ōhashi Katsuaki 大橋一章, Naitō Sakae 内藤栄, et d'autres, pensent que le *kondō* et le *honzon* étaient sans doute achevés en 688, huit ans après le vœu de Tenmu³³.

Comme Yakushi-ji le serait plus tard, Moto Yakushi-ji hébergeait un Bouddha de la Médecine *jōroku* assis en bronze coulé, orné d'une mandorle avec sept Bouddha et monté

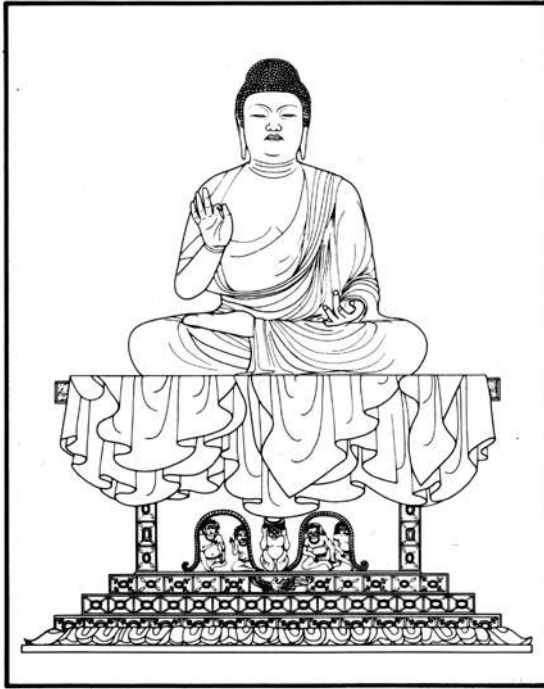
sur un piédestal en mont Meru avec ses deux bodhisattva, Nikkō et Gakkō, à ses côtés. La triade de Nara a-t-elle été transférée telle quelle de Fujiwarakyō ? Et qu'en est-il des bâtiments, sachant que les idéogrammes chinois utilisés dans les textes prémodernes pour exprimer l'idée de « transfert/déplacement » (移, 移動, 移伽, 徙建 et 移建, avec toutes leurs variantes)³⁴ peuvent avoir un sens littéral autant que figuré ? Le débat académique a essentiellement porté sur ces questions pendant des décennies. Les similarités mises en évidence par les fouilles de Moto Yakushi-ji par rapport à la disposition des bâtiments essentiels de Yakushi-ji ont d'abord conduit les spécialistes à conclure que certains des bâtiments originaux de Fujiwarakyō avaient été déplacés à Nara. Je suis plutôt d'avis que le plan original de Yakushi-ji a été inspiré de celui de Moto Yakushi-ji dans un élan global de commémoration de l'original.

Les rapports archéologiques de 1987 et les recherches de Hanatani sur les traces d'implantation des poteaux et sur la composition des tuiles ont démontré de manière convaincante aux yeux de nombreux chercheurs que les bâtiments de Yakushi-ji ont été érigés de toutes pièces et non déplacés³⁵. Lors du « Colloque sur Yakushi-ji de Heijō [Nara] : réflexions sur le sens du "transfert" du temple » au Musée national de Nara en 2019, plusieurs spécialistes ont présenté des éléments concordants montrant que le « transfert » avait été figuré, et non littéral³⁶. Du point de vue de l'archéologie, et en particulier de l'analyse des tuiles, Ishida Yukiko 石田由紀子, de l'Institut du patrimoine culturel de Nara, a reconstitué la chronologie suivante sur la base d'une comparaison des motifs et de la distribution des tuiles sur le site de Moto Yakushi-ji : pavillon principal (*kondō*), porte intérieure (*nakamon* 中門), pagode de l'Est (*tōtō* 東塔), et enfin pagode de l'Ouest (*saitō* 西塔)³⁷. À mon avis, le *kondō* et le *honzon* de Moto Yakushi-ji ont été achevés entre 688 et 692, et la construction s'est sans doute poursuivie sous le successeur de Jitō Tennō, son petit-fils Monmu Tennō 文武天皇 (683-707 ; r. 697-707)³⁸.

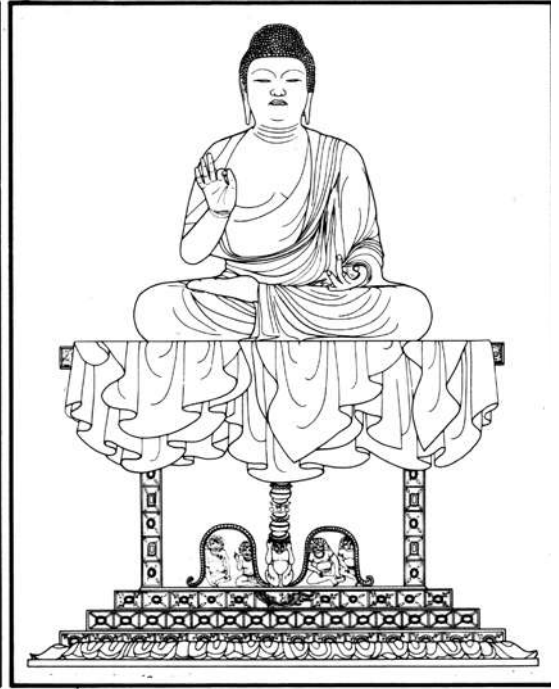
Les partisans de l'idée que la triade de Yakushi-ji est du VII^e siècle et qu'elle a été transférée de Fujiwarakyō à Nara citent à l'appui plusieurs témoignages sur un autre transfert de Fujiwarakyō à Nara : celui du *honzon* de Daikandai-ji, l'idée d'un transfert physique du célèbre Bouddha Śākyamuni de Daikandai-ji (*Shaka Nyorai* 釈迦如来), aujourd'hui détruit, étant communément acceptée³⁹. On ne trouve cependant pas de témoignages de ce genre sur le *honzon* de Moto Yakushi-ji. Dans un article de 2015, le directeur et conservateur en chef du Musée national de Nara, Naitō Sakae, a rouvert le débat en mettant au dossier un document qu'il croyait daté du VIII^e siècle (période de Tenpyō), selon lequel le *honzon* de Nara, son piédestal, sa mandorle et ses deux bodhisattva, « avaient été pieusement façonnés et installés par Jitō Tennō⁴⁰ » (autrement dit, provenaient de Fujiwarakyō). Ce document est cependant considéré par la plupart des spécialistes comme un faux datant du XI^e siècle, ne constituant pas, à ce titre, une preuve valable.

Le piédestal du Bouddha de Yakushi-ji : matériaux et motifs

Les spécialistes ont toujours cru que le Bouddha de Yakushi-ji et son piédestal avaient été coulés à la même époque et dans le même alliage. Si aujourd'hui, le *honzon* est daté, sur le site internet de Yakushi-ji comme dans la littérature spécialisée, de la période Hakuho à la fin du VII^e siècle, ce qui revient à en faire l'icône de Moto Yakushi-ji, les recherches surprenantes et encore inédites présentées par Fujioka au colloque du Musée national de Nara en 2019 ont démontré de manière convaincante, sur la base d'une double comparaison entre compositions métallurgiques et motifs stylistiques, que la triade composée par le Bouddha de la Médecine et ses deux bodhisattva, Nikkō



67. 町田説による本尊並び台座の復原図



66. 田村説による本尊並び台座の復原図

et Gakkō, a très probablement été réalisée au cours de la période Nara (soit après 710). Si ce résultat allait dans le sens de l'opinion majoritaire, la surprise est venue du piédestal, qui pourrait avoir été coulé antérieurement, en l'occurrence avant le transfert à Nara⁴¹.

Sur la base des impuretés et du pourcentage de cuivre utilisé pour le bronze des statues, le Bouddha peut être daté de la période Nara (après le transfert), tandis que le piédestal présente un alliage similaire à des œuvres antérieures (avant le transfert), avec en l'occurrence un moindre degré de cuivre (93,8%) que le Bouddha qui le surmonte (97%, soit un taux très élevé)⁴². D'autres critères, en particulier stylistiques, permettent aussi généralement d'associer le Bouddha à d'autres œuvres de la période Nara faites de matériaux similaires. Comment expliquer que le piédestal ait pu être transféré sans son Bouddha d'origine, si c'est ce que suggèrent ces nouveaux éléments ? Comment les deux ont-ils pu être séparés ? Les spécialistes jugent souvent que le piédestal a été moulé en trois phases : la section inférieure avec le socle et les trois paliers du bas, la section médiane ou « taille », et les deux plateaux supérieurs. Ils ignorent souvent que la section médiane a été tronquée dans sa partie haute à une certaine époque, pour des raisons inconnues, le piédestal d'aujourd'hui étant ainsi moins élevé que l'original. On peut en voir des traces sur les reliefs de la face nord (fig. 2) en observant les cellules ornées de motifs lotiformes en haut des lisérés verticaux. Il est difficile d'évaluer l'ampleur de cette réduction : a-t-on coupé seulement la portion de cellule manquante, ou bien plusieurs cellules au-dessus ? On trouve dans une monographie de 1984 deux planches de reconstitution du piédestal (fig. 3) opposant les hypothèses de Machida Kōichi 町田甲一 (à gauche) et de Tamura Yoshinaga 田村吉永 (à droite)⁴³. Sur la question de savoir pourquoi le piédestal a été coupé, Machida suggère,

3. Dessins de Machida Kōichi (à gauche) et de Tamura Yoshinaga (à droite) représentant la reconstitution du piédestal de Moto Yakushi-ji avant sa réduction. Issu de Machida, 1984, cité n. 43, p. 117, fig. 66 et 67.



4. Piédestal du Bouddha de Yakushi-ji, face nord (arrière), détail des yaksha et de la créature hybride. Issu de Nishimura Kōchō, Nishikawa Kyōtarō et al., *Yakushi Sanzon: Nara Yakushiji Kondō. Medaka no hon. Miwaku no butsuzō*, Tōkyō, Mainichi shinbunsha, 2001, n.p.

comme d'autres, une faiblesse due à la présence de bulles d'air intervenues dans le processus de coulage⁴⁴. Les recherches métallurgiques de Fujioka soulèvent encore beaucoup de questions intrigantes, parmi lesquelles celle de savoir ce qu'il est advenu du Bouddha de Moto Yakushi-ji dépourvu de son piédestal. Si de telles questions ne peuvent être ici qu'évoquées, il apparaît crucial de signaler, dans le débat sur l'iconographie du piédestal, qu'il est sans doute plus adéquat de le

faire remonter au VII^e siècle, et que la réduction de sa partie médiane a altéré la lisibilité de son programme (je pense en particulier au motif de la créature hybride des faces nord et sud, avec un pilier sur la tête soutenant le Bouddha, qui, spatialement, peut paraître incongru), sans oublier qu'une hauteur plus importante conférerait à l'ensemble un meilleur équilibre visuel.

Les analyses métallurgiques suggérant que le piédestal date de Moto Yakushi-ji concordent fondamentalement avec mon hypothèse qui consiste à le considérer comme une copie du piédestal de Moto Yakushi-ji – car, comme je vais le démontrer, les motifs sont bien ancrés dans l'époque de Tenmu et Jitō en termes de style, d'histoire iconographique, et de lien idéologique. Il reste pourtant difficile de faire la différence entre l'idéologie impériale de l'époque de Tenmu et celle qui est apparue après le transfert de la capitale à Nara, et le piédestal n'offre sans doute pas un reflet de toutes les luttes politiques évoquées dans les versions du *Nihon shoki*, si du moins celles-ci sont fiables. Si le piédestal a été réalisé à Nara, il l'a été dans le même esprit commémoratif que les éléments découverts dans la pagode de l'Est du VIII^e siècle, qui, commencée en 730.3.9, a survécu⁴⁵. Une inscription

au niveau de la flèche (*sōrin* 相輪) énonce les éléments clés dans l'histoire de ce temple : les deux empereurs responsables de son transfert, et son rôle dans la vie religieuse de la nouvelle capitale⁴⁶. Il me semble également possible que les bâtiments principaux de Yakushi-ji à Nara aient été disposés comme ceux de Moto Yakushi-ji, malgré les dimensions bien plus importantes du nouveau temple⁴⁷. À travers la reconstruction du temple comme à travers l'art et la littérature, Yakushi-ji offre ainsi l'exemple d'un processus historique dans lequel l'empereur Tenmu et l'impératrice Jitō ont été célébrés comme les héritiers naturels de l'ordre impérial.



5. Piédestal du Yakushi Nyorai, face ouest.
Issu de Nishimura, Nishikawa, 2001, n.p.

Les motifs lotiformes présents un peu partout sur le piédestal du Bouddha rappellent les motifs de couronnes et de bijoux des deux bodhisattva du *honzon* de Yakushi-ji, datés du VIII^e siècle, mais aussi des icônes de la période de Hakuō.

Les motifs en X qui leur servent de fond sur le deuxième palier du bas évoquent quant à eux un motif utilisé sur des pièces *wushu* du type de celles retrouvées dans la tombe du roi baekje Muryeong (462-523 ; r. 501-523) à Gongju⁴⁸ (les pièces *wushu* étaient déposées dans les tombes).

Les reliefs les plus frappants de la section centrale du piédestal sont les douze personnages habillés de pagens dans les niches ourlées, tous présentés par couples : un couple sur chacune des « petites » faces est et ouest, deux couples sur chacune des « grandes » faces nord (fig. 4 et 5) et sud. En termes d'iconographie bouddhique, ils représentent très probablement les douze généraux célestes (Jūnijinshō 十二神將), qui, dans les *sūtra* sur le Bouddha de la Médecine, exaucent les douze vœux de celui qui est encore Bodhisattva. Ces douze vœux sont énumérés dans la première section du *Sūtra sur les vœux et les mérites originaux du Maître de Médecine Tathagata Lumière de Lapis Lazuli*, qui était sans doute connu dans la traduction de Xuanzang 玄奘, datée des environs de 650⁴⁹. Très divers – atteindre le parfait éveil ; illuminer les esprits ; être nourri, vêtu, et paré ; rester à l'abri des pensées négatives et des châtements royaux ; veiller aux préceptes ; guérir les maladies et les limitations physiques, etc. –, ils ne peuvent se résumer à une guérison corporelle⁵⁰. Si les douze généraux célestes étaient jusque-là des *yaksha* 夜叉 (sk. *yakṣa*), les forces du mal évoquées dans de nombreux textes bouddhiques, ils se révèlent d'une grande bienveillance une fois convertis. Raoul Birnbaum évoque ainsi leur conversion :

À l'époque où Śākyamuni révéla le *sūtra* sur le Bouddha de la Médecine (Bhaisajya-guru), il y avait douze généraux *yaksha* dans l'assemblée. Selon la tradition indienne, les *yaksha* sont des esprits farouches qui causent souvent des maladies par possession démoniaque. Ces féroces généraux, chacun à la tête de sept mille *yaksha*, finirent par trouver refuge dans les Trois Trésors et par vouloir aider tous les êtres sensibles. Ils firent en particulier le vœu d'aider ceux qui feraient circuler le *Sūtra Bhaisajya-guru* et qui accepteraient et honorerait le nom du Bouddha de la Guérison. Avec leurs troupes, ils firent ainsi le vœu de garder et de protéger ces gens, en les libérant de la douleur et de la souffrance et en facilitant leurs pas. Ils prescrivirent aussi un rituel simple pour invoquer le Bouddha de la Guérison en vue de guérir les maladies⁵¹.

Il me semble que la référence visuelle au mont Meru ne se limite pas à la forme du piédestal et qu'elle englobe aussi les *yaksha* de la tradition hindoue, gardiens de Kubera, le premier des quatre rois célestes (Lokapāla), gouverneur du Nord et protecteur des justes. Entre les deux niches ourlées contenant les couples de *yaksha* sur les faces nord et sud apparaît aussi une créature hybride peut-être inspirée de l'iconographie de Kubera, dotée de canines saillantes et portant sur son crâne un pilier serti. Dans la tradition artistique de l'Asie du Sud (on pense aux *torana* des *stūpa* de Sanchi), Kubera et les *yaksha* sont souvent de dimensions naines et légèrement ventrus, comme c'est le cas ici. Les pieds amphibies de cette créature hybride s'inscrivent peut-être dans la tradition des motifs ondulants, attestés en Asie de l'Est, des jambes et des pieds des démons serviteurs du bouddhisme, que ce soient les « monstres ailés » servant de piliers dans l'architecture chinoise, comme dans les grottes de Xiangtangshan 响堂山石窟 de la dynastie Qi du Nord (550-577)⁵², ou les « tuiles démoniaques » de la péninsule coréenne, avec leurs motifs de rouleaux que l'on retrouve dans le Japon du VIII^e siècle, comme le montrent les *onigawara* 鬼瓦 (« tuiles ogres ») du palais Heijō de Nara⁵³. La littérature spécialisée n'offre cependant aucune source convaincante, ni pour la créature hybride, ni pour les douze *yaksha*, même si une découverte n'est pas impossible. Les piliers serts sont attestés à la fois en Chine et en Asie du Sud et, si l'on garde à l'esprit que le piédestal a été coupé, la composition devient moins arbitraire. En février 2018, en visitant les grottes du mont Maiji 麥積山 dans la province chinoise de Gansu, j'ai remarqué des créatures démoniaques en appui sur d'autres, accroupies, qui portaient les piliers soutenant le dais qui abritait le Bouddha Maitreya. On peut les voir à droite et à gauche du registre inférieur de la stèle 10 (dite « Maitreya ») de la grotte 133 (dite « de la Stèle »), datée de 565, d'une hauteur de 1,60 m (**fig. 6**).

Le contour ondulant des niches sur la section médiane du piédestal est d'une exécution curieuse et forme un élément à la fois végétal et architectonique, avec ses pointes de fougère et son bord extérieur à motif réticulé. Dans un ouvrage primé, Andō Yoshika y voit la dernière apparition au Japon d'un motif de la période Gupta (milieu du III^e – milieu du V^e siècle) en Asie du Sud, celui du bourgeon (*me* 芽) de lotus (*hasu* 蓮) « en tentacule de pieuvre » (*tako ashi moyō* 蛸足模様), attesté au Japon sur le seul étang aux lotus de l'autel de Tachibana de Hōryū-ji (VII^e siècle) : encore un élément iconographique de la période Hakuho liant le piédestal du Bouddha de Yakushi-ji à Moto Yakushi-ji⁵⁴. Cette courbure particulière, qui reste subaquatique dans la nature, jaillit au-dessus du niveau de l'eau dans la tradition artistique de la période Gupta, où elle symbolise l'abondance, la richesse et la bonne fortune des *yaksha* par sa forme ourlée qui, dans le piédestal, vient insuffler une force vitale à l'ensemble : ainsi dessine-t-elle un motif végétal ascendant, lié à la naissance et à la démultiplication des *yaksha* (on pense aux peintures de la grotte 17 d'Ajanta, du V^e siècle)⁵⁵. Dans la tradition artistique du Japon ancien, elle ne délimite jamais le contour d'une niche et, s'il s'agit effectivement du même motif, il est bien plus stylisé dans le piédestal.

Je vais maintenant m'attarder sur un aspect extrêmement atypique – et à ce jour entièrement négligé – des douze figures réparties dans les niches et des deux piliers les séparant sur les faces nord et sud, qui marque une ressemblance frappante avec des œuvres anciennes de l'Asie du Sud, comme les piliers de la *vedikā* du grand *stūpa* d'Amarāvātī (vers 50) ou le *torana* sud du *stūpa* 3 de Sanchi, sur la face avant de son architrave supérieure (I^{er} siècle). La section médiane du piédestal du Bouddha de Yakushi-ji me semble témoigner d'une réinterprétation de la « corde » ondulante du lotus (elle-même

6. Stèle Maitreya (10) de la grotte dite « de la Stèle » (133), dynastie Wei du Nord (386-534), premier quart du VI^e siècle, pierre, 106 × 80 cm, Chine, grottes du mont Maiji 麥積山, province de Gansu.





7. Murugesha Moodaliar, copie du chapereon d'un pilier sculpté dans le grand *stūpa* d'Amarāvati (détail), vers 1853, lavis sur papier, Londres, The British Library, WD2242-2283, 2256.

dérivée de la palmette dans l'art roman), où elle est désormais soutenue par un *yaksha* aux dimensions naines. Au XIX^e siècle, Murugesha Moodaliar a réalisé 42 planches (89 dessins) sur Amarāvati et sur le Sud de l'Inde, aujourd'hui dans les collections de la British Library. Sur l'un de ces dessins (**fig. 7**), *Yaksha* apparaît debout, soutenant une « vigne ondulante »,

entouré de créatures naines soutenant elles-mêmes un piédestal à motif de lion : tous ont les bras levés exactement comme la créature hybride du piédestal du Bouddha de Yakushi-ji, porteuse du pilier serti⁵⁶. On assiste, me semble-t-il, à une transposition de la composition globale associant une « vigne ondulante » / « corde ondulante » à Kubera / *Yaksha* entouré de figures propitiatoires de dimensions naines, une composition attestée au I^{er} siècle en Asie du Sud avec les ascètes dans les grottes et en Asie centrale avec les immortels chinois dans des paysages montagneux.

Sur le piédestal du Bouddha de Yakushi-ji, les couples de *yaksha* sont répartis de manière à communiquer avec le « spectateur » ou du moins avec l'extérieur : parfois, un pied déborde de la niche vers le palier juste au-dessous (avec les quatre animaux, ou « dieux des quatre orientes » chinois) et, dans tous les cas, les *yaksha* ont le regard tourné vers l'extérieur (qu'ils regardent devant eux, vers le bas, ou sur le côté). Les poses et les niches évoquent étrangement la grotte du Moulin à prières, à Kizil, près de Baicheng, dans la préfecture d'Aksu (région autonome ouïghoure du Xinjiang, en Chine), remontant à la fin du IV^e siècle ou au début du V^e siècle et témoignant d'une forte influence indienne⁵⁷. Sur le piédestal du Bouddha de Yakushi-ji, les « ascètes » cèdent la place à des figures actives – dont les gestes et les expressions vont de la méditation à l'écoute ou de la pénitence à la grimace, aux lèvres retroussées ou aux canines saillantes – mais jamais menaçantes, ce qui signale qu'elles ont été converties et sont peut-être en train de prêcher l'exemple.

Ces figures paraissent d'abord fantaisistes, mais une étude approfondie de leur aspect physique – leur chevelure plus ou moins bouclée, leur musculature, leurs visages vieux ou jeunes, leur expression, et jusqu'à l'apparition des canines – procède d'une représentation « réaliste » de leur appartenance ethnique, appuyée notamment sur la variation génétique des relations dentofaciales⁵⁸. Comme de nombreux chercheurs, je pense que ces *yaksha* sont inspirés des descriptions chinoises des périodes Sui, Tang, et ultérieures, présentant les peuples non-Han originaires des îles ainsi que du Sud et du Sud-Est du continent, qui étaient nommés « esclaves de Kunlun » (*kunlun nu* 崑崙奴), même si le mot « esclaves » ne convient pas tout à fait puisque des maîtres, des mystiques, des traducteurs, et des paysans libres venaient aussi de ce lieu semi-mythique appelé « Kunlun ». La plus ancienne référence attestée à ces « esclaves de Kunlun » se trouve probablement dans le *Nanhai jigui Neifazhuan* 南海寄歸內法傳 [Tableau de la religion bouddhiste telle qu'elle est pratiquée en Inde et dans l'archipel malais, littéralement « Tableau de la loi intérieure, renvoyée au foyer depuis la mer du Sud », le terme

de « loi intérieure » exprimant l'idée de « loi cosmique » 内法]⁵⁹. On ne trouve pas de représentations semblables à celles de notre piédestal dans la tradition artistique de la période Tang, même si les personnes à la peau noire sont attestées dans les statues et dans les peintures⁶⁰. Ces étrangers avaient une présence à la fois réelle et mythique dans les différentes capitales chinoises en relation avec la cour de Tenmu et de Jitō. Les spécialistes s'accordent à penser que *kunlun nu* désigne les Chams arrivés par voie de mer du royaume de Champā ou, selon Nancy Tingley, « des royaumes côtiers situés entre la province de Binh Thuan dans le Sud et la province de Quang Tri dans le Nord » du Vietnam moderne : leur principale source de revenus était le commerce maritime des produits de leurs terres entre les bassins fluviaux près du littoral et les montagnes⁶¹. Le Funan était probablement le carrefour culturel le plus important en Asie du Sud et, avec l'essor du commerce et du bouddhisme en Chine et en Asie du Sud-Est, « les Chams et les Funanais construisirent des navires marchands plus grands, inspirés de modèles indiens », tandis que les prêtres bouddhistes entreprirent le long voyage entre la Chine et l'Inde : ce fut ainsi qu'au VII^e siècle, prêtres et émissaires japonais entendirent parler des Chams et commencèrent à importer depuis le royaume de Champā. Selon Martin Stuart-Fox, « les frontières culturelles [de la Chine] ont été fixées en même temps que la frontière politique entre les Vietnamiens et les Chams ; ou, selon la terminologie chinoise, entre les barbares de l'intérieur et les barbares de l'extérieur » ; tous payaient un tribut à la Chine, mais « si les Vietnamiens étaient contraints de vivre sous la domination impériale et d'adopter la culture chinoise, les Chams envoyaient leurs délégations en tant qu'administration indépendante et n'étaient pas sous une pression du même ordre⁶² ».

Le *Jiu Tangshu* 舊唐書 [Histoire des anciens Tang] en donne la description suivante : « Les habitants de Linyi [Champa], vers le sud, ont les cheveux bouclés et la peau noire. Ils sont collectivement appelés *kunlun*⁶³. » Dans un article sur le piédestal du Bouddha de Yakushi-ji, l'historien de l'art Asanuma Takeshi estime que, dans les représentations de la dynastie Tang, les habitants du Sud, les esprits démoniaques (*akki* 惡鬼) et les humanoïdes anthropophages (*rasetsu* 羅刹, sk. *rākṣasa*) formaient tous la catégorie globale des *kunlun nu*⁶⁴. Si les douze *yaksha* sont dépeints comme des « barbares » du Sud (non-Han), les canines saillantes de certains d'entre eux les désignent selon lui spécifiquement en tant que *yaksha*, autrement dit comme des figures bouddhiques. Je préfère les envisager dans la perspective d'un *cosmoscape* global, ne serait-ce que parce que leur représentation vient surmonter celle des quatre animaux. S'ils montrent leurs canines, c'est pour que nous les voyions à la fois comme les représentants d'une minorité ethnique étrangère au « centre » impérial et comme des esprits démoniaques convertis au message bouddhique. Remarquons par ailleurs que la créature hybride porteuse de pilier a aussi des canines saillantes, mais que, clairement, cela ne suffit pas à en faire un *yaksha*. On ne peut ignorer la puissance du symbolisme impérial dès lors que les douze *yaksha* apparaissent dans un contexte de formation d'un gouvernement de style chinois dans la province de Yamato. Ce n'est pas l'appartenance ethnique de ces douze figures qui importe en soi, mais leur signification en tant qu'esprits démoniaques convertis sur un plan bouddhique et politique. La comparaison que propose Asanuma avec des œuvres chinoises et coréennes, parmi lesquelles le temple souvent mentionné des quatre rois célestes, Sacheonwangsa, fondé en 679 à Gyeongju, capitale de Silla, est à mon sens peu concluante, car les temples coréens suivent eux-mêmes un style venu d'Asie du Sud ou d'Asie du Sud-Est⁶⁵.

Si les douze *yaksha* sont effectivement représentés avec les caractéristiques ethniques des Chams, c'est que les Japonais en ont vu, qu'ils ont imité des représentations déjà existantes, ou qu'ils ont lu des témoignages. Le commerce maritime et les échanges

diplomatiques rendent chacune de ces options possible. Les émissaires qui allaient du Japon vers la Chine des Tang et vers les trois royaumes de Corée ou inversement pouvaient emprunter différentes voies de mer au VII^e siècle, surtout dans les années 660, marquées par des conflits contre l’alliance des Tang et des Silla. Après la chute de Baekje en 660, la quatrième ambassade japonaise, envoyée à Chang’an en 659, a assisté au pardon et à la libération du roi Uija avant de revenir à Tsukushi (Kyūshū) en 661. Les forces japonaises ont ensuite apporté leur soutien à Baekje dans la bataille de Baekgang-gu (jp. Hakuson-ko) de 663, où elles ont été vaincues. Enfin, après la chute de Goguryeo (Koguryo) en 668, la septième ambassade de 669 a été présentée dans les sources chinoises comme celle qui avait salué la victoire de la Chine. Plus aucune délégation vers la Chine ni vers la Corée n’est partie entre 669 et 702. Dans l’autre sens, cinq missions chinoises ont embarqué vers le Japon depuis la commanderie d’Ungjin (une colonie fondée par les Tang pour le gouvernement de l’ancien royaume Baekje) entre 664 et 671⁶⁶. Les migrations de réfugiés de Baekje ont eu un impact sensible sur la culture visuelle du Japon, en particulier dans l’iconographie des piédestaux. De grandes quantités de réfugiés, coréens et non-coréens, sont entrés dans l’archipel pendant ces années tumultueuses et ont été soumis à du travail forcé à une époque où le Japon se dotait d’un gouvernement impérial de style Tang. Une guerre de succession, la révolte Jinshin (Jinshin no ran 壬申年之亂), s’est ouverte en 672, suite à la mort de l’empereur connu sous son nom posthume de Tenchi Tennō 天智天皇 (626-672 ; r. 662-671), entre son fils, le prince Ōtomo 大友皇子 (648-672), et son frère cadet, le prince Ōama 大海人皇子 (631 ?-686), qui allait devenir Tenmu Tennō. Les Tang, qui avaient leur ambassade près du port de Hakata (aujourd’hui Fukuoka), sur l’île de Kyūshū, n’en ont rien su, et Tenmu a ensuite été salué comme le sauveur du Japon.

Je propose de considérer les douze *yaksha* comme représentatifs de la politique impériale des commanditaires de Yakushi-ji vis-à-vis des frontières – une politique visant à soumettre et à assujettir au tribut, à conquérir et à dominer, dans le sens d’une souveraineté de style Tang –, mais aussi de la situation « domestique » de la province de Yamato vis-à-vis de ses frontières nord et sud grâce à l’image des « autres », les forces du mal converties, à la fois *yaksha* et *kunlun nu* au service du Maître de Médecine des *sūtra*. Ces cosmologies de la loi juste et des êtres vertueux sous la loi bouddhique sont encore « surmontées » par ce qui apparaît comme un parallèle entre le souverain et Bouddha.

Le style des douze *yaksha* et de la créature hybride peut être utilement rapproché de certains éléments découverts sur la route de la soie en Asie centrale et en Asie du Sud au regard de la représentation des esprits démoniaques et des êtres convertis, même si aucune source particulière ne peut être attestée. Contrairement à Asanuma et à d’autres, qui ont cherché une origine ethnique pour chaque figure, je pense qu’elles représentent plutôt un amalgame et que, comme tous les autres éléments dans l’iconographie des piédestaux en mont Meru, leur signification ne peut pas être « réduite » à leur lien avec une source particulière, mais seulement évaluée dans le cadre d’un *cosmoscape* entendu comme combinaison d’éléments. Encore une fois, la représentation des douze *yaksha* et de la créature hybride vient surmonter celle des quatre animaux, gardiens de la loi juste, du bouddhisme vertueux, et de la stabilité du cosmos. Nagaoka et d’autres ont raison de souligner la présence des quatre animaux sur les tombes peintes de la région d’Asuka aux alentours de l’an 700⁶⁷. S’il met l’accent sur leur association avec la mort et avec d’« autres mondes » (*isekai* 異世界) dans cette iconographie funéraire, je préfère pour ma part interpréter les quatre animaux dans deux tombes d’époque connues (les *kofun* de Takamatsuzuka et de Kitora, découvertes dans la préfecture de Nara, respectivement en 1972 et en 1983) comme un moyen de délimiter le cosmos et

de symboliser ses gardiens, une interprétation attestée dans les textes classiques chinois et encore confirmée par des objets rituels de la cour.

Si des « étrangers » (des non-Han, à la peau noire) figurent aussi dans les peintures murales du *kondō* de Hōryū-ji (vers 700) et dans d'autres œuvres où ils font partie de la suite du Bouddha, leur représentation sur le piédestal, où ils apparaissent assis dans des niches closes et communiquant l'un avec l'autre, est d'un genre très différent. Les porteurs de pagne aux cheveux bouclés et aux corps amples et souples portent des symbolismes divers selon qu'on les envisage dans une perspective politique, bouddhique, ou, plus largement, cosmologique. Leur signification pré-bouddhique, associée au mont Meru et à Kubera, et leur lien probable avec les *yaksha* des *sūtra* – le mal converti en bien – sont ici réinterprétés dans une perspective bouddhique. Si la tradition artistique chinoise représentait une diversité de non-Han, les peuples bouddhistes du Centre, du Sud et du Sud-Est de l'Asie apparaissaient littéralement, dans la période d'élaboration de l'idéologie impériale sous la dynastie Tang, avec ses notions du centre et de la périphérie, du souverain et de ses sujets, du Han et de l'« autre », comme des incarnations de l'être maléfique converti. Les douze *yaksha* du piédestal symbolisent ainsi les caractéristiques du centre et de la périphérie ethniques, du gouvernant et du gouverné, tout en fonctionnant en tant qu'entités « bouddhiques ». Comme tous les étrangers qui venaient à la cour de Yamato, les Chinois Tang, les Coréens des trois royaumes, et les autres continentaux charriaient toujours une menace potentielle.

Nagaoka Ryūsaku propose une interprétation du piédestal comme construction symbolique destinée à afficher les ambitions (*negau* 願) de sinicisation des gouverneurs de Yamato. Il souligne pourtant que les empereurs japonais avaient une vision similaire de leurs propres « frontières » – le *Nihon shoki* semble ainsi évoquer la présence de sculptures stylisées du mont Meru (*Shumisenzō* 須弥山像) dans les jardins des palais de la région d'Asuka (avant que la capitale ne soit installée à Fujiwara)⁶⁸ – et remarque que les tributs remis par des émissaires d'Ezo (Emishi 蝦夷) et notamment du sud d'Hayato (Kyūshū) dans des sites comme Yutsuki 齋槻 (à l'ouest d'Asukadera), alignaient idéologiquement les gouverneurs de Yamato avec les gouverneurs chinois⁶⁹. Pour lui, cette allégeance est politique : elle tient sans doute à la menace représentée par Ezo, et va dans le sens d'un apaisement vis-à-vis d'Asuka. Il est dès lors possible que les douze *yaksha* renvoient aux « peuples des frontières » de l'archipel, qui faisaient aussi figure d'étrangers, englobés dans le *kunlun nu*.

La présence des quatre animaux juste au-dessous des douze *yaksha* ou figures d'« étrangers » vient confirmer cette idéologie impériale sinitique. Il n'est pas surprenant que les premières apparitions des quatre animaux à la cour datent de cette période, avec, d'une part, des peintures sur les murs des *kofun* de Takamatsuzuka et de Kitora, que les spécialistes font souvent remonter à la fin du VII^e ou au début du VIII^e siècle, de l'autre, des bannières réalisées pour la cérémonie du Nouvel An de 701 (Taihō 1, premier mois de la cinquième année du règne de Monmu Tennō, petit-fils de Jitō, deux ans avant la mort de celle-ci) selon un passage du *Shoku Nihongi*. Un émissaire japonais, parti le même mois pour la Chine des Tang, désormais gouvernée par l'impératrice Wu Zetian (Wuzetian 武則天 ; Zetian Wuhou, jp. Sokuten Bukō ; 624-705 ; r. 690-705), avait dû revenir au port pour repartir en 702. Dans le jardin du palais de Fujiwara :

L'empereur continua jusqu'au Daigokuden [la salle des audiences] et fit entrer la cour. À cette cérémonie, la bannière du Corbeau à trois pattes [le Soleil] fut hissée au portail : à gauche, avec la bannière du soleil, les bannières du Dragon azur et de l'Oiseau vermillon ; à droite, avec la bannière de la Lune, les bannières de la Tortue noire et du Tigre blanc⁷⁰.



8. *Kaijū budō kagami*, miroir avec motifs de créatures marines et de grappes de raisin, dynastie Tang, Chine, ou période de Nara, Japon (VIII^e siècle), cupronickel coulé, diamètre : 29,5 cm, épaisseur à l'extrémité : 2 cm, Chiba, Katatori-jingū (autel). Issu de *Dai Kentōshi-ten...*, 2010, cité n. 71, p. 182, fig. 181.

La cérémonie avait été prévue en l'honneur de dignitaires probablement venus du « royaume récemment unifié de Silla », même si les relations avec lui s'étaient dégradées. Ils sont présentés comme des « barbares » (*ebisu* 夷) des « frontières » (*ban'i* 蕃夷), assujettis aux Tang et leur devant tribut⁷¹. En 701, les noms, les couleurs et les directions associés aux quatre animaux étaient sans doute bien établis et constituaient

déjà un élément essentiel de la cosmologie au Japon, comme le montrerait plus tard leur rôle dans l'orientation des villes et des appareils rituels. Ce passage du *Shoku Nihongi* marque par ailleurs la première occurrence du mot *tenmō* apposé au nom du gouverneur ; la première occurrence du mot *tenmō* apparaît quant à elle sur une tablette de bois (*mokkan* 木簡) que l'on fait remonter au règne de Tenmu. Si le piédestal du Bouddha de Yakushi-ji reste aujourd'hui incompris, c'est, je crois, principalement parce que les spécialistes



se sont concentrés sur la date de sa réalisation et sur les sources de son iconographie, sans le rapporter à la vision du monde du VII^e siècle ni à ses précédents en termes de piédestaux en mont Meru, et sans se demander pourquoi des motifs « non-bouddhiques » avaient pu paraître appropriés sur l'icône d'un temple de l'importance de Yakushi-ji.

Le dernier motif qu'il nous reste à étudier est celui des entrelacs de vignes sur le plateau supérieur, où repose le Bouddha. Il s'inscrit dans une tradition iconographique attestée en Chine sous le règne de l'impératrice Wu Zetian, où les grappes de raisin apparaissent comme des fruits propitiatoires et féconds, nouveaux et encore exotiques. Les entrelacs de vignes ne sont pas plus caractéristiques de l'art bouddhique japonais que les quatre animaux⁷². Il me semble qu'on peut envisager qu'ils soient issus des miroirs ornés de motifs de grappes de raisin et de créatures marines, courants en Chine au milieu et à la fin de la dynastie Tang et dans le Japon du VIII^e siècle, ainsi qu'en témoigne par exemple le *Kaijū budō kagami* 海獸葡萄鏡⁷³ (**fig. 8**). Rappelons que les miroirs Tang ont été introduits au Japon pendant la période Kofun et qu'on en a découverts, suspendus au plafond et la face miroitante orientée vers l'extérieur, dans les tumuli funéraires (*kofun*) de la période Asuka et dans les pavillons de temples du VIII^e siècle (ainsi de Kanzeon-ji, à Fukuoka, sur l'île de Kyūshū, ou du Hokkedō de Tōdai-ji, à Nara). En Chine, ils étaient plus courants dans les tombes, où d'autres objets réfléchissants pouvaient être utilisés⁷⁴. Les miroirs chinois étaient aussi produits pour un usage personnel, et, à la question de savoir si le mélange de motifs et de symboles cosmologiques propitiatoires qui en ornait le dos avait une fonction principalement ou exclusivement décorative, je penche davantage pour la première hypothèse. Le piédestal en mont Meru est en soi un *cosmoscape*. Imaginons que nous l'aplatissons au sol : le monde liminaire, avec les douze *yaksha* et les quatre animaux, figurerait ainsi au centre, tandis que les entrelacs de vignes représenteraient le bord extérieur, exactement comme au dos des miroirs. Dans le *Kaijū budō kagami*, de fabrication chinoise ou japonaise, la section médiane

est occupée par la créature marine ainsi que par des lions et des lionceaux qui évoluent dans des motifs de vigne et de grappes de raisin. Elle est entourée de trois anneaux, dont le premier est occupé exclusivement par des grappes de raisin, le deuxième, par un motif de vigne et de grappes de raisins où évoluent divers oiseaux (canard, phénix, paon, et oiseaux paradisiaques), et le troisième, à l'extérieur, par un motif délicat de nuages qui filent. Avant la popularisation des miroirs à quatre ou cinq créatures marines, la Chine en produisait avec des représentations des quatre animaux et des dix tiges célestes, souvent dans des symboles horoscopiques. Les motifs des bords extérieurs enveloppent le *cosmoscape* à l'intérieur et, que le tout soit doué de trois dimensions ou aplati de cette manière hypothétique, on voit qu'il fonctionne de la même façon.

En conclusion, cet article a formulé plusieurs hypothèses originales. Premièrement, il a présenté le piédestal du Bouddha de Yakushi-ji comme le support d'un système de symboles complémentaires, d'un double sens associant le pouvoir guérisseur du Bouddha de la Médecine et le pouvoir de conversion et de protection du bouddhisme vis-à-vis des forces du mal aux frontières de l'empire, en parallèle avec les nombreux éléments symboliques et magiques de son programme iconographique situés dans la perspective d'une cosmologie qui définit les notions de centre et de périphérie, la loi juste, et l'éradication du mal. Deuxièmement, il a renouvelé l'interprétation des motifs non-bouddhiques et, plus généralement, des piédestaux en mont Meru, remettant ainsi en question les conceptions établies sur les rapports des hommes et, plus particulièrement, des bouddhistes avec le cosmos à la fin du VII^e siècle. Enfin, il a proposé une interprétation cohérente de l'iconographie du piédestal, en lien avec les ambitions de l'empire ainsi qu'avec les sources dont il disposait et avec les œuvres qu'il commandait à son propre usage. Cet article est ainsi le premier à étudier le rôle de l'art bouddhique japonais dans la perspective de l'élaboration d'un gouvernement impérial de style chinois de la même façon qu'on peut étudier les textes essentiels de cette époque pour se renseigner sur l'essor de l'autorité culturelle dans ce tournant qu'a été la période entre la fin du VII^e et le début du VIII^e siècle. Le *honzon* de Yakushi-ji, à cheval entre deux capitales, entre deux temples et entre deux siècles, les incarne aussi bien les uns que les autres. À mi-chemin entre la *Triade de Shaka* de Hōryū-ji et le *Grand Bouddha* de Tōdai-ji, il s'agit d'une œuvre clé dont le *cosmoscape*, ou « cosmologie sous le Bouddha » a bien davantage à nous enseigner sur les pratiques religieuses de cette période et sur le mode de fonctionnement des icônes que ce qu'on a bien voulu voir jusqu'ici.

Cette contribution a été traduite de l'anglais
par Étienne Gomez.

Cynthia J. Bogel

Cynthia J. Bogel est professeure d'histoire de l'art japonais et des cultures visuelles bouddhiques d'Asie de l'Est à la Kyūshū University depuis 2012. Elle avait auparavant travaillé à l'University of Washington (Seattle), à l'University of Oregon, et au RISD Museum (Rhode Island). Ses domaines d'expertise sont la culture visuelle bouddhique, les estampes *ukiyo-e* ; les laques, les céramiques, les textiles, et la mode au Japon, et le patrimoine culturel. Lauréate, entre autres, de bourses de recherche du National Endowment for Humanities et de la Getty Foundation (Los Angeles), elle est fondatrice et rédactrice en chef du *Journal of Asian Humanities at Kyūshū University (JAH-Q)*, à comité de lecture.

NOTES

Cet article a bénéficié du soutien de deux bourses de recherche Ailsa Mellon Bruce qui m'ont permis d'être reçue en résidence au Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA, National Gallery of Art, Washington, D.C.) deux étés de suite, en 2016 et en 2017, ainsi que d'une subvention à la recherche scientifique (type B) de la part de la Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) pour la période 2018-2023 (« *The Representation of Wrath and Evil: Conceptions of the World and Expressions of the Wicked and the Converted in Ancient Japan* », réf. 18H00630). Je remercie nombre de mes collègues pour leurs commentaires éclairants sur les hypothèses que j'ai présentées lors de communications ou sous forme écrite. Je dois une mention particulière à Lindsey DeWitt, Torquil Duthie, Michael Jamentz, Bryan Lowe et Yoko Shirai pour leurs remarques sur les étapes préparatoires de cet article, ainsi qu'à Nagaoka Ryūsaku pour les discussions que nous avons eues ensemble et pour sa stimulante érudition.

1. La recherche assimile traditionnellement l'ancienne Nara à la capitale Heijō ou Heijōkyō 平城京, mais certains chercheurs pensent que les deux premiers caractères, 平城, de même que 寧楽 et d'autres utilisés pour la capitale étaient tous prononcés « Nara ». Ici, le terme Nara est utilisé par commodité pour désigner à la fois la ville moderne et l'ancienne capitale Heijō 平城.

2. *Nikkō bosatsu* 日光菩薩, 317,3 cm, et *Gakkō bosatsu* 月光菩薩, 315,3 cm.

3. Les trois mandorles dorées datent de 1635. Le Bouddha et son piédestal sont originaux mais peuvent remonter à des dates différentes, tout comme les bodhisattva.

4. Le mot *jōroku* 丈六 est composé de *jō* 丈 (un *jō* étant l'équivalent de dix *shaku* 尺 et un *shaku* représentant la taille d'un petit pied) et de *roku* 六 (« six »). Il évoque ainsi un total de seize *shaku* (approx. 485 cm) qui correspond à la taille du Bouddha Śākyamuni selon d'anciennes références (deux fois la taille d'un très grand homme). La hauteur d'un Bouddha assis *jōroku* est d'environ

8 *shaku*, soit la moitié d'un Bouddha debout. Le premier Bouddha *jōroku* attesté au Japon est le *honzon* d'Asuka-dera 飛鳥寺 (alt. Hōkō-ji 法興寺, Asuka, Préfecture de Nara), daté de 609.

5. La triade a été déclarée Trésor national le 9 juin 1951 sous le nom de « Bronze doré de Yakushi Nyorai et deux bodhisattva, trois statues » (銅造薬師如来及両脇侍像 3軀). Sur son inscription dans la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO, voir <https://whc.unesco.org/fr/list/870/> (en français).

6. Il existe une traduction anglaise d'un article écrit en japonais par Kuno Takeshi et Inoue Tadashi : « Study of the Yakushi-ji Triad in the Kondō, Yakushi-ji », dans *Acta Asiatica*, vol. 1, 1960, p. 89-108. Parmi les publications en anglais, on trouve un chapitre approfondi sur Moto Yakushi-ji (p. 201-236) par Donald McCallum dans *The Four Great Temples: Buddhist Archaeology, Architecture, and Icons of Seventh-Century Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008. Sur les icônes, voir Jiro Sugiyama, *Classic Buddhist Sculpture: The Tempyō Period*, Tōkyō, Kodansha International, 1982 ; Yui Suzuki, *Medicine Master Buddha: The Iconic Worship of Yakushi in Heian Japan*, Leyde, Brill, 2012 ; et Yui Suzuki, « The Aura of Seven: Reconsidering the Shichibutsu Yakushi Iconography », dans *Archives of Asian Art*, vol. 60, n° 1, 2010, p. 19-42. Les publications en japonais, comme je l'ai déjà signalé, sont nombreuses. Par commodité, je les citerai le cas échéant en note de bas de page.

7. Les historiographes n'écrivaient pas alors Fujiwarakō mais « la capitale nouvellement construite » (*shin'yakukyō* ou *aramashi no miyako* 新益京), comme en témoigne par exemple l'entrée Jitō 5 (691).10.27 (ils appelaient par ailleurs le palais Fujiwarakō ou Fujiwara no miya 藤原宮). Selon l'usage des spécialistes d'aujourd'hui, j'emploierai l'appellation de Fujiwarakō.

8. Le site de Moto Yakushi-ji, partiellement mis à jour, peut être visité même si l'emplacement du pavillon principal est aujourd'hui occupé par un bâtiment. Il se situe dans le quartier de Kidono-cho, à Kashihara, entre le mont Unebi et le mont Kaguyama.

9. Nagaoka fait ici exception. Nagaoka Ryūsaku 長岡龍作, « Dainihen shumiza kō: Yakushi-ji kondō Yakushinyorai zō no daiza o megutte », 第二編須弥座考: 薬師寺金堂薬師如来像の台座をめぐって, Butsuzō shōgon ni arawareru haka mochifu ni kansuru chōsa kenkyū 仏像荘嚴にあらわれる墓モチーフに関する調査研究, Kenkyū seika hōkoku 研究成果報告, 2005, p. 23-36 (subvention à la recherche scientifique, type C [2] pour la période 2004-2006, réf. 14510073). Voir aussi Nagaoka, *Hōryū-ji to Nara no jin* 法隆寺と奈良の寺院, Tōkyō, Shōgakusan, 2012.

10. Voir Itō Shirō 伊東史朗, « Yakushi-ji kondō yakushisanzō 薬師寺金堂薬師三尊像 », dans *Kenkyū happyō to zadankai: Heijō-kyō ni okeru shūkyō bijutsu no sho mondai* 研究発表と座談会: 平城京における宗教美術の諸問題, Ueyama Shunpei 上山春平 (éd.), *Bukyō bijutsu kenkyū ueno kinen zaidan josei kenkyūkai hōkokusho* 佛教美術研究上野記念財団助成研究会報告書, vol. 19, 1989, p. 12, p. 10-14.

11. Arjun Appadurai, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », dans *Theory, Culture*

& Society, vol. 7, 1990, p. 295-310 (en ligne, DOI : 10.1177/026327690007002017).

12. Voir, par exemple, Asanuma Takeshi 浅湫毅, « Yakushi-ji kondō honzon daiza no igyōzō nit suite » 薬師寺金堂本尊台座の異形像について, dans *Ars budhica, Bukkyō geijutsu* 仏教芸術, vol. 208, 1993, ill. 5 et 14, p. 53-71, et Nagaoka, 2005, cité n. 9, p. 23-36.

13. Hayashi Ryoichi 林良一, « Yakushi-ji honzon daiza no budō karakusa mon » 薬師寺本尊台座の葡萄唐草文, dans *Kokka* 國華, n° 810, 1959, p. 342-351, et *Tōyō bijutsu no sōshoku mon'yō: Shokubutsumon hen* 東洋美術の裝飾文様: 植物文篇, Kyōto, Dōhōsha, 1992.

14. Nagaoka, 2005, cité n. 9, p. 23-26.

15. Herman Ooms, *Imperial Politics and Symbolics in Ancient Japan: The Tenmu Dynasty, 650-800*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2016, p. XIX. Selon Ooms, le taoïsme a joué un rôle important dans la « symbolique du rituel et du cérémonial politique » sous le règne de Tenmu, « même si ses attestations dans les annales restent vagues dans le meilleur des cas » (p. XVIII). Comme de nombreux spécialistes, je pense que ce que Ooms appelle « taoïsme » dans le Japon ancien correspond davantage à l'idée de « religion populaire chinoise ».

16. Cynthia J. Bogel, « Cosmospaces: Interpreting Buddhist Imagery in Ancient Japan », dans *CENTER 38, Record of Activities and Research Reports, June 2017–May 2018*, Washington, D.C., CASVA, 2018, p. 59-63 ; et « Sovereign and Cosmology in Two Capitals: An Eighth-Century Buddhist Icon at Yakushi-ji », dans *CENTER 37, Record of Activities and Research Reports, June 2016–May 2017*, Washington, D.C., CASVA, 2017, p. 56-59. J'ai aussi prononcé plusieurs communications sur le piédestal, parmi lesquelles : « Cosmospaces and Hybrid Traces on an Eighth-Century Japanese Buddhist Icon », *EuroAsian Connections*, Congrès annuel du Center for Global Asia, NYU Shanghai, août 2018 ; « Imagery ca. 700 Japan: Cosmospaces of Rule and Religion », Annual Shinto Lecture, UCLA (Center for Buddhist Studies, Center for the Study of Religion), mai 2018 ; « Cosmology Beneath the Master of Medicine: The Eighth-Century Pedestal at Yakushi-ji, Nara », *Japan Colloquium Series*, Yale (Council on East Asian Studies at Yale University), novembre 2016.

17. Selon Michael Como, « parmi les facteurs les plus importants stimulant la production littéraire à la cour, on note une tentative de reconfigurer à la fois l'histoire collective et les pratiques rituelles en tant qu'elles étaient liées aux lignées et aux centres culturels dans l'archipel japonais [...]. Je formule donc l'hypothèse que la cour était tout aussi bien consommatrice que productrice de nouvelles formes idéologiques et rituelles. » (*Weaving and Binding: Immigrant Gods and Female Immortals in Ancient Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2009, p. xvii).

18. Watsuji Tetsurō 和辻哲郎, *Pilgrimages to the Ancient Temples in Nara* (1919), Honolulu, University of Hawai'i Press, 2012 (en japonais : *Koji junrei* 古寺巡礼, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2009).

19. Pour des hypothèses mesurées sur Tōdai-ji et sur sa culture matérielle, voir par exemple Michael Cunningham et al., *Buddhist Treasures from Nara*, Manchester, VT, Hudson Hills, 1998 ; et Sugiyama

Jirō, *Classic Buddhist Sculpture*, Samuel Morse (intro. et trad. angl.). Bryan D. Lowe, *Ritualized Writing: Buddhist Practice and Scriptural Cultures in Ancient Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2017, remet brillamment en question l'importance excessive traditionnellement accordée à l'État et à l'action de l'État dans les pratiques religieuses pendant la période Nara. Como admet l'importance relative « des lignées d'immigrants et de leurs habitudes et préoccupations sur le plan technique et rituel » à la cour de Yamato, dans Michael Como, 2009, cité n. 18. Pour les études en japonais sur Tōdai-ji, voir Mizuno Keizaburō 水野敬三郎, Okada Hideo 岡田英男, et Asai Kazuharu 浅井和春 (dir.), *Tōdai-ji to Heijōkyō: Nara no kenchiku, chōkoku* 東大寺と平城京: 奈良の建築・彫刻, Tōkyō, Kōdansha, 1990 ; sur les icônes du début du VIII^e siècle et pour des perspectives différentes en histoire de l'art, voir Tsuji Nobuo 辻惟雄, Nagaoka Ryūsaku 長岡龍作, Izumi Takeo 泉武夫, Yamashita Yūji 山下裕二 et Itakura Masaaki 板倉聖哲 (dir.), *Hōryū-ji to Nara no jūin: Asuka, Nara jidai 1* 法隆寺と奈良の寺院: 飛鳥・奈良時代1, *Nihon bijutsu zenshū* 日本美術全集, vol. 2, Tōkyō, Shōgakukan, 2012. Les dix-sept volumes publiés à ce jour des *Za gureito budda shinpojiumu ronshū* ザ・グレートブツダ・シンポジウム論集 (Papers From the Great Buddha Symposium : GBS Jikkō linkai, 2003-) sont aussi particulièrement utiles.

20. Torquil Duthie, *Man'yōshū and the Imperial Imagination in Early Japan*, Leyde, Brill, 2014, p. 3.

21. Le terme de « souverain(e) céleste » (« heavenly sovereign ») a été introduit par l'historienne Joan Piggott comme alternative à « empereur » ou « impératrice ». Pour une excellente synthèse sur cette étymologie, sur la première occurrence historique du terme, et sur sa signification, voir Duthie, 2014, cité n. 20, p. 87-94. Sur le système impérial, voir Tōno Haruyuki 東野治之, « Tennōgō no seiritsu nendai ni tsuite » 「天皇号の成立年代について」, dans *Shoku Nihongi kenkyū* 『続日本紀研究』, vol. 144-145, mai 1969 (réimprimé dans *Shōsōin monjo to mokkan no kenkyū* 『正倉院文書と木簡の研究』, Tōkyō, Hanawa shobō, 1977).

22. Le mont Meru, connu aussi sous le nom de mont Sumeru, est reconnu dans les traditions hindoue, jaïne, et bouddhiste à travers toute l'Asie.

23. Voir l'entrée *shumidan* dans *Bukkyō daijiten* 佛教大辞典, Mochizuki Shinkō 望月信亨 (éd.), Tōkyō, Bukkyō Daijiten Hakkōjo, 1933, vol. 3, p. 2515. Sur les deux piédestaux de Hōryū-ji discutés ici, voir l'article de Nagaoka Ryūsaku 長岡龍作, « Hōryū-ji: bijutsu to inori » 法隆寺—美術と祈り, dans Tsuji Nobuo et al. (dir.), 2012, cité n. 19, p. 170-188. Ce même volume contient des photographies des trois piédestaux discutés ici (Bouddha de Yakushi-ji, *Triade de Shaka* et *Tamamushi no zushi*) ainsi que des photographies infrarouges de deux d'entre eux (Bouddha de Yakushi-ji, Bouddha de la *Triade de Shakai*) : voir les illustrations n° 8, 10, 11, 14 et 88 (n.p.), ainsi que les illustrations en noir et blanc, p. 175-177. En anglais, voir Akiko Walley, « Flowers of Compassion: The Tamamushi Shrine and the Nature of Devotion in Seventh-century Japan », dans *Artibus Asiae*, vol. 72, n° 2, 2012, p. 265-322.

24. La qualification de « miniature de palais » est attribuée à deux objets dans l'inventaire de 747, *Hōryū-ji*

garan engi narabini ruki shizaichō 法隆寺伽藍縁起并流記資財帳.

25. Tout en rappelant que cette référence a été remarquée par Ono Genmyō 小野玄妙 en 1927 (voir le chapitre « Kodai Chūō Ajia no Bukkyō geijutsu ni taisuru gigei » 古代中央亜細亜の仏教藝術に対する疑議, dans *Daijō Bukkyō geijutsushi no kenkyū* 大乘仏教芸術史の研究』, Tōkyō, Yūzankaku, 1927, p. 90-117), Walley note que le palais du Dragon, même s'il est inspiré d'un *sūtra* (en l'occurrence le *Sūtra Bussetsu Kairyūōkyō* 仏説海龍王経, dans Takakusu Junjirō, Watanabe Kaigyoku, et. al. (dir.), *Taishō shinshū daizōkyō*, Tōkyō, Taishō Issaikyō Kankōkai, 1924-1932, vol. 215, n° 598), est situé sur le panneau dans la mer du mont Meru (voir Walley, 2012, cité n. 23, p. 265-322, en particulier p. 308-313). Elle souligne par ailleurs les rapports entre les peintures des panneaux du *Tamamushi no zushi* et le thème de la charité (*fuse* 布施 ou *danharamitsu* 檀波羅蜜), la pratique de l'aumône étant fondamentale dans le bouddhisme, et voit dans le *Sūtra du lotus de la grande compassion* (Hikeyō ; sk. *Karuna-pundarika sūtra*) le cadre assurant le lien thématique entre ces diverses peintures.

26. Voir Nagaoka, 2005, cité n. 9, qui, comme noté plus haut, voit l'ensemble formé par le Bouddha de Yakushi-ji et son piédestal comme une déclaration visuelle de sinification et d'allégeance à la Chine (voir p. 23 pour le piédestal et p. 28-29 pour le commentaire).

27. Voir Nagaoka, 2012, cité n. 23.

28. Des gravures de pétales, parmi lesquelles une représentation du mont Meru, peuvent être consultées en ligne à l'adresse suivante : <http://niihamajin19.web.fc2.com/syumisenn.html>.

29. Masuo Shin'ichirō 増尾 伸一郎, « Chinese Religion and the Formation of Onmyōdō », dans *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 40, n° 1, 2013, p. 19-43, p. 20.

30. Livia Kohn, « Buddhist-Daoist Interactions in Medieval China », dans Mario Poceski (dir.), *The Wiley Blackwell Companion to East and Inner Asian Buddhism*, Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, Ltd., 2014, p. 340-359.

31. *Nihon shoki*, Tenmu 9 (680).11.12 : 癸未。皇后。體不豫。則爲皇后誓願之。初興藥師寺。仍度一百僧。由是得安平癸未。La future Jito Tennō était alors princesse consort, mais le texte, ayant été rédigé après sa mort, la qualifie déjà d'impératrice. « Renoncer au monde » signifie prononcer des vœux monastiques.

32. Une « [Grande] Assemblée Sans Délai » (*Musha daie* 無遮大会, ou *Daimushae* 大無遮大会) est rapportée dans Jitō 2 (688).1.8, 「設無遮大会於藥師寺」. Un peu plus d'un an auparavant, en 686.12.19, le *Nihon shoki* relate un rite similaire pour le repos de Tenmu cent jours après sa mort, célébré à la fois à Daikandai-ji, Asuka-dera, Kawara-dera 川原寺, Owarida Toyura-dera 小墾田豊浦寺, et Sakada-dera 坂田寺. Yakushi-ji n'étant pas mentionné, certains spécialistes en concluent que le complexe n'était pas adapté pour cette pratique rituelle, autrement dit qu'il n'était équipé ni d'un *kondō* ni d'un *honzon*.

33. Mizuno Keizaburō 水野敬三郎, conversation personnelle sur la nécessité des bâtiments essentiels pour le rituel de 688, novembre 2014. Voir Ōhashi

Katsuaki 大橋一章, *Yakushi-ji* 薬師寺, Ōsaka, Hoikusha, 1986 ; Naitō Sakae 内藤栄, « Sōron: Hakuō no bijutsu » 総論: 白鳳の美術, dans *Hakuō: Hanahiraku Bukkyō bijutsu: Kaikan hyakunijūnenkinen tokubetsuten* 白鳳: 花ひらく仏教美術: 開館120年記念特別展 [Hakuō, The First Full Flowering of Buddhist Art in Japan], cat. exp. (grande exposition célébrant le 120^e anniversaire du Musée national de Nara, 2015), Nara, Musée national de Nara, 2015, p. 6-16, p. 12. Voir aussi Ōhashi Katsuaki 大橋一章, « Fujiwarakyo Yakushi-ji zōei kō » 藤原京薬師寺造営考, dans *Ronsō Bukkyō bijutsushi* 論叢仏教美術史, Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 1986, p. 321-352. Un *honzon* brodé du Bouddha Amida a été réalisé pour l'un des bâtiments, sans doute le pavillon des prières, en 692.

34. Voir, par exemple, Mori Ikuo 森郁夫, « Kodai jūin no iken to saiken mondaiten » 古代寺院の移建と再建の問題点, Kyōto kokuritsu hakubutsukan [Musée national de Kyōto], Gakusō 学叢, vol. 25, 2003, p. 123-132.

35. Les témoignages : *Nara Kokuritsu Bunkazai Kenkyūjo* 奈良国立文化財研究所, *Yakushi-ji hakkutsu chōsa hōkoku* 薬師寺発掘調査報告, Nara, Nara Kokuritsu Bunkazai Kenkyūjo, 1987. Voir Hanatani Hiroshi, « Moto Yakushi-ji no hakkutsu chōsa » 本薬師寺の発掘調査, dans *Ars Buddhica*, vol. 235, 1997, p. 57-80.

36. Le colloque du 30 novembre 2019 était intitulé « Heijō Yakushi-ji o meguru shinpojiumu 'garan o utsusu' koto no imi o kangaeru » 平城薬師寺をめぐるシンポジウム『伽藍(がらん)を移す』この意味を考える」. À côté des deux communications discutées dans l'article, l'historien de l'architecture Unno Satoshi 海野聡 a évoqué le temps nécessaire à la construction du seul bâtiment de Yakushi-ji existant au VIII^e siècle, la pagode de l'Est (vers 730), dans « Succession et innovation en matière de style architectural dans la pagode de l'Est de Yakushi-ji (Yakushi-ji tōtō ni miru kenchikuyōshiki no keishō to kakushin 「薬師寺東塔にみる建築様式の継承と革新」) », et l'historien Yoshikawa Shinji 吉川真司 a présenté une communication intitulée « Le temple Garan et son territoire dans les régions d'Asuka et de Fujiwara après la dissolution de la capitale (Haitogo no Asuka Fujiwara chiiki no garan to jichi 「廃都後の飛鳥・藤原地域の伽藍と寺地」) ». Yoshikawa a fait état de preuves substantielles en faveur de l'hypothèse selon laquelle Moto Yakushi-ji a conservé sa fonction religieuse en tant que temple d'origine, comme ce fut le cas de Moto Gangō-ji 本元興寺 (Asuka-dera). Les deux modérateurs de la dernière partie du colloque étaient Hida Romi 肥田路美 (Waseda University, Tōkyō) et Takahashi Teruhiko 高橋照彦 (Osaka University). Voir : <http://www.butsugei.org/synpo20191130youkou.pdf>.

37. Dans sa communication, Ishida a également présenté une synthèse des opinions de Hanatani Hiroshi et d'autres qui avaient déjà soutenu, sur la base d'analyses de tuiles découvertes dans la pagode de l'Ouest, que Moto Yakushi-ji était resté actif au moins jusqu'à la fin de la période Nara. Hanatani Hiroshi 花谷浩, « Tera no kawara zukuri to miya no kawara zukuri » 寺の瓦作りと宮の瓦作り, dans *Kōkogaku kenkyū* 考古学研究, vol. 158, 1993, p. 72-93 ; et Hanatani, 1997, cité n. 35.

38. La mère de Monmu, Genmei Tennō, a elle aussi exercé son règne depuis Fujiwarakyo (697.8.1).

39. Le Daikandai-ji 大宮大寺, que l'on peut sans doute considérer comme le temple impérial le plus important d'Asuka, a été construit en 677 dans la capitale de Fujiwara (il a eu d'autres emplacements et d'autres noms ; à l'occasion de son transfert à Nara, il a été rebaptisé « Daian-ji » en 738) puis transféré dans la partie Est de la capitale, tandis que le Yakushi-ji était dans la partie Ouest (selon un axe central nord-sud). Selon les *Daian-ji engi* 大安寺縁起 de 747 : « Le temple [Daikandai-ji] et [sa] statue de Bouddha *jōroku* ont été transférés à Nara [和銅三年庚戌移伽藍及丈六仏像等於平城] ». Le caractère utilisé pour « transférés » est 移. Pour le document, voir Hanawa Hokinoichi 端保己一 (dir.), *Gunsho ruijū dai nijū yon shū, shakke bu* 群書類聚第24輯、釈家部, Tōkyō, Zokugunshoruijū Kinseikai, 1980, vol. 435, p. 394. Pour une discussion sur le transfert du honzon du Daikandai-ji, voir deux articles de Tanaka Megumi 田中恵 : « Daian-ji shakazō no shūhen (sono ichi): Nihon bukkyō chōkoku ni okeru 'shūkyō zōkei' to 'shinkō zōkei' ni tsuite » 大安寺釈迦像の周辺: 日本仏教彫刻における「宗教造形」と「信仰造形」について, dans *Iwate Daigaku Kyōikugakubu kenkyū nenpō*, vol. 55, n° 1, 1995, p. 59-74 ; il s'agit là de la première partie (*sono ichi*) de l'étude, dont la deuxième partie (*sono ni*) a été publiée dans le même journal, vol. 55, n° 2, 1996, p. 29-43. Parmi les autres objets matériellement « transférés » à Nara, on trouve des tuiles d'Asukadera, qui ont transité vers Gangō-ji 元興寺.

40. 已上持統天皇奉造請坐者. Le document discuté par Naitō est un témoignage (*ruki* 流記) contenu dans le *Yakushi-ji engi*, « Kondōjō » 金堂条. Voir Naitō Sakae 内藤栄, « Yakushi-ji engi kondō jō ni okeru ryūki inyō ni tsuite » 薬師寺縁起金堂条における流記引用について, dans *Rokuon zasshū: Bulletin of the Nara National Museum* 鹿園雑集: 奈良国立博物館研究紀要, vol. 15-16, 2015, p. 15-27, p. 17. Naitō trouve des formulations similaires dans le *Hōryū-ji garan engi narabini ruki shizaichō* 法隆寺伽藍縁起并流記資財帳 (où l'on trouve 敬造請坐者), tandis que le *Daian-ji Ruki* 大安寺流記 utilise 奉造而請坐者. Comme les témoignages de la période Heian ne recourent pas à ce genre de termes, Naitō conclut que le terme utilisé dans le *ruki* du *Yakushi-ji engi* date de la période de Tenpyō, et que le choix du titre posthume de Jitō est la seule altération apportée, pour la commodité du lecteur de l'époque de Heian. La validité du *ruki* comme document Tenpyō authentique est niée à la fois par Sekino (1901), Adachi (1939-1945), Machida Kōichi 町田甲一 (1975), et Ōhashi Katsuaki 大橋一章 (voir *Yakushi-ji* 薬師寺, Ōsaka, Hoikusha, 1986). Naitō s'est appuyé sur les travaux de l'historien Tōno Haruyuki 東野治之, professeur émérite à l'université de Nara (voir, par exemple, « Bunkenshiryō kara mita yakushi 文献資料からみた薬師寺 », dans *Yamato koji no kenkyū* 大和古寺の研究, Tōkyō, Hanawa Shobō, 2011, p. 179-200).

41. La communication de Fujioka était intitulée : « Les statues de Yakushi-ji et de Yamadadera en termes de technique, d'alliage, et de style (Gihō kinzoku sosei, yōshiki kara mita Yakushi-ji-zō to Yamadadera-zō 技法・金属組成・様式からみた薬師寺像と山田寺像) ». Les références de sa bourse de recherche actuelle (JSPS, Kiban A, 2018-2022) et des autres bourses dont il a bénéficié pour l'étude de la statuaire antique peuvent être consultées à l'adresse suivante : <https://nrid.nii.ac.jp/ja/nrid/1000070314341/>.

42. Les œuvres antérieures à la période Nara sont : 1° la tête de l'icône principale *jōroku* (disparue) de Yamadadera 山田寺, aujourd'hui à Kōfuku-ji 興福寺 (une rare œuvre datée de la période Asuka de 685.3.25 [Tenmu 14]) ; 2° les deux bodhisattva (env. 700) du *kondō* de l'Est de Kōfuku-ji 興福寺東金堂 (94.6% de cuivre) ainsi que la statue de Shō Kannon 聖観音 du Tōindō de Kōfuku-ji 東院堂 (96% de cuivre). Toutes contiennent davantage d'impuretés (fer, plomb, bismuth) que le Bouddha de Yakushi-ji. Techniques utilisées : analyse par fluorescence à rayons X et mesure tri-dimensionnelle (Keikō X-sen bunseki to sanjigen keisoku 蛍光X線分析と三次元計測).

43. Les réparations exécutées sur le piédestal au début des années 1950 ont donné lieu à une publication donnant le détail du démantèlement en 1958, suivie de plusieurs autres articles et enfin d'une monographie de Machida sur Yakushi-ji en 1984 : Yakushi-ji shūri i'inkai (ed.), 薬師寺修理委員会 編, *Yakushi-ji Kokuhō Yakushi sanzō tō shūri kōji hōkoku sho* 薬師寺国宝薬師寺尊等修理工事報告書, Nara, 薬師寺修理委員会, 1958 (en ligne, DOI : 10.11501/8798699) ; Machida Kōichi 町田甲一, *Yakushi-ji* 薬師寺, Tōkyō, Gurafusha, 1984, p. 115-123 (la reconstitution de Machida est à la p. 117 ; l'autre est issue de Tamura Yoshinaga 田村吉永, « Yakushi-jidōtō honzon zōryū shinkō » 薬師寺堂塔本尊造立新考, dans *Bukkyō geijutsu* 「佛教藝術」, n° 15, 1952, p. 65-83). La partie ouest (celle de gauche pour le spectateur) est plus élevée que celle de l'est (à droite), avec une différence d'environ 1,32 cm (mesure basée sur Machida, 1984, p. 116, fig. 65).

44. Une partie du piédestal était en train de s'effondrer. Voir Machida, 1984, cité n. 43, commentaire p. 115 et suiv., fig. 23 (vue frontale sans la section supérieure) et fig. 24 (vue du bord coupé depuis le dessus).

45. 始建薬師寺東塔 dans le *Fusō ryakki* 扶桑略記. Voir Kuroita Katsumi 黒板勝美, *Fusō ryakki*, Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 1999, et Kuroita, *Fusō ryakki. Teiō hennenki* 扶桑略記: 帝王編年記 (*Kōen-hen* 皇圓編 et *Eiyū-hen* 永祐編), Yoshikawa Kōbunkan, 2007. Voir également Chikamichi Ōe 大江親通, 1140 (*Hōen* 保延 6), « Private Journal of a Pilgrimage to the Seven Great Temples », Nana-daiji junrei shiki 七大寺巡私記, dans *Kokan bijutsu shiryō: Jiin hen* 校刊美術史料: 寺院篇, Fujita Tsuneyo 藤田経世 (éd.), Tōkyō, Chuō Kōron Bijutsu Shuppan, 1972, vol. 3 (jōmaki 上巻), p. 60.

46. L'inscription est gravée sur la face incurvée du *sakkan* 椽菅 (ou *satsu* 椽), un élément en bronze de la flèche.

47. Les bâtiments de Yakushi-ji s'étendent sur 12 *bō* 坊 et ceux de Moto Yakushi-ji sur 6 *bō*. Voir Ōhashi, 1986, cité n. 33, p. 74-79. Sur Heijō Yakushi, voir Ōta Hirotarō 太田博太郎, *Nanto shichidaiji no rekishi to nenpyō* 南都七大寺の歴史と年表, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1979, p. 116-117 ; *Yakushi-ji hakkenchōsa* 薬師寺発掘調査, p. 8 ; et Tateno Kazumi 館野和己, *Kodaino Miyako 2. Heijō-kyō no jidai* 古代の都2平城京の時代, Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 2010, p. 91. McCallum, 2008, cité n. 6, indique par erreur 15 *bō* pour Yakushi-ji. Yakushi-ji disposait de 4 *chō* pour les bâtiments primitifs. Le Daikandai-ji de Fujiwarakyo disposait de 6 *bō* ; le Daian-ji de Nara en a reçu 15.

48. Tombes royales de Songsan-ri (tombe 7). Les pièces étaient déposées sur l'une de deux plaques signalant

l'acquisition du site par le roi contre paiement à la divinité de la Terre. Pour voir la tombe en ligne : <http://ryetour.net/songsan-ri-tombs-and-royal-tomb-of-king-muryeong-송산리고분군과무령왕릉/>.

49. *Sūtra sur les vœux et les mérites originaux du Maître de Médecine Tathagata Lumière de Lapis Lazuli* (ch. *Yaoshi liuliguang rulai benyuan gongde jing* 藥師瑠璃光如來本願功德經 ; Jp : *Yakushi rurikō nyorai hongan kudoku kyō*), généralement abrégé sous la forme *Yakushikyō* 藥師經. La traduction de Dharmagupta (615) n'est pas attestée dans le Japon ancien. Voir Raoul Birnbaum, *The Medicine Master Buddha*, Boulder, CO, Shambhala, 2003, et Suzuki, 2012, cité n. 6. Des spécialistes ont récemment formulé l'hypothèse que *ruri* 瑠璃 correspondait au beryl. Voir <https://networks.h-net.org/node/6060/discussions/6173430/%E7%90%89%E7%92%83-lapis-lazuli-beryl-or-something-else>.

50. Birnbaum, 2003, cité n. 49, p. 62.

51. Birnbaum, 2003, cité n. 49, p. 68.

52. Pour voir les grottes en ligne : <https://xts.uchicago.edu/>. Pour voir la grotte Nord en particulier : <https://asia.si.edu/exhibition/north-cave-at-northern-xiangtangshan/#jp-carousel-451788>.

53. Pour des illustrations des deux, voir Igata Susumu 井形進, « Dazaifu-shiki onigawara kō: I-shiki A o chūshin ni » 大宰府式鬼瓦考 : I 式Aを中心に一, dans *Dazaifu shiseki hakkutsu 50 shūnen kinen ronbunshū kankōkai* 大宰府史跡発掘50周年記念論文集刊行会, ed. Dazaifu no kenkyū 大宰府の研究, Tōkyō, Koshi Shoin, 2018, p. 561-574 (traduit en anglais, avec des adaptations, par Cynthea J. Bogel et Lindsey E. DeWitt : « Demon Roof Tiles: A Study of the Dazaifu Type Onigawara Style I-A », dans *Journal of Asian Humanities at Kyūshū University* [JAH-Q], vol. 4, mars 2019, p. 109-125).

54. Sur le motif de la racine de lotus, de l'empire Gupta à l'art bouddhique japonais, voir Andō Yoshika 安藤佳香, *Bukkyō shōgon no kenkyū: Guputa-shiki karakusa no tōden* 佛教莊嚴の研究: グプタ式唐草の東伝, Tōkyō, Chūō Kōron Bijutsu Shuppan, 2003. Pour voir la naissance des *yaksha* dans les volutes des racines de lotus sur les parois de la grotte 17 d'Ajanta (entrée), voir p. 64. Selon Andō, ces volutes sont inspirées de celles qui apparaissent sous les piédestaux à motifs de lotus dans les sculptures bouddhiques de la période Gupta, ainsi que dans les représentations de vase floral (*purnagha-ta*) à l'eau jaillissante.

55. Ornementation du plafond et du pilier. Lotus avec *Yakṣa*, hall, véranda, grotte 17 d'Ajanta. Voir Andō, 2003, cité n. 54, p. 64 et 65 (chap. V), illustrations en couleur.

56. Disponible en ligne à l'adresse suivante, URL : <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/other/largeimage67844.html>.

57. Des fragments, conservés au Museum für Asiatische Kunst de Berlin, *Paysage de montagnes avec représentations de légendes bouddhiques*, dans la grotte du Moulin à prières (n° 114), 14C, date : 391-427, peinture murale, 238 × 236 cm, voir : <https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mia/im90a.jpg>. Pour une vue d'ensemble de la collection : <https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mia/kizil.html>. Le site mentionne la publication de Su Bai, Ding Mingyi, Ma Shichang, Xiong Xi,

Xu Wanyin, *Kezī'er shiku* (*The Cave Sanctuary of Kyzil*), Tōkyō, Heibonsha, 1983-1985 et Pékin, Wenwu, 1989-1998, 3 vol., pl. 197.

58. Gurkeerat Singh, *Textbook of Orthodontics*, New Delhi, Jaypee Brothers Medical Publishers (P) Ltd., 2007, p. 320.

59. Par le maître chinois Yijing 義淨 (635-713), *Nanhai jigui Neifazhuan*. En anglais, voir Yijing, *A Record of the Buddhist Religion as Practised in India and the Malay Archipelago* (a.d. 671-695) by I-Tsing, translated by J. Takakusu, with a Letter from the Right Hon. Professor F. Max Müller, Taipei, Ch'eng Wen Pub. Co, 1970.

60. Voir par exemple en ligne, URL : <https://en.dpm.org.cn/collections/collections/2015-05-08/3976.html>. Pour une discussion plus détaillée et pour d'autres illustrations, voir aussi : Marc S. Abramson, *Ethnic Identity in Tang China*, Singapour, Institute of Southeast Asian Studies, 2014 ; Mark Edward Lewis, *China's Cosmopolitan Empire: The Tang Dynasty*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2012, en particulier p. 145-178 ; et Shao-yun Yang, *The Way of the Barbarians: Redrawing Ethnic Boundaries in Tang and Song China*, Seattle, University of Washington Press, 2019.

61. Nancy Tingley, Andreas Reinecke, *Arts of Ancient Viet Nam: from River Plain to Open Sea*, Houston, Asia Society and the Museum of Fine Arts, 2009, p. 179 (« Champa: Riverine Politics, Ports of Call »). Tingley remarque que les habitants de Champa parlaient une langue austronésienne de la branche malayo-polynésienne occidentale, celle qui s'est imposée dans les archipels d'Asie du Sud. Comme les Malais, les Chams étaient ethniquement austronésiens et leur principale langue écrite dans la période entre 200 et 700 de notre ère, où le cham était plus courant, était le sanscrit.

62. Martin Stuart-Fox, *A Short History of China and Southeast Asia: Tribute, Trade and Influence*, Crows Nest, N.S.W., Allen and Unwin, 2003, p. 43.

63. Voir Liu Xu 劉昉 *et al.*, *Jiu Tangshu* 舊唐書 [Histoire des anciens Tang], Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1936, chap. 197.5270 ; Feng Chengjun 冯承钧, *Zhongguo Nanyang jiao tong shi* 中國南洋交通史, Pékin, Shangwu yin shu guan, 1998, p. 51 ; Don J. Wyatt, *The Blacks of Premodern China*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2010, p. 145 et 167, n. 12.

64. Asanuma, 1993, cité n. 12, ill. 5 et 14, p. 53-71.

65. Trois des tuiles de la partie basse des deux pagodes (beaucoup ont été retrouvées à l'état de fragments) sont visibles à l'adresse suivante, URL : <http://m.srbsm.co.kr/view.php?id=28814>. Rappelons que le temple de Sacheonwangsa a été construit pour dissuader les ambitions des Tang sur le royaume de Silla.

66. Il en est fait état dans le *Nihon shoki*. En anglais, voir Charlotte von Verschuer, « Japan's Foreign Relations 1200 to 1392 A.D.: A Translation from 'Zenrin Kokuhōki' », dans *Monumenta Nipponica*, vol. 54, n° 1, Printemps 1999, p. 1-39, p. 19-20, et Bruce Batten, *Gateway to Japan: Hakata in War and Peace, 500-1300*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2005, p. 25. et p. 145, n. 56, citant Naoki Kōjō, *Kodai Nihon to Chōsen*, Chūgoku, Tōkyō, Kōdansha, 1988, p. 175-209.

67. Donohashi Akio 百橋明穂, *Kodai hekiga no sekai: Takamatsuzuka, Kitora, Hōryū-ji Kondō* 古代壁画の

世界: 高松塚・キトラ・法隆寺金堂, Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 2010.

68. L'« emuseum » national de Tōkyō en donne quelques exemples aux adresses suivantes, URL : http://www.emuseum.jp/detail/100427?x=&y=&s=&d_lang=fr&s_lang=ja&word=%E7%94%B7%E5%A5%B3&class=&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=4&mode=simple¢ury= (en français) ; et <https://askanavi.jp/point.php?pid=49> (en japonais).

69. Nagaoka, 2005, cité n. 9, p. 26-27, citant Asanuma. Pour une synthèse sur l'influence des Emishi sur les monuments, voir Nara Kokuritsu Bunkazai Kenkyūjo [The Nara National Research Institute for Cultural Properties] et Asahi Shinbunsha jigyō honbu Ōsaka kikaku jigyōbu 朝日新聞社事業本部大阪企画事業部 (ed.), *Asuka Fujiwarakyō-ten: Nara bunkazai kenkyūjo sōritsu 50 shūnenkinen* 飛鳥・藤原京展: 奈良文化財研究所創立50周年記念, Ōsaka, Asahi Shinbunsha, 2002, p. 64-67. La présence de sculptures est évoquée dans le passage du *Nihon shoki* concernant le règne de Saimei en 657, en 659, et en 660, cité dans Sotomura Ataru 外村中, « Asuka no Shumisenseki » 飛鳥の須彌山石, dans *Nippon Teien Gakkaishi*, vol. 21, 2009, p. 1-14 (en ligne, DOI : https://doi.org/10.5982/jgarden.2009.21_1).

70. Taihō 1, printemps, 1^{er} mois. 《大宝元年. 701正月乙亥朔》(*Shoku Nihongi*, vol. 2, Monmu Tenno 卷第二文武天皇). Pour la signification de « 朝 », voir « 朝貢 ». Parmi les meilleures sources sur le symbolisme des quatre animaux dans les tombes japonaises, sur les miroirs, et ailleurs, voir Donohashi, 2010, cité n. 68, en particulier p. 6-43. Voir aussi Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan [Musée national de Tōkyō] 東京国立博物館 (ed.), *Kitora kofun hekiga: tokubetsuten* キトラ古墳壁画: 特別展, Tōkyō, Tōkyō Asahi Shinbunsha, 2014, et *Asuka Fujiwarakyō-ten...*, 2002, cité n. 70, p. 166-167. En anglais, voir Ellen Van Goethem, « The Four Directional Animals in East Asia: A Comparative Analysis », dans *Asien- und Afrika-Studien der Humboldt Universität zu Berlin*, vol. 38, 2011, p. 201-216.

71. Les dignitaires envoyés à la cour des Tang avaient pour mission de prêter allégeance et de remettre un tribut tous les vingt ans. On pense que c'est à l'occasion de l'ambassade de 702 que le nom « Nihon » a été utilisé pour la première fois. Voir Nara Kokuritsu Hakubutsukan [Musée national de Nara] 奈良国立博物館 (ed.), *Dai Kentōshi-ten: Heijō Sento 1300-Nen Kinen* 大遣唐使展: 平城遷都1300年記念, Nara, Nara Kokuritsu Hakubutsukan, 2010, p. 381 (en japonais, p. 135).

72. On trouve des entrelacs de vigne sur les toits de tuile de temples coréens et dans des icônes bouddhiques de la Chine médiévale ainsi que dans leurs mandorles, par exemple dans la grotte 12 de Yungang 雲岡石窟第12窟 (北魏 dynastie Wei du Nord), sur le mur sud de la salle principale 主室南壁 ; dans la grotte de Guyang 雲陽伯鄭長猷為亡父等造彌勒像 (datée de 501), sur le site des grottes de Longmen 龍門石窟 (pour voir les arches au-dessus des Bouddha Maitreya de la grotte de Guyang, URL : <https://kknews.cc/culture/4o4gg8g.html>) ; et dans plusieurs des grottes de Mogao (209 et 322) qui remontent aux débuts de la dynastie Tang, à Dunhuang (conversations personnelles avec Lanying

Tseng, 13 novembre 2016). Les entrelacs de vigne apparaissent rarement dans l'art bouddhique japonais, et toujours au VII^e siècle (on en trouve ainsi sur quelques tuiles et, à Hōryū-ji, sur un reliquaire 舍利容器, sur un ensemble de statues d'argile à la base de la pagode, et sur l'autel de Tachibana).

73. Hayashi Ryōichi, qui s'est intéressé à ces miroirs et à ces motifs de vigne, fait remonter ceux du piédestal de Yakushi-ji vers le milieu de la dynastie Tang. Voir Hayashi Ryōichi 林良一, « Yakushi-ji honzon daiza no budō karakusa mon » 薬師寺本尊台座の葡萄唐草文, dans *Kokka* 國華, vol. 810, 1959, p. 342-351 ; et *Silk Road* シルクロード, Tōkyō, Jijitsūshinsha, 1988, p. 177-198.

74. Par exemple dans les grottes du mont Maiji. Voir Fu Xinian, *Traditional Chinese Architecture: Twelve Essays*, Nancy S. Steinhardt (ed.), Alexandra Harrer (trad. angl.), Princeton, Princeton University Press, 2017.

De la Voie des esprits démoniaques à la Voie des titans

Reconsidération sur les peintures talismaniques

Yamamoto Satomi

Remarques préliminaires

En Chine, dans la péninsule Coréenne et au Japon, diverses entités sont appelées « démons » (jp. *oni* ; ch. *gui* ; co. *gwi* 鬼). À l'origine, le sinogramme *oni* 鬼 faisait référence à l'esprit (jp. *tamashii* ; ch. *hun* ; co. *hon* 魂) d'un défunt. Parallèlement aux esprits paisibles, il existe également des esprits déchaînés, ivres de haine et de colère, qui menacent les vivants. C'est pour cette raison que lorsque les canons bouddhiques (sk. *sūtra*) furent traduits en chinois, le terme sanskrit *prata*, qui désigne les morts, fut retranscrit à l'aide du sinogramme du démon. Les titans (sk. *ashura*), les musiciens célestes (sk. *gandharva*) et d'autres divinités indiennes antiques furent également appelées « esprits démoniaques » ou « divinités démoniaques » (jp. *kishin* ; ch. *guishen* 鬼神) lorsqu'elles évoluèrent en des divinités protectrices du bouddhisme¹. À cette liste s'ajoutent encore les entités portant atteinte à la loi bouddhique que sont les ogres (sk. *yakṣa*) ou les goules (skt. *rākṣasa*), et dont les noms se virent eux aussi traduits par le terme général d'« esprits démoniaques » ou de « mauvais démons » (jp. *akki* ; ch. *egui* 惡鬼). En d'autres termes, c'est à travers les canons bouddhiques traduits en langue chinoise qu'apparut, en Chine et dans le Japon antique et médiéval alors sous influence culturelle chinoise, cette image de nature démoniaque ambivalente dotée d'une puissance surnaturelle orientée tant vers le bien que vers le mal.

Dans le présent article, nous proposerons une nouvelle interprétation de peintures démoniaques créées dans le Japon de la seconde moitié du XII^e siècle en nous appuyant sur les liens qu'elles entretiennent avec la Voie des esprits démoniaques, basée sur les canons bouddhiques. Dans le Japon antique et médiéval, les démons étaient craints en tant qu'entités provoquant désastres et épidémies, et semant le désordre dans le monde humain. Mais si l'on porte attention aux canons bouddhiques, on voit également s'esquisser une image de démons misérables, souffrant des combats avec leurs semblables ou des malédictions de Bouddha. Jadis, les Japonais portaient attention à cette double nature des démons, et en leur vouant des cultes comme ils l'auraient fait vis-à-vis de divinités, ils les firent évoluer en des entités dignes de confiance protégeant les humains.

Dans la version Masuda² du *Second Rouleau des Peintures des enfers* (*Masuda-ke-bon jigoku-zōshi otsukan* 益田家本地獄草紙乙巻)³, nous allons identifier les traces de l’ambiguïté de ces démons recelant en eux à la fois le bien et le mal.

Pendant longtemps, la source textuelle de la version Masuda était tenue pour non identifiée. Considéré comme l’un des « rouleaux dépeignant la Voie des enfers » (*jigoku-zōshi* 地獄草紙) produits sous le règne de l’empereur retiré Go-Shirakawa 後白河 (1127-1192, r. 1155-1158), il est composé de cinq sections en tout, actuellement conservées au musée national de Nara, en l’espèce : le *Dieu du châtement céleste* (*Tenkeisei* 天刑星), *Sendan Kendatsuba* 柎檀乾闥婆 (skt. *Candana Gandharva*), *l’Insecte divin* (*Shinchū* 神虫), *Shōki* (ch. *Zhong Kui* 鍾馗) et *Bishamonten* 毘沙門天 (skt. *Vaiśravaṇa*).

L’historien de l’art Kobayashi Taichirō 小林太市郎 (1901-1963) a tenté de déterminer le thème général de cette œuvre en s’appuyant sur des documents chinois. Selon lui, les cinq sections actuellement conservées dériveraient de représentations de chimères, sortes de lions ailés bienfaisants (jp. *hekija*, ch. *bixie* 辟邪, littéralement : « qui expulse le mal, talismanique »), à la mode sous la dynastie des Tang (618-907), et à l’origine des motifs de bon augure⁴. Avec le temps, ces images auraient fini par constituer un genre appelé « peintures talismaniques » (*hekija-e* 辟邪絵), genre confondu plus tard avec celui des peintures des enfers et dans l’évolution duquel les « assemblées des noms de Bouddha » (*butsumyō-e* 仏名会) – un rituel de repentance organisé chaque année au douzième mois à la cour impériale durant l’époque de Heian (794-1185) – aurait joué un rôle de premier plan.

L’historien de l’art Fukui Rikichirō 福井利吉郎 (1886-1972) propose une hypothèse opposée à la théorie de Kobayashi. En effet, il s’appuie sur le fait que chacune des sections de la version Masuda représente l’extermination d’un ou de plusieurs démons pour interpréter ces dernières comme des « peintures dépeignant la Voie des animaux » (*chikushō-e* 畜生絵)⁵. À titre d’argument, il fait remarquer que les représentations de la Voie des animaux offertes par certaines « peintures des Six Voies » (*rokudō-e* 六道絵) conservées à partir de l’époque de Kamakura (1185-1333) illustrent le triomphe du plus fort et, en l’occurrence, la victoire finale des démons. Il interprète donc la version Masuda comme la scène finale de la Voie des animaux, dans la mesure où elle figure des créatures tourmentées par plus puissants qu’elles. Cependant, dans les peintures des Six Voies réalisées par la suite, on n’observe aucun exemple dans lequel la Voie des animaux serait dépeinte de la même façon que dans la version Masuda. C’est la raison pour laquelle la théorie de Fukui n’a pas été reprise dans les recherches ultérieures, alors que celle de Kobayashi, au contraire, fait largement consensus. Par la suite, l’historien de l’art Miyajima Shin’ichi 宮島新一 (1946-) s’est intéressé à la réception des peintures talismaniques au Japon à partir des croyances liées aux divinités Tenkeisei et Bishamonten. En tenant également compte de leurs caractéristiques iconographiques, il a souligné la proximité entre la version Masuda et le style développé par les moines de la ville de Nara, capitale impériale entre 710 et 784⁶.

Il y a quelques années, l’historienne de l’art Umezawa Megumi 梅沢恵 a proposé à son tour une nouvelle théorie. Selon elle, il faudrait ajouter aux cinq sections de la version Masuda une peinture intitulée le *Démon chassé* (*Kandō no oni* 勘当の鬼), conservée au musée d’art de la ville de Fukuoka, pour former une série cohérente qui constituerait une illustration en six sections de peinture des « enfers des esprits démoniaques » (*kishin jigoku* 鬼神地獄)⁷. Umezawa souligne le fait que les démons y sont représentés en proie à des tourments et des souffrances infinies, et que s’en dégage une forme de compassion envers ces créatures suppliciées, comme le suggère cet extrait du texte introductif de *Bishamonten* (Musée national de Nara) : « Atteint par une flèche, le démon tombe

à terre dans de grandes souffrances ». Umezawa suggère donc que le thème principal de ces peintures serait les démons maléfiques, et non les divinités bienfaites. Selon sa conclusion, à vrai dire très convaincante, ces six sections de peintures ne seraient pas de nature talismanique – le bien châtiant le mal –, mais relèveraient au contraire des peintures des Six Voies dont une partie figure les souffrances des esprits démoniaques et des dieux de la pestilence.

En tenant compte des études antérieures susmentionnées, dans le présent article, nous souhaiterions poser l'hypothèse que la version Masuda et la section du *Démon chassé* constituent un ensemble qu'il conviendrait d'appeler *Rouleau des esprits démoniaques* (*Kishin sōshi* 鬼神草紙), consacré à cette Voie, et mettre en lumière en quoi les caractéristiques de cette œuvre seraient applicables à la Voie des titans. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, nous allons tout d'abord essayer de cerner le concept de Voie des esprits démoniaques présente dans le bouddhisme, puis mettre en lumière l'existence d'une doctrine considérant comme identique les démons et les titans.

Théorisation des Six et des Cinq Voies

Dans le fondement de la vision bouddhique du monde, on retrouve l'idée de transmigratio des âmes, basée sur les actions que chacun a commises dans sa vie antérieure. Dans le bouddhisme, tous les êtres existant dans ce monde ont pour destinée la répétition éternelle de ce cycle de réincarnation, et même si un être est né en tant qu'humain dans sa vie actuelle, il lui est tout à fait possible de se réincarner dans une autre voie – celle des enfers (*jigoku* 地獄), des démons (*oni* 鬼) voire des animaux (*dōbutsu* 動物). Dans le bouddhisme du petit véhicule, qui a pris forme dans l'Inde antique, l'objectif final était de se libérer des souffrances de ces cycles de réincarnation et de devenir un bouddha à travers des pratiques ascétiques. Parallèlement, le bouddhisme du grand véhicule, qui s'est répandu en Chine et au Japon, accordait de l'importance au Salut de l'ensemble des êtres vivants souffrant de ces réincarnations, ce qui a suscité un plus grand intérêt pour le monde des cycles de transmigratio des âmes⁸.

De nombreux canons bouddhiques (*sūtra*) du bouddhisme du grand véhicule expliquent le cycle de transmigratio des âmes à l'aide des Six Voies de réincarnation – enfers (*jigoku* 地獄), esprits faméliques (*gaki* 餓鬼), animaux (*chikushō* 畜生), titans (*ashura* 阿修羅), êtres humains (*nin* 人) et êtres célestes (*ten* 天)⁹. Cette conception s'est largement diffusée au Japon grâce au *Compendium pour la renaissance en Terre pure* (*Ōjō-yōshū* 往生要集) du moine Genshin 源信 (942-1017)¹⁰. En revanche, dans les *sūtra* plus anciens – qui relèvent du bouddhisme du petit véhicule –, la conception largement majoritaire est celle des Cinq Voies (enfers, animaux, esprits démoniaques, êtres humains et êtres célestes), conception qui exclut donc la Voie des titans, familière au grand véhicule.

Le *Sūtra du nirvāna final* (*Hatsunaion-gyō* 般泥洹經, sk. *Parinirvāna sūtra*), l'un des plus anciens textes du canon bouddhique, par exemple, mentionne nommément les Cinq Voies. En effet, à l'occasion du dernier voyage qui le mène à Kuśinagara pour y mourir, Śākyamuni s'adresse ainsi à son disciple Ānanda : « Assis, je médite, et aussitôt je vois les Cinq Voies : êtres célestes, êtres humains, enfers, animaux et esprits démoniaques¹¹. » Un genre appelé « peintures du cycle des réincarnations dans les Cinq Voies » (*goshu shōjirin-zu* 五趣生死輪図) illustre de fait une telle conception. Les *Miscellanées sur le Mūlasarvāstivāda Vinaya* (ch. *Genbenshūo yiqie youbu Pinaiye zashi* 根本説一切有部毘奈耶雜事, vol. XVII¹²), traduit en chinois par Yi Jing 義淨 (635-713) durant la dynastie des Tang, ou encore le *Mūlasarvāstivāda Vinaya* (ch. *Genbenshūo yiqie youbu Pinaiye* 根本説一切有部毘奈耶, vol. XXXIV¹³) recommandent d'illustrer le cycle des Cinq Voies et fournissent

des éléments détaillés pour son iconographie. En Inde, on en trouve des exemples remontant au VI^e siècle dans la dix-septième grotte bouddhique d'Ajanṭā. Cependant, c'est la théorie des Six Voies qui s'est principalement diffusée en Chine, comme on peut le constater à travers les nombreux témoignages conservés du genre des « peintures du cycle des réincarnations », qui figurent de fait six Voies, et non cinq. Cependant, le consensus n'était, semble-t-il, pas parfaitement établi : en effet, l'encyclopédie bouddhique intitulée *Forêt de pierres précieuses dans le jardin du Dharma* (ch. *Fayuan zhulin* 法苑珠林, vol. XXIII) cite les *Registres des signes du royaume invisible* (ch. *Mingxiang-ji* 冥祥記)¹⁴ où l'on trouve des anecdotes en lien avec le « cycle des Cinq Voies », et plus précisément avec des « peintures du cycle des réincarnations dans les Cinq Voies »¹⁵.

Il en va de même au Japon. Grâce à différents textes d'Ōe no Chikamichi 大江親通 (?-1151)¹⁶, nous savons qu'un panneau représentant une « peinture du cycle des réincarnations » était accroché à la porte centrale du temple Kombu-in 興福院 de Nara¹⁷. On ignore s'il représentait Cinq ou Six Voies, mais ces témoignages permettent de faire remonter l'histoire des peintures des Six Voies au Japon à la première moitié du XII^e siècle au moins. En un mot, il est très probable que ces deux conceptions concurrentes des Six et Cinq Voies aient pénétré le Japon dès l'époque antique. Et dans cette hypothèse, il est donc nécessaire de reconsidérer également toute une série de peintures – en l'espèce le *Rouleau des enfers* (qui comprend les peintures talismaniques), le *Rouleau des esprits faméliques* (*Gaki-sōshi* 餓鬼草紙) et le *Rouleau des maladies* (*Yamai no sōshi* 病草紙) – depuis un cadre doctrinal interprétatif différent des peintures des Six Voies basées sur le *Compendium pour la renaissance en Terre pure*, car ce dernier ne s'est diffusé au Japon qu'au cours du Moyen Âge.

Nous allons réexaminer à présent sur cette base les peintures et les textes introductifs des six sections de la version Masuda et du *Démon chassé*, et étudier la possibilité que cette série illustre la « Voie des esprits démoniaques » basée sur la théorie des Cinq Voies.

La version Masuda et le *Démon chassé* comme représentation de la Voie des esprits démoniaques

Toutes les peintures de la version Masuda exhibent au centre de la composition une divinité bienfaisante représentée à une échelle plus importante que le reste. Cependant, un examen minutieux des démons maléfiques victimes de cette dernière permet de constater que les figures présentes dans chacune des sections sont toutes dépeintes comme des êtres ambigus, à cheval entre le bien et le mal. Or, une analyse du contenu des images et des textes introductifs permet, comme nous allons le voir, d'interpréter ce trait comme relevant de la « Voie des esprits démoniaques », également caractérisée par une telle ambivalence. Cela fait, nous pourrions donc confirmer l'hypothèse d'Umezawa Megumi sur le lien entre la peinture du *Démon chassé* et la version Masuda.

Le Dieu du châtement céleste (Tenkeisei, fig. 1)

Le texte introductif de la peinture donne l'explication suivante : « Dans le monde céleste, il y a une étoile nommée Tenkeisei. Elle capture Gozu-tennō 牛頭天王, ses compagnons, ainsi que de nombreux démons de la peste, les met dans du vinaigre et les mange¹⁸ ». Dans les traités d'astronomie du *Livre des Jin* (ch. *Jinshu* 晉書), compilé sur ordre du règne de l'empereur Tang Taizong 唐太宗 (v. 598-649, r. 626-649), Tenkeisei est présenté comme l'un des sept satellites de Jupiter. Considérée comme sinistre, cette



« étoile » provoquait, dit-on, inondations, sécheresses, guerres, morts, famines et guerres civiles lors de ses apparitions. À l'origine, Tenkeisei était donc redouté en tant que divinité malfaisante annonciatrice de calamités. Mais dans le Japon de Heian, il a été intégré aux esprits familiers (*shikigami* 式神) au service des maîtres de la Voie du *ying* et du *yang* (*onmyō-ji* 陰陽師)¹⁹. En tant que vénéré principal dans des pratiques rituelles du bouddhisme ésotérique également, il changea de nature pour devenir une divinité bienfaisante dont on attendait une protection de nature talismanique. Cependant, le texte introductif de cette section le présente comme un démon de la peste, et la peinture le montre, en son centre, saisissant de la main gauche les jambes d'un Gozu-tennō sur le point de succomber. Durant l'époque de Heian, cette dernière divinité fut progressivement l'objet d'un syncrétisme avec la croyance à l'origine de la fête de Gion²⁰ et vénérée comme une puissance bienfaisante protégeant des fléaux généraux, et plus particulièrement des épidémies.

1. Le Dieu du châtime^{nt} céleste (Tenkeisei 天刑星), Second Rouleau des Peintures des enfers (Masuda-ke-bon jigoku-zōshi otsukan 益田家本地獄草紙乙卷), fin du XII^e siècle, couleurs sur papier, Nara, Musée national de Nara, inv. 1106-1.

En d'autres termes, les figures de Tenkeisei et de Gozu-tennō partagent une même ambivalence : elles sont dans cette scène tout à la fois des démons redoutables et des divinités secourables. Durant la période de Heian – époque du plein épanouissement du culte de Gion –, les spectateurs d'une telle peinture étaient tout à fait conscients qu'il y avait d'autres représentations possibles de Gozu-tennō.

On trouve une ambiguïté similaire dans toutes les autres sections conservées de la version Masuda – *Sendan Kendatsuba*, *l'Insecte divin*, *Shōki* et *Bishamonten* –, ainsi que dans le *Démon chassé*, un point qui a d'ailleurs été fréquemment relevé dans les études précédentes. Dans son examen des sources de chacune des sections de cette œuvre,



2a-b. *Sendan Kendatsuba* 栴檀乾闥婆 (skt. Candana Gandharva), et un détail, *Second Rouleau des Peintures des enfers* (Masuda-ke-bon jigoku-zōshi otsukan 益田家本地獄草紙乙巻), fin du XII^e siècle, couleurs sur papier, Nara, Musée national de Nara, inv. 1106-2.

Kobayashi Taichirō a, en particulier, mis en lumière les traits spécifiques des peintures à partir des documents qu'il a étudiés de façon extensive (textes canoniques du bouddhisme et corpus anecdotique chinois). Nous allons à présent analyser les scènes suivantes en les confrontant à l'état de l'art, et tout particulièrement aux théories de Kobayashi.

***Sendan Kendatsuba* (fig. 2a-b)**

Selon Kobayashi, la source de cette scène se trouverait dans le *Sūtra de la dhāraṇī pour protéger les enfants* (*Go shodōji darani-kyō* 護諸童子陀羅尼經)²¹. Dans ce texte, Sendan Kendatsuba est présenté comme le maître absolu des esprits démoniaques, régissant quinze démons²². À leur tête, Sendan Kendatsuba retient ses acolytes par des charmes et s'efforce de protéger les enfants si on lui fait des offrandes substantielles de gourmandises, de nourriture, de fleurs et d'encens, de lumières et de brouet au lait. Il s'agit là aussi d'un exemple de démon maléfique transformé en divinité bienfaisante.

Le texte introductif de cette section s'achève sur l'évocation de la douleur des démons vaincus et la peinture offre une représentation détaillée de leurs tourments, décapitation comprise :

Une femme de ce monde était enceinte d'un enfant. Ce dernier fut blessé dans le ventre de sa mère et mourut après sa naissance. De plus, il y avait quinze espèces de démons qui affligeaient les êtres de toutes sortes de maladies. Or, il était un être du nom de Sendan Kendatsuba qui, plein de compassion devant les offrandes, les plaintes et la douleur de la mère de l'enfant, leur coupa la tête et les planta au bout d'une lance. La souffrance des démons fut extrême.

Cette scène, dans laquelle Sendan Kendatsuba élimine des acolytes à l'origine dans le même camp que lui, permet de comprendre que son thème principal est la souffrance et l'affliction pour les partis en présence, qui relèvent tous deux de la Voie des esprits démoniaques.

L'Insecte divin (fig. 3)

Voici le texte introductif de la peinture de la troisième section : « Il existe un insecte divin qui habite dans des montagnes au sud du Jambudvīpa²³. Il se nourrit d'un grand nombre de démons-tigres. Il en attrape et en dévore trois mille le matin, et trois cents le soir. » L'Insecte divin est donc présenté ici comme une divinité bienfaisante.

Kobayashi fait remarquer que des descriptions du même genre figurent dans le chapitre « Les contrées sauvages du Sud-Est » (ch. *Dongnan huang-jing* 東南荒經) du *Classique des divinités et des choses extraordinaires* (ch. *Shenyi-jing* 神異經), rédigé par Dongfang Shuo 東方朔 (160-93 av. J.-C.) des Han antérieurs (206 av. J.-C. - 9 ap. J.-C.). Pour être plus précis, ce dernier texte évoque une créature fantastique appelée Chikuo en chinois (jp. Shakkaku 尺廓), haute de deux mètres environ : « Elle avale trois mille démons maléfiques le matin, et trois cents le soir », ce qui recoupe tout à fait la fin du texte introductif de la version Masuda²⁴. Le Chikuo du *Classique des divinités et des choses extraordinaires* est simplement remplacé par Shinchū (insecte divin) dans cette version, substitution que Kobayashi commente de la façon suivante : « Il est possible que l'étrange nom de Chikuo, n'étant probablement plus familier aux Chinois sous les Tang, et encore moins dans le milieu de la cour impériale, ait donc été insensiblement remplacé par l'Insecte divin (Shinchū) du Jambudvīpa ». En outre, il

3. L'Insecte divin (Shinchū 神虫), Second Rouleau des Peintures des enfers (Masuda-ke-bon jigoku-zōshi otsukan 益田家本地獄草紙乙巻), fin du XII^e siècle, couleurs sur papier, Nara, Musée national de Nara, inv. 1106-3.





4. *Shōki* (ch. *Zhong Kui* 鍾馗), *Second Rouleau des Peintures des enfers* (Masuda-ke-bon *jigoku-zōshi otsukan* 益田家本地獄草紙乙巻), fin du XII^e siècle, couleurs sur papier, Nara, Musée national de Nara, inv. 1106-4.

faut noter qu'en Chine les tigres peuvent être appelés « grands insectes » (ch. *dachong* 大虫). Qui plus est, Kobayashi souligne le fait que les tigres passaient pour capturer et dévorer les mauvais démons, sur la base de plusieurs sources chinoises²⁵. En d'autres termes, nous pouvons considérer que plusieurs noyaux narratifs apparus en Chine ancienne en lien avec l'élimination de démons maléfiques finirent par fusionner, et qu'ils

se retrouvèrent au Japon dans la section sur l'Insecte divin de la version Masuda. Enfin, l'écart entre les sources chinoises (élimination des démons par des tigres) et le texte japonais (élimination de « démons-tigres » par l'Insecte divin) suggère un processus de transmission complexe de ces récits au cours duquel s'est instaurée une certaine confusion.

En outre, un examen attentif de la peinture permet de constater que le corps de l'Insecte divin est dépeint comme un ver à soie monstrueux dont la surface mouchetée évoque le pelage d'un léopard. Selon l'historien de l'art Nakano Genzō 中野玄三 (1924-2014), « ce point s'explique probablement par l'identification, à l'époque, des tigres aux léopards²⁶ ». L'Insecte divin est donc ainsi placé dans le même camp que les « démons-tigres » mentionnés dans le texte introductif, et dans ce cas, il est possible d'interpréter cette scène de la version Masuda comme une composition dans laquelle les membres d'un même camp s'éliminent les uns les autres.

Shōki (fig. 4)

Selon Kobayashi, *Shōki* (ch. *Zhong Kui*) apparaît dans une anecdote recueillie dans *l'Histoire non officielle des Tang* (ch. *Tang-yishi* 唐逸史) de Lu Zhao 盧肇 (818-882). L'histoire raconte en effet que l'empereur Tang Xuanzong 唐玄宗 (685-762 ; r. 712-756) vit un jour en rêve un démon maléfique capturé par un autre grand démon portant la tenue de cérémonie des fonctionnaires (coiffe, tunique bleue, ceinture traditionnelle et chaussures de cour). Après avoir éliminé son adversaire en lui arrachant les yeux et en le dévorant, ce dernier se



présenta à l'empereur : « Votre serviteur est Zhong Kui des monts Zhongnan, lauréat du concours des examens impériaux. » À son réveil, Xuanzong fit peindre son effigie par le célèbre peintre Wu Daoxuan 吳道玄 (680-740), qu'il utilisa comme amulette de protection contre les démons. Cette anecdote atteste de la croyance dans le rôle de Zhong Kui comme chef des esprits maléfiques.

5. *Bishamonten* 毘沙門天 (skt. *Vaiśravaṇa*), *Second Rouleau des Peintures des enfers* (Masuda-ke-bon jigoku-zōshi otsukan (Masuda-ke-bon jigoku-zōshi otsukan 益田家本地獄草紙乙巻), fin du XII^e siècle, couleurs sur papier, Nara, Musée national de Nara, inv. 1106-5.

Shōki occupé à l'élimination d'un démon de la peste en lui arrachant les yeux, tel qu'il est dépeint dans le rouleau japonais, apparaît donc dans un récit compilé dans *l'Histoire non officielle des Tang*. Cette anecdote est de plus confirmée par des documents datant du règne de Xuanzong qui mentionnent l'usage de portraits de Zhong Kui comme talismans, et l'on sait que c'est durant la dynastie Tang que s'est fixée son iconographie²⁷. En d'autres termes, le texte introductif de cette section de la version Masuda recoupe entièrement la légende de Zhong Kui telle qu'elle existait en Chine :

Dans le Jambudvīpa, il y a un être nommé Shōki. Il capture de nombreux démons de la peste, leur arrache les yeux, les démembrer et jette le tout. Pour cette raison, les gens peignent et affichent cette scène sur leur porte afin de préserver la maisonnée de tout mal au début de l'année.

Une même fidélité aux sources chinoises s'observe dans la peinture qui le représente exactement tel qu'il est apparu en rêve à l'empereur Xuanzong, avec sa coiffe, sa tunique bleue, la ceinture traditionnelle et des chaussures de cour, occupé à arracher les yeux d'un petit démon.

Bishamonten (fig. 5)

Le texte introductif de la section de peinture raconte l'histoire suivante :

Dans les montagnes se trouvait un pratiquant du *Sūtra du Lotus*. Alors qu'il méditait sur la signification du grand véhicule, des esprits démoniaques surgirent, s'apprêtant à lui faire du mal. À ce moment, Bishamonten, le protecteur de la loi bouddhique, encocha d'une main une flèche sur son arc, monta sur le toit de la hutte du pratiquant et tira sur les démons. Ces derniers, atteints par ses flèches, tombèrent au sol dans de terribles douleurs.

La source de l'histoire qui fait de Bishamonten le protecteur des pratiquants du *Sūtra du Lotus* se trouve dans le chapitre XXVI du même *sūtra*, intitulé « Les formules détentrices » (*Darani-hon* 陀羅尼品). Cependant, ce dernier ne va pas jusqu'au même niveau de détail et



6. *Bishamonten* 毘沙門天
(skt. *Vaiśravaṇa*), détail,
fin du XII^e – début du XIII^e siècle,
encre, couleurs, or et argent
sur panneau de soie,
Boston, Museum of Fine Arts,
inv. 05.202.

n'évoque pas une extermination des démons avec les flèches. Umezawa relève malgré tout des similarités entre Bishamonten et Kubera Yakṣa, une divinité de la mythologie indienne qui commande aux âmes maléfiques demeurant dans le monde des ténèbres. Kubera Yakṣa a été intégré dans le bouddhisme sous le nom de Kumbhīra (jp. Kubira 宮比羅), l'un des douze généraux célestes serviteurs du Bouddha Yakushi 藥師, puis a fini par fusionner avec la figure de Bishamonten.

Bishamonten étant considéré comme ne faisant qu'un avec Tamonten 多聞天, l'un des Quatre Rois célestes protecteurs de la loi bouddhique, son iconographie habituelle lui attribue, à l'instar de ce dernier, une pagode et une arme (hallebarde ou bâton). De son côté, Umezawa cite une peinture du British Museum figurant Bishamonten et sa cour faisant une tournée d'inspection du monde²⁸ comme exemple iconographique des régions de l'Ouest, d'où provient précisément la croyance dans la divinité Kubera Yakṣa. Bien qu'il s'agisse d'une figuration à caractère général dans laquelle Bishamonten a pour attributs une pagode et une hallebarde, l'un de ses serviteurs est représenté, une flèche encochée sur son arc, sur le point d'abattre un esprit maléfique ailé qui vole dans un ciel vide.

Au Japon même, on trouve également des représentations de Bishamonten relevant de cette tradition iconographique, comme dans une œuvre exécutée dans l'archipel à la fin de l'époque de Heian ou au début de l'époque de Kamakura et transmise par le monastère Enryaku-ji du mont Hiei²⁹, aujourd'hui conservée au Boston Museum of Fine Arts (fig. 6). Ses troupes sont notamment composées de cinq sortes d'esprits démoniaques munis d'armes diverses, et l'un d'entre eux est effectivement dépeint un arc à la main. Dans son étude sur la version Masuda, Miyajima Shin'ichi suggère lui aussi que le regroupement de Bishamonten et de ses serviteurs en une seule peinture en lien dans cette tradition iconographique a eu comme conséquence la fusion des motifs et la création de la figure du Bishamonten archer que l'on retrouve ici³⁰.

Ainsi, le Bishamonten de la version Masuda présente lui aussi un double aspect, étant à la fois meneur d'esprits démoniaques, et divinité bienfaisante et protectrice de l'ordre du monde.

Le démon chassé (fig. 7)

Le musée d'art de la ville de Fukuoka possède une peinture du *Démon chassé* qui a pour thème un démon banni par Bishamonten et poursuivi par d'autres créatures autrefois dans le même camp que lui. Ici aussi, l'image met en scène un conflit entre des esprits maléfiques semblables. Miyajima Shin'ichi signale qu'une anecdote en lien avec cette scène est recueillie dans un ouvrage à tonalité bouddhique, sans doute compilé au XV^e siècle, les *Essais à l'aube d'une bécasse dans son nid* (*Tōden-gyōhitsu* 榻鳴暁筆, chapitre XXXII : « Le démon qui enfreint la loi bouddhique », *Hanpōki* 犯法鬼)³¹. Miyajima a identifié la source de cette histoire dans le *Recueil d'apologues divers* (ch. *Zapiyu-jing* 雜譬喻經)³², ainsi que dans le *Recueil d'apologues divers extraits de la multitude des livres saints* (ch. *Zhongjing zhuan zapiyu* 眾經撰雜譬喻) dans la traduction de Kumārajīva (344-413)³³. Voici les grandes lignes du récit retranscrit dans le *Recueil d'apologues divers*. Un moine bouddhiste, qui avait perdu les offrandes de ses fidèles contrairement à son devoir, marchait sur un chemin en pleurant. Ce faisant, il tomba sur un démon, lui aussi banni par Bishamonten pour avoir tourné le dos à la loi bouddhique. Le démon, invisible aux yeux des profanes³⁴, fit monter le moine sur son épaule gauche et se mit en route. C'est alors que les gens, voyant ce moine voler dans le ciel, le vénérèrent comme un grand saint et le rappelèrent dans le temple où ils lui firent maintes offrandes. Le moine partagea les dons avec le démon, mais un jour,



7. *Le Démon chassé (Kandō no oni 勘当の鬼)*, fin du XII^e siècle, Fukuoka, musée d'Art de la ville, inv. 6-B-12.

ils furent découverts par des serviteurs de Bishamonten. À ce moment, le démon prit la fuite en jetant le moine qui tomba, se brisa le cou et mourut.

Il manque une partie du texte introductif dans la peinture du musée d'Art de la ville de Fukuoka, mais il a, semble-t-il, existé une copie de ce texte, réalisée par le peintre Tanaka Shinbi 田中親美 (1875-1975). Bien que sa localisation actuelle soit inconnue – ce qui rend difficile les vérifications –, Fukui Rikichirō en a autrefois transcrit le texte intégral et publié le facsimile³⁵. C'est sur la base de ce facsimile qu'il est possible de confirmer que les dix-huit premières colonnes du texte sont perdues dans la version de Fukuoka, qui correspond à la partie soulignée dans la traduction³⁶ :

Il y avait un démon au service de Bishamonten. Son cœur était plein de mauvaises pensées, et il ne répondait pas à la volonté de son maître. Exilé par ce dernier, il fut chassé aussitôt du Palais de Cristal³⁷ et descendit dans le monde d'en bas. Alors qu'il s'apprêtait à y résider, il rencontra sur la route un moine chassé de son monastère en Inde, qui errait de-ci de-là. Ils s'interrogèrent mutuellement sur la raison de leur sort, puis le démon le fit monter sur son épaule et reprit sa marche. Comme le démon cachait son corps avec des formules magiques, il ne pouvait être vu par des yeux profanes. Ainsi, les gens avaient l'impression que le moine volait dans les airs. Vénéralant ce miracle, ils lui firent des offrandes. Le moine, ayant reçu ces offrandes, les partagea avec le démon pour les manger. Comme ils vivaient ainsi tous les deux, ils rencontrèrent deux démons Yasha du Palais de Cristal descendus dans ce bas monde et marchant sur le chemin. À leur vue, les Yasha, se disant : "Voilà l'idiot exilé par Bishamonten !", se mirent à le poursuivre pour l'attraper. *Le démon exilé, laissant couler des larmes de tristesse, prit le moine dans ses bras et s'enfuit avec lui en courant, mais il finit par l'abandonner. Il erra en courant jusqu'à se perdre lui-même. Il est difficile de supporter une telle souffrance.*

Bien que le contenu de ce texte d'introduction recoupe le sens général du *Recueil d'apologues divers*, les deux dernières phrases du texte ne se trouvent non seulement pas dans la source chinoise, mais présentent de plus un point de vue particulier commun avec les textes introductifs des sections *Sendan Kendatsuba* et *Bishamonten* de la version Masuda, ce qui confirme qu'elles formaient à l'origine un unique rouleau.

La peinture représente un démon portant un moine sur son épaule, et poursuivi par deux autres démons brandissant une lance et un râteau. Son lien sur le plan thématique

est étroit avec la section *Bishamonten* de la version Masuda. De plus, les attributs des deux démons, la lance et le râteau, sont ceux des cinq grands *yasha* qui sont également figurés dans la représentation de Bishamonten longtemps conservée dans le trésor du mont Hiei et que nous avons déjà mentionnée (Boston Museum of Fine Arts). De là, il est possible de reconstituer un lien entre le *Démon chassé* et l'iconographie du bouddhisme Tendai. Ce point est également suggéré dans la section *Bishamonten*³⁸.

La version Masuda comme *Rouleau des esprits démoniaques*

Les différents points abordés ci-dessus et un nouvel examen de ces peintures permettent de suggérer à nouveau qu'elles ne comportent pas de différence dans la représentation des démons maléfiques et des divinités bienfaites. Ces dernières y sont même plutôt figurées comme des êtres surpassant en étrangeté leurs adversaires. L'iconographie inhabituelle de Bishamonten comme « archer » en fait le chef des esprits démoniaques. Or, dans le *Démon chassé*, un serviteur maléfique du même Bishamonten se voit poursuivi par ses anciens compagnons. En conséquence, ne pourrait-on pas comprendre ces six sections de peinture comme des scènes nous montrant des esprits maléfiques de nature semblable aux prises à des combats mortels, ces derniers ayant une nature ambivalente à la fois bonne et mauvaise ? Si c'est bien le cas, nous pourrions alors, en nous inspirant de dénominations telles que *Rouleau des enfers* ou *Rouleau des esprits faméliques*, renommer ces six sections *Rouleau des esprits démoniaques*.

Ce faisant, nous serions en mesure de proposer une nouvelle interprétation considérant ces six sections comprises jusqu'à présent uniquement en tant qu'« élimination des démons maléfiques par les bonnes divinités » comme le « monde des démons » intégré dans une partie du monde des cycles de transmigraton des âmes. En d'autres termes, à travers le système des cycles de réincarnation dépeints dans le *Rouleau des enfers*, le *Rouleau des esprits faméliques* et les six sections du *Rouleau des esprits démoniaques* nouvellement mentionné ici, il deviendrait possible de clarifier davantage la vision bouddhique du monde partagée dans le Japon pendant la période de gouvernement retiré.

Des titans omniprésents

L'interprétation de ces six sections de peinture comme dépeignant la « Voie des esprits démoniaques » nous permet d'aborder maintenant le problème de la proximité de nature entre ces esprits et les titans. En effet, la conception du cycle de transmigraton en Cinq Voies (enfers, animaux, esprits démoniaques, êtres humains et êtres célestes) n'infère pas que la Voie des titans n'existe pas. Disons plutôt que cette dernière se trouve répartie de façon omniprésente dans les autres Voies, du fait que les titans sont dotés d'un caractère ambigu. Le corpus canonique du bouddhisme inclut de fait les titans dans plusieurs d'entre elles : êtres célestes, animaux et esprits démoniaques³⁹. Par exemple, le *Sūtra de la lumière dorée* (*Konkōmyō-kyō* 金光明經) traduit par Dharmakṣema classe les huit catégories de déités – dont les titans et les musiciens célestes –, ainsi que les rois-dragons, dans la catégorie des esprits démoniaques, et les considère tous comme des divinités protectrices de la loi bouddhique⁴⁰. De plus, dans *L'Aide-mémoire de la Vraie Loi* (*Shōbōnenjō-kyō* 正法念処經), qui sert également de source au *Rouleau des enfers* et au *Rouleau des esprits faméliques*, les titans sont présents dans deux Voies, celle des esprits faméliques précisément, et celle des animaux, et sont décrits comme partie prenante de chacune d'entre elles⁴¹.

Enfin, le *Commentaire sur la Grande Perfection de Sagesse* (*Daichido-ron* 大智度論) de Nāgārjuna (150-250) va jusqu'à discuter de façon précise l'ambiguïté dans la définition de ces titans. Ce commentaire, qui compile l'ensemble des gloses du *Sūtra du Cœur de l'Infinie Sagesse* (*Maka-hannya-haramitsu-kyō* 摩訶般若波羅蜜經), fournit des explications détaillées à propos du cycle des Six Voies de transmigration. Ces dernières furent traduites en chinois par Kumārajīva et importées jusqu'au Japon avant le VIII^e siècle. Dans le volume XXX de ce traité, les titans sont classés dans une vaste catégorie comprenant également les chantres (skt. *kiṃnara*) et les musiciens célestes (skt. *gandharva*), ainsi que les serveurs de Virūdhaka, roi-gardien céleste du Sud (Zōjōten 增長天) : gnomes (skt. *kumbhāṇḍa*), ogres (skt. *yakṣa*), goules (skt. *rākṣasa*) ou encore démons puants (skt. *bhūta*)⁴². Au sein de cette catégorie hétérogène, les titans, les chantres, les musiciens célestes et les gnomes sont des divinités bienfaisantes, et incluses à ce titre dans les huit catégories de déités protectrices de la loi bouddhique. En revanche, les ogres, les goules et les démons puants sont assimilés aux esprits maléfiques faisant obstruction à la loi bouddhique. Outre ses développements sur le bien et le mal, le texte comporte également le passage suivant⁴³ :

Quelqu'un dit : "Selon une certaine conception, il y a onze classes d'êtres dans le monde des désirs (skt. *kāmaloka*). Autrefois, on parlait des Cinq Voies, mais maintenant on ajoute les titans." On lui demande : "Admettons que l'on intègre les titans dans les Cinq Voies, ils ne sont ni des êtres humains, ni des êtres célestes ; ils ne sont ni des êtres des enfers aux nombreuses souffrances, ni des animaux aux formes étranges. Convierait-il donc de les intégrer dans la Voie des démons ?" Il répond : "Non. La force des titans est comparable à celle des divinités des trente-trois cieux. Pour quelle raison ? Parce qu'ils sont parfois vaincus par les diverses divinités, mais qu'ils peuvent parfois les battre également. Il est mentionné dans un *sūtra* que Taishakuten 帝釈天 (skt. Śakra) fut un jour battu par les titans. Les quatre forces militaires (les éléphants, la cavalerie, les fantassins et les chars) pénétrèrent à l'intérieur des trous d'une racine de lotus pour se cacher dans l'ombre. Ils reçurent la joie des cinq plaisirs, comme les êtres célestes, et devinrent des disciples de Bouddha. Comment des titans aussi puissants pourraient-ils être assimilés à des esprits faméliques ? En conséquence de quoi il devrait bien y avoir Six Voies."

L'argumentation suivante se cristallise sur la question de la nature des titans, et s'interroge sur la conception cosmologique du monde, qu'il faut concevoir soit en Six Voies (titans inclus), soit en Cinq (dont une réunirait titans et démons). La citation ci-dessus se conclut néanmoins sur l'impossibilité d'assimiler les titans aux esprits faméliques, étant donné qu'ils sont de taille à rivaliser avec les êtres célestes et qu'ils peuvent également devenir les disciples de Bouddha. Cependant, dans le volume X de ce même *Commentaire sur la Grande Perfection de Sagesse*, la théorie de Kātyāyana-putra, l'un des dix grands disciples de Śākyamuni, fait également allusion à la théorie des Cinq Voies intégrant les titans dans la Voie des esprits démoniaques⁴⁴. Autrement dit, un même *sūtra* peut ainsi faire figurer côte à côte des problématiques et des théories variées, voire contradictoires au sujet de la nature réelle des titans.

Ces derniers possèdent donc un double aspect ontologique fondamental (le bien et le mal), ce qui leur vaut d'être également considérés comme des esprits démoniaques. Cette observation constitue aussi le point de départ de l'argumentation que l'on trouve dans le *Commentaire sur la Grande Perfection de Sagesse*. Un réexamen de la version Masuda et du *Démon chassé* sur la base de cette constatation permet de dégager une nouvelle signification des combats que se livrent dieux bienfaisants et esprits maléfiques, et de la victoire des uns sur les autres : ces peintures ne pourraient-elles pas aussi figurer les combats entre entités démoniaques, et donc représenter la Voie des titans ?

Cette hypothèse va contre les précédentes études qui n'ont pas identifié la Voie des titans comme thème principal de ces six peintures, car l'iconographe des titans relevant des peintures des Six Voies à partir de l'époque de Kamakura est très différente. Cependant, le recours aux textes du canon bouddhique – qui considèrent titans et esprits démoniaques comme une seule et même Voie – permet d'interpréter la version Masuda et le *Démon chassé* à la fois comme une illustration de la Voie des esprits démoniaques, et comme une représentation de celle des titans.

Les titans au combat

Si l'on tient ces six sections de peinture pour des figurations de titans, il faut alors s'interroger à nouveau sur la raison pour laquelle cette iconographie n'est pas du tout reprise dans les nombreuses figurations des Six Voies réalisées à partir de Kamakura. Le XIII^e siècle voit une forte augmentation du nombre de peintures (rouleaux horizontaux et rouleaux verticaux) comportant des illustrations des Six Voies : par exemple, la version de l'ère Jōkyū (1219-1222) du *Rouleau sur l'origine miraculeuse du sanctuaire de Kitano Tenjin* (*Kitano Tenjin engi emaki* 北野天神縁起絵巻) du sanctuaire Kitano Tenman-gū, les *Peintures des Six Voies* (*Rokudō-e* 六道絵) du temple Shōjuraigō-ji 聖衆来迎寺 et du temple Gokuraku-ji 極楽寺, ou bien encore la *Peinture des dix mondes* (*Jikkai-zu* 十界図) du temple Zenrin-ji 禅林寺. Tous ces témoignages offrent des représentations de titans aux prises avec Taishakuten et vaincus par ce dernier. La structure iconographique fondamentale de ce genre est fournie par le *Compendium pour la renaissance en Terre pure* rédigé en 985 par le moine Genshin de l'école Tendai 天台. Cet ouvrage est constitué d'une compilation de citations tirées de différents *sūtra*, et expose de façon simple et claire, en trois livres et dix chapitres, les points essentiels de la croyance permettant de garantir la renaissance en Terre pure. Intitulé « Détestation de ce monde impur » (*Onri edo* 厭離穢土), le chapitre premier décrit les Six Voies que sont les enfers, les esprits faméliques, les animaux, les titans, les êtres humains et les êtres célestes. C'est ce texte qui va servir de base pour la structuration des peintures des Six Voies au Moyen Âge sur un plan iconographique.

Il faut cependant noter que le *Compendium pour la renaissance en Terre pure* est peu disert sur la Voie des titans et qu'il ne fournit que les quelques éléments suivants⁴⁵ :

Quatrièmement, on peut expliquer que la Voie des titans se divise en deux. Les titans supérieurs résident au fond de l'immense océan au nord du mont Meru, et les titans inférieurs se trouvent en plein cœur des montagnes au centre des quatre grands continents. Lorsque le tonnerre gronde, les titans disent que ce sont les tambours des êtres célestes. Ils sont alors terrorisés, s'affolent et sombrent dans l'abattement. De plus, ils sont sans cesse attaqués par les êtres célestes : tantôt ils les mettent en pièces, tantôt ils perdent la vie. Il est également dit que, d'elles mêmes, des armes s'en prennent à eux trois fois par jour. Leur affliction et leur souffrance sont telles qu'on ne peut la décrire tout entière.

En comparaison des longues descriptions consacrées aux enfers ou aux esprits faméliques, largement étayées par différents *sūtra*, on peut inférer de la brièveté de ces propos que non seulement Genshin ne s'intéressait pas tellement à cette Voie, mais qu'en plus, à l'époque de rédaction de ce texte au Japon (le milieu de l'époque de Heian), la compréhension des titans y était encore balbutiante.

Le registre supérieur du rouleau suspendu figurant la Voie des titans et conservé au temple Shōjuraigō-ji (**fig. 8**) présente un commentaire presque entièrement tiré du *Compendium pour la renaissance en Terre pure*, ce qui permet d'identifier clairement le traité de Genshin comme la source de la peinture⁴⁶. Il n'est cependant pas possible



8. La Voie des titans 阿修羅道
(skt. asura), XIII^e siècle, couleurs sur soie,
Shiga, temple Shōjuraigō-ji.

d'expliquer tous les motifs de l'image en se contentant de la description sommaire mentionnée ci-dessus. En revanche, un recoupement de ces motifs avec les livres XVIII à XXI de *L'Aide-mémoire de la Vraie Loi*, sur lequel s'appuie le compendium de Genshin, permet de confirmer leur correspondance avec les quatre rois des titans évoqués en détail à la fin du « Chapitre sur les animaux » (*Chikushō-bon* 畜生品).

La figure située au centre de la peinture est le roi des titans Rago qui cache le soleil de sa main gauche. Il est décrit dans *L'Aide-mémoire de la Vraie Loi* comme un titan au corps gigantesque qui de temps à autre occulte le soleil et la lune avec ses mains, ce qui permet d'expliquer l'origine des éclipses de soleil et de lune. Devant lui se trouve le roi des titans Hakasha, décrit dans *L'Aide-mémoire...* comme le plus belliqueux de tous. Dans le registre supérieur, Taishakuten, monté sur un éléphant blanc, fait face à ce dernier. Ce même texte explique que si les hommes accumulent les bonnes actions en grand nombre dans leur vie présente, les troupes de Taishakuten remporteront la victoire, mais que, dans le cas contraire, les titans triompheront de leurs adversaires. La figure de Taishakuten coiffé d'un diadème, revêtu d'une armure et d'un casque somptueux, et tenant une épée dans sa main droite, symbolise la divinité protectrice de la loi bouddhique. L'assaillant de Taishakuten depuis le registre inférieur, armé d'un arc et d'un foudre à trois pointes (skt. *vajra*), est le roi des titans Keman. Selon *L'Aide-mémoire de la Vraie Loi*, il réside dans le troisième niveau du monde des titans et provoquerait l'apparition des comètes. Flèches et rochers pleuvent sur l'armée des titans, tels un déluge de grêle. Ce point correspond tout à fait aux armes qui les attaquent trois fois par jour selon le *Compendium pour la renaissance en Terre pure*. La représentation, à l'arrière-plan, d'un océan s'étendant à perte de vue permet d'évoquer le monde des titans, qui demeurent au plus profond des océans. Le registre inférieur de l'image montre un palais et l'« étang où l'on voit tout » (*issaikan-chi*

一切観池), où se reflètent le monde d'ici-bas et tout ce qui s'y passe. Dans le bâtiment à étages à gauche de l'image, on peut voir un roi des titans de retour dans son palais après avoir pris la fuite, vraisemblablement le roi Yūken, qui demeure dans le deuxième niveau du monde des titans. En effet, *L'Aide-mémoire de la Vraie Loi* explique que son palais se trouve dans l'« étang où l'on voit tout ». Enfin, une dame coiffée d'un diadème, sans doute l'épouse du roi des titans, est figurée en larmes, effondrée sur le sol du palais au centre de ce registre. Selon *L'Aide-mémoire...*, les guerriers vaincus de l'armée des titans ayant fait croire à leurs épouses que leur parti est victorieux, ces dernières découvrent dans l'« étang où l'on voit tout » la réalité de la tragédie et versent des larmes d'affliction.

Dans cet ensemble, outre leurs chefs, les forces armées respectives des rois des titans et de Taishakuten sont très nombreuses. Mais, si les guerriers de Taishakuten sont revêtus d'armures somptueuses et chevauchent des nuages blancs, l'armée des titans, constituée d'êtres difformes se démenant dans des nuages noirs, est représentée de façon nettement défavorable. Notons en outre qu'au centre de l'image, le tonnerre effrayant les titans selon le *Compendium pour la renaissance en Terre pure* est figuré sous la forme de Raijin 雷神, le dieu du tonnerre, et que la souffrance des titans, sans cesse attaqués par des êtres venus d'un autre monde, est dépeinte avec un soin tout particulier.

En conférant un rôle de premier plan aux titans qui combattent l'armée de Taishakuten, la peinture du Shōjuraigō-ji fait état d'une conception précise de cette Voie. L'opposition est claire entre Taishakuten, considéré comme une divinité bienfaisante, et les titans, tenus pour des esprits maléfiques et à ce titre perpétuellement persécutés. Cette peinture est également particulière en ce qu'elle propose une frontière extrêmement nette entre le bien et le mal, et atteste une conception profondément enracinée dans la pensée propre au bouddhisme de la Terre pure (*Jōdo* 浄土), qui garantit « à ceux qui accumulent les bonnes actions la renaissance en paradis et aux méchants la chute au fond des enfers ».

La Voie des titans dépeinte dans le rouleau du temple Shōjuraigō-ji – qui date, rappelons-le, du XIII^e siècle – fait également écho à la structure de peintures de la fin de l'époque de Heian (XII^e siècle) telles que la version Masuda et le *Démon chassé*, en ce sens que ces dernières présentent semblablement des combats opposant les titans et Taishakuten, c'est-à-dire des êtres de nature semblable et transcendant les simples mortels. Cependant, on peut déceler une évolution rapide dans l'iconographie des Six Voies dès le début de la période de Kamakura, les titans étant désormais dépeints comme les éternels vaincus de combats sans fin.

Récits guerriers et titans

Le Japon médiéval voit en effet se multiplier les peintures de titans souffrant dans des combats. Nous allons maintenant chercher à comprendre la raison de leur intégration au genre des peintures des Six Voies, en partant du corpus littéraire de l'époque. Dans le deuxième livre du *Recueil des trésors* (*Hōbutsu-shū* 宝物集)⁴⁷, on retrouve une description du cycle de transmigration, manifestement basée sur le *Compendium pour la renaissance en Terre pure*⁴⁸ :

Les titans étant plein de rage, il n'y a rien qui puisse calmer leur cœur furieux.
Et ce n'est pas tout : ils ont des accès d'abattement trois fois par jour. Ils se lamentent
quand les tambours du ciel se mettent à résonner d'eux-mêmes.
Les cris des multitudes souffrant dans les enfers,
la voix de ceux plongés dans ces angoisses variées,
la voix des démons affamés qui, poussés par la faim et la soif,
recherchent à boire et à manger,
les grandes voix sonores émises
Par les titans et leurs semblables,
Résidant au rivage de l'Océan
Lorsqu'ils parlent entre eux ;
c'est ainsi que celui qui prêche la Loi,
résidant sereinement ici même,
entendra la multitude des voix venant de loin⁴⁹...

Selon ce qui est dit ici, les titans demeurent en permanence au fond de l'océan. Cependant, comme ils font aussi retraite dans les cieux⁵⁰, il n'est pas besoin d'en parler en détail ici. Ce qui concerne les cieux sera abordé ailleurs.

Beaucoup de poèmes furent composés sur le thème de l'amertume.

Le moine Kaishū 戒秀法師 (?-1015)

J'ai ramassé
– que l'amertume est amère –
des algues marines
et la fumée s'en va
dans une direction inattendue⁵¹

Minamoto no Tameyoshi 源為善 (970 ? -1042)

Le brame des daims
qui se couchent à l'automne
enroulés dans les lespédèzes,
en tout premier je l'ai entendu
tout à mon amertume⁵²

Le ministre de droite de Horikawa [Fujiwara no Yorimune 藤原頼宗 (993-1065)]

Je reste ignoré d'elle
– que l'amertume est amère –,
ce vêtement
teinté de mauve
le retournerai-je⁵³ ?

Le Prince San no Miya [autre nom de Minamoto no Arihito 源有仁 (1103-1147),
surnommé ministre de gauche de Hanazono]

Fleur d'acore,
quelle amertume !
tu ne m'as pas rendu visite...
Alors qu'en ce jour j'aurais
voulu te plaire !

Le moine Shakua 釈阿 [nom religieux de Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114-1204)]

Puisque j'ai renoncé
à mes amours vaines,
resplendissant de fleurs automnales
le paysage de la lande
me sera bien amer

Cette source reprend telles quelles les explications du *Compendium pour la renaissance en Terre pure* concernant les titans. De plus, elle considère que les titans font partie de la Voie des êtres célestes (« Cependant, comme ils font aussi retraite dans les cieux, il n'est pas besoin d'en parler en détail ici »), et se contente de ce raccourci, sans fournir d'explications précises à leur sujet. En outre, les *waka* 和歌⁵⁴ cités à la suite de ces propos comme des illustrations de la Voie des titans, décrite comme « amère » (*netashi*), chantent la souffrance et le péché de l'amertume (*netaki koto*), mais de façon détournée et sans mentionner les souffrances des « combats ». Or, l'époque de rédaction du *Recueil des trésors* correspond à peu près à celle de la version Masuda et du *Démon chassé*, ce qui permet donc de suggérer la façon dont était comprise la Voie des titans à la fin de l'époque de Heian.

De plus, on peut observer à cette même époque une augmentation du corpus de *waka* et de *kanshi* 漢詩⁵⁵ ayant pour thème les titans au combat, emboîtant ainsi le pas au *Recueil des trésors*. Pour prendre l'exemple d'un poème en langue vernaculaire, le *Recueil de l'ermitage* (*Sanka-shū* 山家集)⁵⁶ propose des poèmes sur le thème des Six Voies, à raison d'un poème par Voie, et précédés du texte introductif suivant :

Alors que je composais des poèmes sur les Six Voies. L'un d'entre eux,
consacré aux titans, chante leur fureur à combattre :
Qu'il est vain

le cœur des titans
qui ne songe qu'à batailler
et ne forme en son sein
que les germes de la colère !

En outre, il convient de noter que, dans les récits guerriers composés pendant les époques de Kamakura et des cours du Nord et du Sud (1333-1392), la Voie des titans apparaît très fréquemment comme une expression rhétorique de la guerre⁵⁷. En voici quelques exemples suggestifs : le *Dit des Heike* (*Heike monogatari* 平家物語), « Le livre des aspersiones » (*Kanjō no maki* 灌頂卷)⁵⁸ ; les *Chroniques de la grandeur et de la décadence des Taira et des Minamoto* (*Genpei jōsui-ki* 源平盛衰記), livre XV⁵⁹ ; les *Chroniques des troubles de l'ère Shōkyū* (*Shōkyū-ki* 承久記), livre II⁶⁰ ; le *Dit des Soga* (*Soga monogatari* 曾我物語), livre V⁶¹ ; la *Chronique de la grande paix* (*Taiheiki* 太平記), livre X⁶². Dans les récits guerriers de l'époque de Kamakura, le recours fréquent à la métaphore des titans combattants devient, on le voit, un topos récurrent de la description des batailles. La représentation de la Voie des titans observée dans le rouleau du Shōjuraigō-ji peut donc s'expliquer, non seulement par ses sources directes (le *Compendium pour la renaissance en Terre pure* et *L'Aide-mémoire de la Vraie Loi*), mais aussi comme une peinture qui reflète d'une façon particulièrement intense le monde des récits guerriers nés précisément à cette époque troublée.

La version Masuda et le *Démon chassé* ont été élaborés à la fin de la période de Heian. L'identification de ces sections de rouleau comme des illustrations de la « Voie des esprits démoniaques » et, par analogie, de la Voie des titans, ne laisse pas de surprendre si l'on tient compte de leur décalage formel avec la « Voie des titans » telle qu'elle est représentée dans les peintures des Six Voies de la période de Kamakura. Mais la souffrance engendrée par les combats opposant des esprits démoniaques, possédant tous une même nature ambivalente, se situe précisément au fondement de la conception de cette Voie suggérée par les représentations des Six Voies de la période de Heian. On peut donc se demander si elle n'est pas révélatrice de la façon dont l'entourage proche de l'empereur retiré Go-Shirakawa lui-même les comprenait.

Le groupe d'œuvres comprenant le *Rouleau des enfers*, le *Rouleau des esprits faméliques*, le *Rouleau des maladies* – auxquelles j'ajoute les six sections de peinture qu'il conviendrait d'appeler le *Rouleau des esprits démoniaques* –, exprime non seulement la terreur de vivre dans ce monde de l'errance qui est celui des transmigrations, mais également une compassion, et même parfois une certaine curiosité, envers les êtres souffrants. En particulier dans les six peintures étudiées dans cet article et dans les six sections conservées de *L'Enfer des mauvais moines* (*Shamon jigoku* 沙門地獄), un inexplicable sentiment vis-à-vis des êtres ambigus que sont les esprits démoniaques permet aux images et à leurs textes introductifs d'échapper à une opposition par trop manichéenne entre le bien et le mal. S'ils sont redoutables, les esprits démoniaques doivent également susciter la compassion. S'ils s'attaquent aux êtres humains, ils peuvent aussi être secourables et les protéger. Cet ensemble d'œuvres consacrées aux Six Voies permet donc de suggérer une forme de symbiose entre ces esprits maléfiques et les êtres humains, mais également une vision empathique considérant l'ensemble des êtres du cycle de transmigration comme relevant d'une nature foncièrement commune.

Cette contribution a été traduite du japonais
par François-Karl Gschwend.

Yamamoto Satomi

Professeure au département de Lettres, Arts et Sciences de Waseda University (Ph.D. Waseda University, 2007), Yamamoto Satomi étudie et enseigne particulièrement l'histoire de la peinture médiévale japonaise, en particulier celle de la peinture bouddhique narrative. Elle a reçu le Prix du ministère de l'Éducation pour les beaux-arts en 2016 (66^e édition), pour son ouvrage 九相図をよむ *Kyusōzu wo yomu* (Tōkyō, Kadokawa, 2015). Elle vient de publier *Chōsei Bukkyō kaiga no zuzōshi* 中世仏教絵画の図像誌 *A Genealogy of Imagery in Medieval Buddhist Paintings: From Six Realms of Rebirth to Nine Stages of Decay* (Tōkyō, Yoshikawakōbunkan, 2020).

NOTES

1. Cela peut sembler contradictoire, mais malgré leur aspect courroucé et agressif, ces divinités ont un rôle positif en ayant la charge de protéger le bouddhisme et ses pratiquants, *NdT*.

2. Masuda Takashi 益田孝 (1848-1938), collectionneur, avait accumulé un grand nombre de belles pièces d'art japonais entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Comme ce rouleau faisait partie de ses pièces de collection, il est coutume de l'appeler « version Masuda » (jp. *Masuda-ke-bon* 益田家本).

3. *Infra*, la version Masuda. Pour les transcriptions, « jp. » désigne le japonais, « ch. » le chinois, et « skt. » le sanskrit. En l'absence de précision, le terme est japonais, *NdT*.

4. Kobayashi Taichirō 小林太市郎, « *Hekija emaki ni tsuite* » 辟邪絵巻に就て [À propos du *Rouleau des peintures talismaniques*], dans *Kokka* 國華, n° 621, 622, 623, 625, 626, 628, 1944 ; étude rééditée dans *Yamato-e shiron* 大和絵史論 [Études sur l'histoire de la peinture japonaise], Tōkyō, Zenkoku shobō, 1956, ainsi que dans *Kobayashi Taichirō chosaku-shū* 小林太市郎著作集 [Œuvres de Kobayashi Taichirō], vol. 5, Tōkyō, Tankōsha, 1974.

5. Fukui Rikichirō 福井利吉郎, « *Chikushō-dō zanketsu to Sanrōjin no maki* » 畜生道残欠と三老人巻 [Les fragments du *Rouleau de la Voie des animaux* et le *Rouleau des trois vieillards*], dans *MUSEUM*, n° 109, 1960 ; étude rééditée dans *Fukui Rikichirō bijutsushi ronshū* 福井利吉郎美術史論集 [Études en l'histoire de l'art de Fukui Rikichirō], Tōkyō, Chūōkōron bijutsu shuppan, 1999.

6. Miyajima Shin'ichi 宮島新一, « *Hekija-e: wa ga kuni ni okeru juyō* » 辟邪絵一わが国における受容 — [La réception au Japon des peintures talismaniques], dans *Bijutsu kenkyū* 美術研究 [The Journal of Art Studies], n° 331, 1985 ; étude rééditée dans *Kyūtei gadan-shi no kenkyū* 宮廷画壇史の研究 [Recherches sur l'histoire du milieu artistique de la cour], Tōkyō, Shibundō, 1996.

7. Umezawa Megumi 梅沢恵, « *Ya o hagu Bishamonten-zō to hekija-e no shudai* » 矢を矧ぐ毘沙門天像と「辟邪絵」の主題 [Le *Bishamonten archer* et le thème des

peintures talismaniques], dans *Chūsei kaiga no matorikkusu II* 中世絵画のマトリックス [Matrice des peintures médiévales II], Sano Midori 佐野みどり, Kasuya Makoto 加須屋誠 et Fujiwara Shigeo 藤原重雄 (éd.), Tōkyō, Seikansha, 2014.

8. Le petit véhicule correspond au bouddhisme le plus ancien et le plus proche de l'enseignement du Bouddha historique en Inde. Le qualificatif péjoratif de « petit » lui vient du grand véhicule, mouvement né des siècles plus tard en Chine, et qui fait du bouddhisme, non une religion du Salut réservée à une élite spirituelle, mais un moyen de progression destiné à sauver la totalité des êtres du monde, *NdT*.

9. Selon l'hindouisme, puis le bouddhisme, tous les êtres du monde relèvent, au cours de leur transmigration, d'une Voie (ou condition) dont la nature – bonne ou mauvaise – dépend des actions commises dans les vies antérieures, selon le principe de la rétribution karmique. Ce cycle est décrit différemment selon les sources et les époques, les Voies les plus mauvaises étant les enfers, les animaux et les esprits faméliques (condamnés au tourment de la faim et de la soif), et les meilleures étant les êtres célestes et les êtres humains. La Voie des titans a un statut plus ambigu, d'où les traitements différenciés dont elle a fait l'objet, *NdT*.

10. Cet ouvrage fondamental du bouddhisme japonais présente les points essentiels permettant de renaître dans la « Terre pure » (c'est-à-dire le paradis) du Bouddha Amida, *NdT*.

11. *Taishōzō* vol. 1, 182a.

12. *Taishōzō*, vol. 24, 283bc.

13. *Taishōzō*, vol. 23, 811c-1812a.

14. Ce recueil de contes étranges a été rédigé en Chine par Wang Yan 王琰 (454 ? -520 ?), actif durant les dynasties des Song du Sud (420-479) et des Qi du Sud (479-502), *NdT*.

15. *Taishōzō*, vol. 53, 459b.

16. En l'espèce, les *Chroniques des sept grands temples bouddhiques* (*Shichidaiji nikki* 七大寺日記), les *Notes personnelles prises au cours du pèlerinage dans les sept grands temples bouddhiques* (*Shichidaiji junrei shiki* 七大寺巡礼私記), ou bien encore le *Recueil de récits sur les origines miraculeuses de divers temples bouddhiques* (*Shoji engi-shū* 諸寺縁起集).

17. Umezu Jirō 梅津次郎, « *Goshu shōji rinne-zu ni tsuite* » 五趣生死輪廻図に就いて [À propos des peintures du cycle de réincarnations dans les Cinq Voies], dans *Bijutsu-shi* 美術史, n° 15-16, 1955 ; étude rééditée dans *Emakimono-sōkō* 絵巻物叢考 [Réflexions sur les rouleaux horizontaux], Tōkyō, Chūō kōron bijutsu shuppan, 1968. Miyaji Akira 宮地昭, « *Shōjirin* (*Rokudō rinne-zu*) kara kanshin *Jikkai-zu* e – bukkyō sekaikan o bijutsu kara yomitoku » 生死輪 (六道輪廻図) から観心十界図へ 仏教世界観を美術から読み解く [Des cycles de réincarnations (*Peintures des Six Voies*) aux *Mandalas des dix mondes* : l'art comme mode d'expression de la vision bouddhique du monde], dans *Zen-kenkyūjo kiyō* 禅研究所紀要, n° 47, 2018.

18. Dans les rouleaux horizontaux japonais, les peintures sont toujours précédées d'un texte introductif,

rédigé en langue vernaculaire (même si les sources sont chinoises) et déterminant pour l'identification des peintures, quand il a été conservé, *NdT*.

19. Les *onmyō-ji* étaient des fonctionnaires de l'Office de la divination à la cour impériale. Ils étaient chargés de déterminer les jours fastes et néfastes, les interdits de direction et d'interpréter les signes sortant de l'ordinaire, *NdT*.

20. Chaque année, au milieu du septième mois, un rituel de type *matsuri* se déroulait dans le sanctuaire *shintō* de Yasaka, ou sanctuaire de Gion, en l'honneur de la divinité Gozu-tennō, qui protège les fidèles contre les maladies. Ce *matsuri* aurait vu le jour en 869, au lendemain d'une série de catastrophes qui frappa le pays, dont et notamment une terrible épidémie, *NdT*.

21. Une *dhāraṇī* est une formule incantatoire, ou « détentrice » de pouvoir, dans le bouddhisme ésotérique, *NdT*.

22. *Taishōzō*, vol. 19, 742ab.

23. Il s'agit d'un continent situé au sud du mont Meru – l'axe du monde selon la cosmologie indienne –, où vivent les êtres humains, *NdT*.

24. La source se trouve dans les ouvrages suivants : Wang Guoliang 王國良, « *Shenyi-jing yanjiu* » 神異經研究 [Recherches sur le *Shenyi-jing*], dans *Wenshi zhexue jicheng* 文史哲學集成, n° 121, Wenshizhe chubanshe, 1985 ; Zhang Hua 張華 *et al.* (sélection) et Wang Genlin 王根林 *et al.* (commentaire), *Bowuzhi (Wai qi-zhong)* 博物志 (外七種) (*Bowuzhi, Wai qi-zhong*), Shanghai guji chubanshe, 2012.

25. En l'espèce, le recueil d'histoires étranges *À la recherche des esprits* (ch. *Soushen-ji* 搜神記), compilé par Gan Bao 干宝 (?-336) de la dynastie des Jin de l'Est (317-420), et l'ouvrage « ethnographique » *Sur les coutumes et les mœurs* (ch. *Fengsu tongyi* 風俗通儀), rédigé par Ying Shao 應劭 (140-206) des Han postérieurs (25-220).

26. Nakano Genzō 中野玄三, *Rokudō-e no kenkyū* 六道絵の研究 [Recherches sur les peintures des Six Voies], Kyōto, Tankōsha, 1989.

27. Nagata Maki 永田真紀, « Kiko Shōki no zuzō no denshō to hen.yō » 騎虎鍾馗の図像の伝承と変容 [La transmission et l'évolution de l'iconographie de Shōki chevauchant un tigre], dans Shimao Arata 島尾新, Akiko, princesse de Mikasa 彬子女王 et Kameda Kazuko 亀田和子 (dir.), *Utsushi no chikara: sōzō to keishō no matorikusu* 写しの力: 創造と継承のマトリクス [La force de la copie : matrice de création et de transmission], Kyōto, Shibunkaku shuppan, 2013.

28. *The Heavenly King on the March*, IX^e siècle, époque Tang, peinture sur soie, Londres, The British Museum, inv. 1919,0101,0.45.

29. Fondé par le moine Saichō (767-822) à son retour de Chine, ce monastère situé au nord-est de la ville de Kyōto est le plus important centre du bouddhisme Tendai au Japon, *NdT*.

30. Miyajima, 1985, cité n. 5 ; Umezawa, 2014, cité n. 6.

31. *Tōden-gyōhitsu* 榻鳴曉筆, Ichiko Teiji 市古貞次 (éd.), Tōkyō, Miyai shoten, 1992.

32. *Taishōzō*, vol. 4, 523b : chapitre V « Compilation

sur les moines bouddhistes par Dao Lüe », ch. *Biqiu Dao Lüe-ji* 比丘道略集, cinquième histoire.

33. *Taishōzō*, vol. 4, 536a : livre I, vingtième histoire.

34. Il est cependant visible pour le moine qui a renoncé au monde, *NdT*.

35. Fukui Rikichirō 福井利吉郎, 1960, cité n. 5. De plus, on a découvert récemment un fragment de texte introductif, semble-t-il, en lien avec des peintures des Six Voies. Ce corpus est présenté de façon détaillée par Ikeda Kazuomi 池田和臣, dans « Den Jakuren hitsu shinshutsu *Jigoku-zōshi* kotobagaki dankan » 伝寂連筆 新出・地獄草紙詞書断簡 [Un fragment inédit de texte introductif du *Rouleau des enfers*, attribué à Jakuren], dans *Shūbi* 聚美, n° 22, 2017. Dans cette étude, Ikeda cherche à déterminer si ce fragment ne pourrait pas correspondre à la partie perdue du texte introductif du *Démon chassé* de Fukuoka, mais les incohérences de contenu sont trop importantes avec le texte copié par Tanaka Shimbi. Cependant, il note leur proximité stylistique sur le plan calligraphique et suggère que le fragment inédit pourrait avoir été associé à une peinture non identifiée en lien avec la version Masuda et le *Démon chassé*. Ce fragment nouvellement découvert présente des êtres étranges en conversation avec des humains et on peut en inférer qu'il concerne la Voie des esprits démoniaques.

36. Toutes les traductions de sources primaires sont de notre fait, sauf précision contraire, *NdT*.

37. C'est-à-dire la résidence céleste du dieu Bishamonten, *NdT*.

38. Matsuura Masaaki 松浦正昭, « *Bishamonten mandara to setsuwa-e* » 毘沙門天曼荼羅と説話絵 [Les *Mandara de Bishamonten* et les peintures de récits édifiants], dans *Bishamonten-zō* 毘沙門天像 [Les représentations de Bishamonten], Tōkyō, Shinbundō (coll. « Nihon no bijutsu » 日本美術, vol. 315), 1992.

39. La place de la Voie des titans dans les Cinq Voies est abordée dans la note 2 de l'article d'Erika Peschard-Erlih intitulé « Kamakura-jidai ni okeru jigoku-e no zuzō pataan no tenkai » 鎌倉時代における地獄絵の図像パターンの展開 [The Evolution of the Iconographic Patterns in Paintings of the Hell during the Kamakura Period], dans Akiyama Terukazu *hakase koki kinen bijutsu-shi ronbun-shū* 秋山光和博士古稀記念美術史論文集 [Articles in honor of the 70th anniversary of Doctor Akiyama Terukazu], Kyōto, Benridō, 1991. Erika Peschard-Erlih se base également sur des documents en langue française à ce sujet : Paul Mus, *La lumière sur les six voies*, Paris, Institut d'ethnologie, 1939 ; Lin Li-Kouang, *Introduction au compendium de la loi (Dharmasamuccaya), L'aide-mémoire de la Vraie Loi (Saddharma-Smṛtyupasthana-sutra)*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1946.

40. *Taishōzō*, vol. 16, 349c-350ab : chapitre XIII : « Des esprits démoniaques ».

41. *Taishōzō*, vol. 17, 107a.

42. *Taishōzō*, vol. 25, 280a.

43. *Ibidem*.

44. *Taishōzō*, vol. 25, 135bc.

45. *Taishōzō*, vol. 84, 38a.

46. Pour des explications détaillées en français à propos de la version du temple Shōjuraigō-ji, consulter Erika Peschard-Erlih, « Les peintures des Enfers du Rokudo-e du monastère Shōju-raigoji », dans 共立国際文化 [The Journal of Kyoritsu Area Studies], n° 17, 2000 ; Laure Schwartz-Arenales, « À propos des Images des Six Destinées (Rokudō-e) du temple Shōjuraigōji : une introduction », dans Izumi Takeo 泉武夫, Kasuya Makoto 加須屋誠, Yamamoto Satomi 山本聡美 (dir.), *Kokuhō Rokudō-e 国宝六道絵* [The Six Realms Paintings In Shōjuraigōji Temple], Tōkyō, Chūōkōron bijutsu shuppan, 2007.
47. Il s'agit d'une collection de récits édifiants compilée pendant l'ère Jishō (1177-1181) par Taira no Yasunori 平康頼 (1146-1220).
48. La citation est donnée à partir de l'édition du texte fournie dans la collection « Shin-Nihon koten bungaku taikai », vol. 40.
49. Ce passage en vers est une citation du *Sūtra du Lotus*, dans la traduction de Jean-Noël Robert, Paris, Fayard, 1997, p. 313-314, *NdT*.
50. En effet, les dieux sont d'anciens titans, *NdT*.
51. Il s'agit d'un poème d'amour : le terme *moshiogusa* 藻塩草 (« algues marines ») désigne également en poésie des lettres d'amour. Les algues permettent de fabriquer le sel, via une succession d'opérations complexes qui provoquent de la fumée sur le bord de mer. Il est donc suggéré ici que la belle est plus attirée par d'autres amants que par le poète, *NdT*.
52. Le thème du brame des daims est associé à celui de l'amant séparé de l'objet de ses vœux, *NdT*.
53. Il y a un jeu de mots ici, « retourner un vêtement » pouvant suggérer que le poète va rendre public des feux jusqu'ici tenus secrets, *NdT*.
54. Il s'agit d'un genre de poésies en langue japonaise qui domine largement la production classique et médiévale, *NdT*.
55. Il s'agit de poésies en langue chinoise composées par des lettrés de cour japonais. Cette production est très importante et apparaît dès le VII^e siècle, *NdT*.
56. Cette anthologie poétique a été élaborée par le moine Saigyō 西行 (1118-1190) au cours de la guerre civile de Genpei (1181-1185).
57. Noguchi Keiia 野口圭也, « Shōjuraigō-ji-bon *Rokudō-e* chū *Ashuradō-fuku* nitsuite » 聖衆来迎寺本『六道絵』中『阿修羅道幅』について [À propos du *Rouleau de la Voie des titans des Peintures des Six Voies* du Shōjuraigō-ji], dans *Heian bukkyō gakkai nenpō* 平安仏教学会年報, n° 3, 2004 ; Kim Ingchong 金任仲, *Saigyō waka to bukkyō shisō* 西行和歌と仏教思想 [La poésie de Saigyō et la pensée bouddhique], Tōkyō, Kasama shoin, 2007 ; Tamura Masahiko 田村正彦, « Saigyō *Rokudō uta* zakkan – *San akushu no uta* nitsuite » 西行「六道歌」雑感一三悪趣の歌について [Réflexions au sujet des *Poèmes sur les Six Voies* de Saigyō : À propos des trois Voies mauvaises], dans *Nihon bungaku kenkyū-shi* 日本文学研究史, 8^e série, 2010 ; et du même auteur, *Egakareru jigoku katareru jigoku* 描かれる地獄語られる地獄 [Les enfers dans la peinture et la littérature], Tōkyō, Miyai shoten, 2015.
58. Épisode « La parabole des Six Voies de l'impératrice douairière Kenreimon'in » (*Kenreimon'in no rokudō-gatari* 建礼門院の六道語り), dans la version d'Akashi Kakuichi 明石覚一 (1299-1371), coll. « Shin-Nihon koten bungaku taikai », vol. 45. « Vainqueurs cependant à Muroyama, à Mizushima et autres lieux, nos gens paraissent avoir repris un peu d'assurance quand à Ichino-tani bon nombre de ceux de notre Maison furent tués, et dès lors ils troquèrent le *nōshi* [la tenue de cour] et la ceinture de soie contre la cuirasse bardée de fer ; du matin jusqu'au soir sans cesse retentissaient les cris de guerre ; ainsi doit être, j'imagine, la lutte des Ashura [les titans] et leur combat avec Taishakuten. » Traduction de René Siefert, Paris, Publications orientalistes de France, 1997, p. 543, *NdT*.
59. « [P]erdant la vie sur le champ de bataille, né dans la Voie mauvaise des titans belliqueux [...] », édition commentée de Tomikura Tokujirō 富倉徳次郎, Tōkyō, Iwanami bunko, 1944.
60. « Comme les hommes mourant à la pointe du sabre tombent dans la Voie des titans, tuez donc Norishige ! » Épisode « La mort de Takakura no Norishige » (*Takakura no Norishige no saigo* 高倉範茂の最期), version du temple Jikō-ji, coll. « Shin-Nihon koten bungaku taikai », vol. 43.
61. « Il y a fort longtemps, le roi Taishakuten fut attaqué et vaincu par le roi des titans. Il s'enfuit alors tout en haut du mont Meru. Bien que ce dernier fût fort escarpé, ses troupes s'apprêtèrent à l'escalader, innombrables comme les sables du Gange. Mais, sur cette montagne, se dit alors Taishakuten, il y a en abondance des œufs de l'oiseau *garuḍa* qui risquent d'être écrasés et détruits par la bataille. En conséquence, comme il ne voulait en aucun cas attenter à la vie, dût-il lui en coûter la sienne, il quitta le mont Meru pour se rendre dans les montagnes Cakravāḍa. Croyant alors que son ennemi revenait sur ses pas pour le poursuivre, le roi des titans s'enfuit et fut vaincu par l'armée de Taishakuten. Quel triomphe pour lui que sa vertu enjoignait à ne pas attenter la vie ! Ce seigneur, soucieux de préserver la vie des cerfs, interdit la chasse. Comment prétendre que cela ne lui serait pas profitable ? » Épisode « L'Histoire du combat entre Taishaku et le roi des titans » (*Teishaku, shura-ō tatakahi no koto* 帝釈・修羅王たかひの事), coll. « Nihon koten bungaku taikai », vol. 88.
62. « Les gens qui voyaient les femmes et les enfants errant dans la fumée de l'incendie et qui, sous le coup de la précipitation, se jetaient dans leur fuite éperdue au sein des flammes et dans les fossés, se disaient : "Est-ce cela le spectacle des troupes des titans, chassées par les seigneurs du ciel, s'écroulant dans le feu sous la menace des sabres et des lances, ou encore celui des criminels des enfers poursuivis par les vociférations gardiens infernaux et tombant dans du fer en fusion ?" » Épisode « Les troupes de Kamakura aux prises avec un incendie, et les exploits des Nagasaki père et fils » (*Kamakura hei kaji tsuki Nagasaki-fushi buyū no koto* 鎌倉兵火事付長崎父子武勇事), Hyōdo Hiromi 兵藤裕己 (éd.), vol. 2, Tōkyō, Iwanami bunko, 2014-.

Le *shunga* et les récits de l'histoire de l'art japonais

Amaury A. García Rodríguez

La construction de discours hégémoniques dans l'histoire de l'art du Japon (ou d'autres pays) n'est pas un phénomène récent. Dès l'invention, en 1873, du mot *bijutsu* 美術 (littéralement, « belles techniques »)¹, de nouvelles pratiques de légitimation et d'exclusion – importées, pour la plupart, d'« Occident » – se sont imposées et ont tracé les frontières de la discipline. La traduction littérale de ce vocable rend immédiatement perceptible sa relation avec le terme français « beaux-arts », également commun à d'autres langues européennes. Dans le cas du Japon, comme dans bien d'autres lieux, ce néologisme n'est pas arrivé seul mais a été importé en même temps que la conception européenne de l'art, et qu'une discipline nouvelle, l'« histoire de l'art » (*bijutsu-shi* 美術史), qui s'attache depuis lors à étudier l'ensemble de la production que l'on commence à classer dans cette catégorie, donnant corps et substance au canon artistique du nouvel État-nation moderne.

C'est aussi à la fin du XIX^e siècle que les premiers textes introductifs et généraux sur l'histoire de l'art japonais sont publiés, dans le but de renforcer le développement de ce jeune champ disciplinaire mais également les discours nationaux autour de la « culture japonaise », déjà mis en avant dans l'archipel et à l'étranger². Ces ouvrages, produits dans de nombreuses langues, sous différentes latitudes et à un rythme relativement soutenu jusqu'à nos jours, servent de fondement à la structuration d'un récit universel de l'histoire de l'art de cet ensemble d'îles que nous connaissons comme le Japon.

Bien sûr, depuis lors, d'autres publications que ces textes généraux ont vu le jour. On dispose ainsi aujourd'hui de très nombreuses recherches sur des sujets extrêmement pointus, porteuses d'enjeux et de solutions critiques en lien avec ce champ d'étude. L'histoire de l'art japonais n'en reste pas moins une discipline récente, érigée sur des modèles théoriques et méthodologiques étrangers à l'archipel, dont beaucoup ont été imposés comme des camisoles de force à une réalité culturelle différente, et parfois incompatible avec le référent occidental. Par ailleurs, il faut pratiquement attendre les années 1970 et 1980 pour observer la lente émergence, au Japon comme en Occident, de l'étude de sujets jusque-là ignorés, et la remise en cause de certains présupposés construits des années plus tôt – comme la notion même d'« Art », avec une majuscule (c'est-à-dire



1. École Tosa, deux scènes tirées de *Six scènes érotiques*, début du XVII^e siècle, encre, peinture, or et argent sur rouleau de papier (*emaki*), Londres, The British Museum, inv. OA+,0.434.

le *bijutsu*), une catégorie qui pendant longtemps n'a légitimé qu'un seul pan de la culture matérielle japonaise, à l'exclusion d'une bonne partie de la production symbolique du pays.

C'est ainsi que, en conséquence directe de la manière dont a été créée l'histoire de l'art japonais, certaines formes d'expression, comme la peinture, la sculpture ou l'architecture, ont été privilégiées et ordonnées hiérarchiquement suivant le modèle européen, entraînant logiquement l'exclusion d'autres médiums. Le statut de la gravure sur bois *ukiyo-e* 浮世絵 (ou « estampe japonaise »), par exemple, était encore ambivalent dans beaucoup des premiers textes consacrés à l'art japonais. C'est suite à l'engouement marqué des cercles artistiques et intellectuels européens pour ces estampes qu'elles ont été incluses dans le canon esthétique³. En revanche, certaines formes d'expression, comme la calligraphie, pourtant longtemps teintée de prestige dans les hiérarchies des produits culturels préexistants au XIX^e siècle, souffrent aujourd'hui encore d'un statut instable. D'autres objets se retrouvent quant à eux perdus entre la kyrielle de catégories inventées pour légitimer le canon, relégués de fait dans les « arts décoratifs », l'« artisanat » ou encore les « arts populaires », entre autres.

Parmi les thèmes les plus intéressants dont traitent les études récentes consacrées aux pratiques visuelles japonaises figure l'un des genres de la gravure *ukiyo-e*, connu aujourd'hui sous le nom de *shunga* 春画, ou estampe érotique. De fait, l'expression *shunga kenkyū* 春画研究 (« études sur le *shunga* ») est de plus en plus courante dans les milieux universitaires japonais. Le caractère pionnier et le potentiel de ce champ d'études relativement nouveau⁴ laissent entrevoir des perspectives fascinantes et inédites pour l'analyse des pratiques et processus visuels, culturels et historiques. La richesse de la production d'estampes érotiques, notamment aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles⁵, ainsi que les possibilités multiples qu'offre leur étude contribueront certainement à une meilleure compréhension des œuvres et de la culture japonaise, de la vie de ces images ainsi que de leur rapport avec leurs contextes successifs, et avec nous-mêmes.

Si la production visuelle que l'on assimile aujourd'hui le plus communément aux *shunga* correspond aux albums et livres illustrés explicitement sexuels caractéristiques de l'époque d'Edo 江戸 (ou de Tokugawa, 1603-1867), l'origine de ce terme est beaucoup plus ancienne, et le médium par excellence des *shunga* fut avant tout la peinture. Richard Lane⁶ fait remonter les premières œuvres de peintres japonais de *shunga* (en tant que genre indépendant des manuels médicaux et autres objets stimulants à vocation thérapeutique

ou éducative) à la fin de l'époque de Heian, mais plus nettement encore à celle de Kamakura⁷, une opinion partagée sans divergence majeure par la plupart des auteurs japonais cités dans le présent article. Henry Smith⁸ estime pour sa part que le *shunga* ne se constitue en genre qu'à partir du XVI^e siècle, et que le terme lui-même n'est popularisé qu'encore plus tardivement, au XIX^e siècle.

Or, le terme est d'origine chinoise. Les sources anciennes situent en effet les premières peintures érotiques chinoises⁹ dans les années 206 avant notre ère à 220, qui correspondent à la dynastie Han 漢. Bien que les exemples de peintures érotiques de ces époques lointaines soient extrêmement rares, voire inexistantes la plupart du temps, deux types de productions (littéraire et visuelle) sont fréquemment cités dans les textes et semblent avoir circulé au sein des milieux artistiques de la cour impériale : les « traités de la chambre à coucher » (*fangzhong shu* 房中書), des sortes de manuels de sexologie, et les « images du palais du printemps » (*chungonghua* 春宮畫), qui préfigurent les *shunga*. Ces images, représentant différents types de scènes sexuelles, étaient commanditées par des personnalités de la cour impériale chinoise et leur diffusion restait de toute évidence extrêmement limitée. Elles faisaient l'objet d'une consommation élitiste et privée, leur circulation dans d'autres sphères étant beaucoup plus tardive.

C'est vers la fin de l'époque Ming 明¹⁰ que ces images se popularisent en Chine, à la faveur d'événements historiques et sociaux intimement liés à l'expansion de nouvelles sphères de consommation culturelle, en particulier les villes, et au rôle du développement technique de l'imprimerie dans la diffusion de la culture matérielle¹¹. La grande majorité des rouleaux, des albums, des peintures et des imprimés à connotation sexuelle que l'on conserve aujourd'hui datent précisément de cette période, de même que la généralisation, en Chine, du terme le plus courant pour désigner cette production, à savoir *chunhua* 春畫 (en japonais, *shunga*).

C'est également à ce moment-là que l'on peut considérer que le *shunga* se fixe et se constitue progressivement en genre autonome au Japon. Ces œuvres picturales (connues aujourd'hui encore sous le nom de *shunga emaki* 春画絵巻, « rouleaux illustrés » *shunga*), produites à des fins de divertissement et de stimulation sexuels¹², circulent et fleurissent – et ce n'est pas un hasard – dans les mêmes milieux et plus ou moins aux mêmes périodes qu'en Chine, c'est-à-dire à partir de la période de Muromachi 室町 (1333-1573), mais davantage encore aux époques de Momoyama 桃山 (1573-1600) et de Tokugawa 徳川 (1603-1867).

Les prémices de la popularisation de la production connue sous le nom de *shunga emaki* et, par conséquent, du terme lui-même se situent toutefois dans la seconde moitié du XVI^e siècle. La première moitié du XVII^e siècle voit exploser les commandes et la fabrication de ces rouleaux, qui échappent ainsi aux anciens cercles restreints. Cette affirmation mérite toutefois d'être nuancée, puisque une telle « popularisation » a essentiellement concerné les classes suffisamment aisées pour pouvoir financer l'élaboration de telles peintures. Malgré les limites liées à leur circulation, ces œuvres connaissent un tel succès qu'il devient impératif de trouver des solutions plus économiques et efficaces pour les fabriquer, les distribuer et les vendre. C'est ici que l'imprimerie offre les plus grandes perspectives, en permettant une diversification accrue des sujets et une multiplication des produits éditoriaux pour répondre aux goûts du nouveau marché qui se développe dans l'ensemble du pays, de la seconde moitié du XVII^e siècle jusqu'au début du XIX^e.

Il est important de rappeler qu'il existe au Japon une tradition et une présence de longue date d'images à caractère sexuel : des artefacts en lien avec les cultes de la fertilité, des dessins conservés dans certains temples bouddhistes, des traités médicaux, des rouleaux illustrés de toute sorte sur des sujets variés, des estampes, des livres et d'autres imprimés,



2. Hishikawa Moronobu, *La compatibilité sexuelle de l'homme et de la femme* (*Danjo aishō wagō no en* 男女相性和娯縁), 1678, livre monochrome illustré, Kyoto, The International Research Center for Japanese Studies, Nichibunken Collection.

des photographies, des films, des vidéos, des bandes dessinées et même des applications interactives¹³. Toutefois, bien que la quasi-totalité de ces objets culturels aient pour caractéristique commune d'exhiber des organes génitaux ou une activité sexuelle, il est tout à fait exclu de les considérer comme formant un grand ensemble homogène. Cette possibilité, à mon sens, ne peut valoir que si l'on se cantonne au

seul niveau de la représentation ; en effet, plus qu'un macro-groupe uniforme, ces objets constituent des ensembles bien délimités, chacun étant tributaire d'un contexte très particulier, soumis à une circulation spécifique, et possédant en outre des significations très concrètes – bien qu'ils puissent présenter des éléments communs à d'autres niveaux, au-delà des aspects représentatifs. Par conséquent, ce que l'on désigne aujourd'hui du nom de *shunga* n'est en réalité qu'un ensemble complexe de manifestations visuelles multiples, qui ne sauraient être appréhendées comme une entité unique et englobante. De la même façon, on ne peut postuler une continuité historique entre toutes les images à caractère sexuel antérieures au XVII^e siècle et le phénomène particulier que constitue la production de peintures et d'estampes de même contenu à l'époque d'Edo sous l'effet des dynamiques populaires-urbaines et de l'essor de l'industrie éditoriale.

Ainsi sont appelées *shunga* les images érotiques produites au Japon entre le XII^e et le XX^e siècles qu'elles emploient le médium de la peinture ou, plus tard, à plus grande échelle, les outils de l'édition moderne naissante. Bien qu'il s'agisse d'un thème caractéristique de l'estampe japonaise (*ukiyo-e*), l'essentiel de la production imprimée de *shunga* a pris la forme non pas de planches détachées mais d'albums et de livres illustrés¹⁴.

En ce qui concerne la littérature scientifique consacrée à ce genre, comme l'explique Chris Uhlenbeck dans le catalogue¹⁵ accompagnant l'exposition *Desire of Spring: Erotic Fantasies in Edo Japan* (Kunsthall, Rotterdam, 2005), son émergence est très récente.



Pendant longtemps, les sources en langues occidentales ont cruellement manqué de recherches qui explorent en profondeur le monde des *shunga*. Les études les plus courantes se réduisaient à des essais sur l'*ukiyo-e* incluant des discussions ou des chapitres sur les *shunga*¹⁶ ou à des publications très générales sur les estampes érotiques de l'époque d'Edo¹⁷, en plus de quelques catalogues de collections et d'expositions¹⁸. Des travaux remarquables ont été menés ces dernières années, qui ont apporté non seulement une contribution majeure à l'étude des *shunga* mais aussi un éclairage nouveau et original sur ces œuvres. Il convient notamment de citer les études pionnières de Tom et Mary Anne Evans, *Shunga: The Art of Love in Japan* (New York, Paddington Press, 1975), sous la direction de Sumie Jones, *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850* (Bloomington, Indiana University Press, 1996), de Timon Screech, *Sex and the Floating World. Erotic Images in Japan 1700-1820* (Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999) ainsi que d'autres essais et articles¹⁹ qui, s'ils ne permettent pas de combler toutes les lacunes qui subsistent pour mieux comprendre les *shunga*, ont posé les jalons et ouvert des pistes de recherche prometteuses.

3. Nishikawa Sukenobu, *Derrière un rideau de bambous* (*Misu no uchi* 御簾の内), début du XVIII^e siècle, livre monochrome illustré, Kyoto, The International Research Center for Japanese Studies, Nichibunken Collection.

Pour ce qui est des travaux en japonais sur le sujet, leurs origines remontent à un texte du célèbre auteur de romans populaires Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842) qui, vers la fin de l'époque d'Edo, dans les années 1840, fait paraître *Kōshoku-bon mokuroku* 好色本目録²⁰, un catalogue des livres érotiques publiés durant l'époque d'Edo et que l'auteur possédait sans doute dans sa bibliothèque. Pendant la période qui englobe les ères Meiji 明治 (1868-1912) et Taishō 大正 (1912-1926) et la première partie (de 1926 à 1945) de l'ère Shōwa 昭和²¹, très peu de travaux sur les *shunga* sont publiés. La plupart se réduisent à de maigres développements sur le sujet ou à des passages inclus, le plus souvent, dans l'un des nombreux ouvrages sur les « mœurs » (*fūzoku* 風俗) parus à ces époques, ou dans des catalogues de livres érotiques mais, là encore, sans aucune analyse approfondie. Les textes de Miyatake Gaikotsu 宮武外骨 et de Shibui Kiyoshi 澁井清 méritent ici une mention particulière²².

Une part considérable des recherches sur ce genre sont menées à partir de l'après-guerre. Bien que ces textes soient tous soumis aux exigences de la censure, c'est de cette époque que datent les premiers travaux universitaires qui s'intéressent plus en détail aux *shunga*. Parmi ces travaux, on distinguera particulièrement ceux des chercheurs Higashiōji Taku 東大路鐸, Takahashi Tetsu 高橋鐵, Yoshida Teruji 吉田暎二 et Richard Lane, et

surtout la contribution majeure de Hayashi Yoshikazu 林美一 à partir des années 1960 et jusqu'au milieu des années 1990²³. La richesse de leurs contributions a jeté des bases essentielles pour l'étude des *shunga* au Japon²⁴.

Les années 1990 marquent un tournant important, avec la levée des interdictions frappant la publication de *shunga* et d'écrits sur ces images au Japon, ce qui explique que nous disposions depuis lors d'une avalanche de textes, de monographies et de catalogues exclusivement consacrés aux estampes érotiques de l'époque d'Edo. Toutefois, il s'agit pour la plupart de publications à caractère franchement commercial ou d'ébauches générales sur le phénomène qui nous intéresse. Parmi cette abondante production, il faut mentionner plusieurs anthologies parce qu'elles ont permis d'accéder intégralement pour la première fois à certains des livres et albums érotiques les plus représentatifs, en plus de constituer des sources d'information visuelle précieuses²⁵. Il serait aussi injuste de ne pas mentionner les perspectives nouvelles ouvertes par des publications telles que *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む (2 vol., Tōkyō, Chūō Koron-sha, 2000), le numéro spécial de la revue *Bungaku* 文学 (vol. X, n° 3, 1999) entièrement consacré aux *shunga*, ainsi que les travaux de recherche de Hayakawa Monta 早川聞多, Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, Tanaka Yūko 田中優子, et plus récemment d'Ishigami Aki 石上阿希 et de Suzuki Kenkō 鈴木堅弘²⁶.

Une part essentielle des premiers travaux de recherche consacrés aux *shunga* a consisté dans la localisation ou la création de collections²⁷, ainsi que dans l'identification et le classement des œuvres. Ce travail, qui a duré des années, a permis la constitution progressive d'un corpus qui, bien qu'incomplet, offre une base très importante pour des études critiques ultérieures²⁸. La publication d'une partie de ces collections, assortie parfois d'une transcription et d'une traduction en japonais contemporain, et occasionnellement en anglais²⁹, des textes accompagnant les images, a constitué une avancée majeure. Ces anthologies ont facilité des explorations plus ciblées sur des aspects aussi divers que les usages possibles des *shunga*, leur circulation, leurs rapports avec la littérature érotique, la censure ou les différents contextes avec lesquels ces œuvres ont dialogué au fil du temps³⁰.

Toutefois, ces dix dernières années, ce sont les expositions internationales de *shunga* qui ont provoqué l'essentiel des discussions universitaires autour de ces images. Parmi celles-ci³¹, les grandes rétrospectives organisées au British Museum, à Londres (à l'automne 2013) et au musée Eisei Bunko 永青文庫, à Tōkyō (à l'automne 2015) sont celles dont le retentissement a été le plus grand, en termes de fréquentation et de couverture médiatique. Ces deux manifestations ont également eu le mérite de susciter de nouvelles publications³² et de provoquer le débat, à la fois dans le champ universitaire et au sein du grand public³³. L'exposition *Shunga-ten* 春画展, organisée au petit musée d'Eisei Bunko à Tōkyō, est particulièrement marquante puisqu'il s'agissait de la première présentation de *shunga* au public japonais³⁴. Le succès rencontré par ces deux expositions relève directement de stratégies analogues à celles que je décrivais au début de ce texte – à savoir, la récente catégorisation de certaines pièces *shunga* comme des « chefs-d'œuvre » (*meihin* 名品)³⁵. Il s'agit de convertir le *shunga* en « Art » (*bijutsu*), selon la définition occidentale importée au XIX^e siècle. Alors seulement, ces productions peuvent être intégrées au passé artistique de la nation, c'est-à-dire être en accord avec le récit officiel de l'État moderne japonais³⁶.

Les dernières décennies ont donc vu s'opérer un changement intéressant dans la nature discursive des *shunga*. Suite à l'instauration de règles bannissant l'obscénité à l'ère Meiji, ces œuvres, tout comme d'autres produits culturels, ont été considérées comme « obscènes » (*waisetsu* 猥褻), du moins aux yeux de la loi³⁷. Cette classification, qui a également eu des répercussions majeures dans plusieurs secteurs



de l'opinion publique, a plus tard été élargie et précisée dans le sillage de plusieurs affaires judiciaires dans les années 1950, entraînant *in fine* une malheureuse ségrégation entre les *shunga* et les autres productions culturelles de l'époque d'Edo. Toutefois, à partir des années 1990, on observe un passage progressif de ces œuvres du champ de l'« obscène » vers d'autres domaines discursifs, ce qui permet de les situer à nouveau dans des espaces moins restrictifs. Diverses raisons ont motivé ce changement : un assouplissement, au milieu des années 1990, du contrôle de la publication de nus, la parution d'un nombre considérable d'ouvrages sur les *shunga* ces vingt-cinq dernières années, la reconnaissance croissante du genre dans la sphère académique et, plus récemment, l'organisation de colloques et de séminaires ainsi que de plusieurs expositions publiques, en Europe comme au Japon. La conversion identitaire qu'a connue l'estampe *shunga* ces dernières années, d'« image obscène » à « œuvre d'art », en passant par « objet d'étude universitaire », est particulièrement remarquable.

4. Kitagawa Utamaro, *Le Chant de l'oreiller* (*Utamakura* 歌まくら), 1788, gravure sur bois, illustration (n° 10) issue d'un album illustré de 12 planches en couleur, Londres, The British Museum, inv. OA+,0.133.6.

Les nouveaux succédanés de la « théorie sur la japonité » (le *nihonjinron* 日本人論) que véhiculent certaines des publications les plus récentes sont extrêmement intéressants, en ce qu'ils trahissent une volonté de construire un nouveau type de discours exclusif fondé sur le *shunga*, en prêtant à ce dernier un caractère « unique » dès lors qu'il s'agit de le comparer avec des manifestations analogues issues d'autres zones géographiques. Cette nouvelle rhétorique non seulement vide ces images de beaucoup de leurs éléments contextuels, elle empêche aussi l'application d'analyses qui pourraient remettre en cause la stabilité artificielle de bon nombre d'imaginaires construits autour de la culture populaire urbaine de l'époque d'Edo.



5. Utagawa Kuniyoshi, *Un Radeau de fleurs* (*Hana ikada* 花以嘉多), 1837, livre illustré en couleur, Kyôto, The International Research Center for Japanese Studies, Nichibunken Collection.

Autre conséquence de cette prophylaxie contextuelle du *shunga*, cette fois pour favoriser son élévation au rang d'« Art », le caractère commercial bien connu de ces images, et leur nature de biens de consommation à l'époque d'Edo sont passés sous silence. Ces arguments exclusifs, marqués par les ambiguïtés mêmes que suppose l'imposition de processus et de

discours établis dès les XIX^e et XX^e siècles, se traduisent par une simplification extrême d'un ensemble de mouvements historiques, sociaux et culturels caractérisés par de nombreuses et constantes mutations.

Le fait que l'on s'efforce aujourd'hui de faire appartenir les *shunga* au respecté « patrimoine artistique de la nation » soulève des questionnements parmi les chercheurs, sur les tentatives d'effacer coûte que coûte toute allusion au passé « obscène » des estampes³⁸ et d'éviter des sujets sensibles pour l'opinion publique contemporaine en prétextant la nature artistique intrinsèque de ces images.

J'espère sincèrement que certains de ces changements seront bénéfiques à terme pour le *shunga*. Il me semble que de nombreux thèmes restent encore à explorer en lien avec ces images, comme leur poids économique dans le monde de l'édition, leur analyse depuis une perspective de genre, une étude plus poussée de leurs aspects matériels et figuratifs³⁹, l'évaluation critique de leur rôle dans la conception de la sexualité à l'époque d'Edo, et leur relation avec la culture urbaine au même moment. Au-delà du Japon, il serait utile de mener une étude comparative sur l'explosion de la littérature et des images érotiques dans différents pays, en interrogeant leurs relations avec l'industrie éditoriale et la culture urbaine.

Pour finir, je souhaite saluer le travail accompli par de nombreux chercheurs, au Japon comme ailleurs, dont la contribution à l'état actuel des connaissances a été immense. En tant qu'universitaire, il me semble très important d'étudier à présent la façon dont les changements que j'ai évoqués plus haut modifient notre regard sur le *shunga* et sur ses relations avec le monde plus vaste de l'édition dans lequel il s'est inscrit, et plus généralement avec la culture de l'époque d'Edo. Ainsi, bien que la création effective de *shunga* se soit interrompue il y a près d'un siècle, et que nous ne touchions, collectionnions et étudions aujourd'hui que les vestiges de cette production culturelle, sur le plan discursif le *shunga* est toujours vivant et dynamique. Nous devons rester conscients du fait que ces nouvelles qualifications (comme objets obscènes ou comme œuvres d'art) répondent à des considérations contemporaines, très éloignées de la manière dont ces pièces ont été reçues et catégorisées au fil des siècles passés.

Cette contribution a été traduite
de l'espagnol par Sophie Zambrano.

Amaury A. García Rodríguez

Professeur d'histoire culturelle japonaise et directeur du Centre d'études asiatiques et africaines au Colegio de México, les sujets de recherche d'Amaury A. García Rodríguez sont centrés sur l'historiographie de l'art japonais et sa culture matérielle et visuelle. Il a notamment publié *El control de la estampa erótica japonesa shunga* (El Colegio de México, 2011).

NOTES

Je tiens à remercier Sophie Zambrano pour la traduction en français de cet article, ainsi qu'Élodie Brun et Marie Caillat pour leurs relectures. Les erreurs qui peuvent subsister sont de mon entière responsabilité.

1. Bien que le terme japonais *bijutsu* soit inspiré de modèles européens, étant donné qu'il n'existe pas d'équivalent du mot « art » en langue japonaise, c'est l'idéogramme du mot « technique », à savoir 術 (*jutsu*), qui a été choisi pour le représenter, le rapprochant ainsi de la notion de τέχνη (*technè*), si intimement liée aux origines de la conception européenne de l'art.

2. On évoquera à cet égard la participation du Japon aux expositions universelles européennes de la seconde moitié du XIX^e siècle.

3. L'adhésion rapide aux *ukiyo-e* dans les sphères culturelles françaises a été très fortement déterminée par les expositions publiques et privées d'estampes japonaises, les premières publications consacrées à celles-ci et la multiplication du nombre de collectionneurs. Voir, à cet égard, des études récentes comme : Ricard Bru, *Japonisme. La fascinación per l'art japonès*, Barcelone, Fundació La Caixa, 2013 ; Geneviève Lacambre, Mori Hitoshi et al., *À l'aube du Japonisme. Premiers contacts entre la France et le Japon au XIX^e siècle*, cat. exp. (Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2017-2018), Paris, Maison de la Culture du Japon à Paris, 2017 ; Lionel Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*, Londres / New York, Phaidon Press, 2005.

4. Les études les plus sérieuses et systématiques sur les *shunga* réalisées au Japon ont été publiées dans les années 1960, puis dans les années 1990 – une décennie pendant laquelle, en Occident aussi, des textes novateurs et critiques paraissent. J'y reviendrai plus loin.

5. Siècles correspondant aux époques d'Edo 江戸 (1603-1867) et de Meiji 明治 (1868-1912).

6. Richard Lane, *Nihon higa shikō: Ukiyo-e no shoki emaki* 日本秘画史考：浮世絵の初期絵巻 [Histoire de la peinture érotique japonaise : premiers rouleaux illustrés *ukiyo-e*], Tōkyō, Gabundō, 1979.

7. Époque de Heian 平安 (794-1185). Époque de Kamakura 鎌倉 (1185-1333).

8. Henry D. Smith II, « Overcoming the Modern History of Edo "Shunga" », dans Sumie Jones (dir.), *Imaging / Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and*

Edo culture, 1750-1850, actes de colloque (Bloomington, Indiana University, 1995), Bloomington, Indiana University, 1996.

9. Liu Dalin 刘达临, *Zhongguo xingshi tujian* (*Caituben* 中国性史图鉴 (彩图本) [Manuel illustré de l'histoire de la sexualité en Chine], Pingzhuang, Shidai Wenyi Chubanshe, 2003.

10. Dynastie Ming 明 (1368-1644).

11. Voir Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

12. Je n'évoque ici que la raison la plus courante de fabrication des rouleaux (et donc la plus décisive, peut-être, de leur commande), et non les usages potentiels auxquels ces images ont pu donner lieu.

13. C'est à dessein que je prolonge jusqu'au monde contemporain la liste des exemples, étant donné qu'il est d'usage assez courant et commode de séparer ces manifestations plus récentes et de les distinguer ainsi de leurs devancières. Nous parvenons donc assez facilement à voir dans ces phénomènes plus modernes des entités autonomes (malgré ce qu'ils peuvent avoir de commun), mais nous calons lorsqu'il s'agit d'objets et d'images lointains, en prétendant établir une uniformité et une continuité illusoire entre eux.

14. Comme le montrent certaines des illustrations qui accompagnent ce texte. La fig. 4 est tirée d'un album, tandis que les fig. 2, 3 et 5 proviennent de livres illustrés.

15. Chris Uhlenbeck et Margarita Winkel, *Japanese Erotic Fantasies. Sexual Imagery of the Edo Period*, cat. exp. (*Desire of Spring. Erotic Fantasies in Edo Japan*, Rotterdam, Kunsthal, 2005), Amsterdam, Hotei Publishing, 2005.

16. Voir, par exemple : James A. Michener, *The Floating World*, New York, Random House, 1954 ; Richard Lane, *Masters of the Japanese Print*, Londres, Thames & Hudson, 1962 ; Frank A. Turk, *The Prints of Japan*, Londres, Arco Publications, 1966 ; Richard Lane, *Images from the Floating World*, New York, Oxford University Press, 1978 ; Jack R. Hillier, *The Art of the Japanese Book*, 2 vol., Londres, Philip Wilson Publishers, 1987, entre autres.

17. Charles Grosbois, *Shunga, images du printemps. Essai sur les représentations érotiques dans l'art japonais*, Genève, Nagel, 1964 (paru également en allemand et en anglais) ; Michel Beurdeley (dir.), *Le chant de l'oreiller. L'art d'aimer au Japon*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1973 ; Gabriele Mandel, *Shunga : figures érotiques de l'art japonais*, Paris, Solar, 1983 ; Dorit Marhenke, May Ekkerhard, *Shunga: Erotische Holzschnitte des 16. bis 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, Edition Braus, 1995 ; Catherine Carlson, *L'Art érotique japonais*, Genève, Liber, 1996 ; Marco Fagioli, *Shunga: Ars amandi in Giappone*, Florence, Octavo Franco Cantini Editore, 1997 (paru également en allemand et en anglais) ; Lance Dane, *Érotique japonaise*, Paris, Guy Tredaniel, 2002 (paru également sous le titre *Shunga: Japanische Liebeskunst*, Cologne, Parkland, 2002) ; pour ne citer que quelques exemples majeurs.

18. Franz Winzinger, *Shunga: Meisterwerke der erotischen Kunst Japans*, cat. exp. (Nuremberg, Galerie

im Pilatushaus, 1975), Nuremberg, Albrecht Dürer Gesellschaft, 1975 ; Marco Fagioli, Mattia Jona, *Shunga: Immagini della primavera. Venti stampe erotiche giapponesi*, cat. exp. (Milan, La Portantina, 1983), Milan, La Portantina, 1983 ; Inge Klompmakers, *Japanese Erotic Prints: Shunga by Harunobu & Koryūsai*, Leyden, Hotei Publishing, 2001 ; Hayakawa Monta, Berndt Arell, *Kielletyt kuvat: Vanhaa eroottista taidetta Japanista / Förbjudna bilder: Gammal erotisk konst från Japan*, cat. exp. (Helsinki, Helsinki City Art Museum, 2000), Helsinki, Helsingin Kaupungin Taidemuseo, 2002 (publié ultérieurement en japonais : Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 et Hayakawa Monta 早川聞多, *Shunga. Himetaru warai no sekai* 春画・秘めたる笑いの世界 [Shunga. Un monde de rire contenu], Tōkyō, Yōsensha, 2003) ; Uhlenbeck et Winkel, 2005, cité n. 15, entre autres.

19. Voir, notamment : Allen Hockley, « Shunga. Function, Context, Methodology », dans *Monumenta nipponica*, vol. LV, n° 2, 2000, p. 257-269 ; Danielle Talerico, « Interpreting Sexual Imagery in Japanese Prints: A Fresh Approach to Hokusai's "Diver and two Octopi" », dans *Impressions*, n° 23, 2001, p. 24-41 ; Timon Screech, « The Edo Pleasure Districts as "Pornotopia" », dans *Orientalisms*, novembre 2002, p. 36-41 ; Joshua S. Mostow, « The Gender of Wakashu and the Grammar of Desire », dans Norman Bryson, Joshua S. Mostow (dir.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003, p. 49-70,.

20. Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦, *Kōshoku-bon kaidai* 好色本解題 [Étude bibliographique des livres érotiques] (1840), Tōkyō, Kotensha Hakkō, 1929.

21. Ère Shōwa (1926-1989).

22. Voir, par exemple, Miyatake Gaikotsu 宮武外骨, *Meika hizō shomoku-shū* 名家秘蔵書目集 [Catalogue des livres érotiques de la collection d'une prestigieuse maison], Tōkyō, Kotensha, 1939 ; Shibui Kiyoshi 澁井清, *Genroku ko-hanga shūei* 元禄古版畫集英 [Sélection d'estampes anciennes de l'ère Genroku], Tōkyō, Ko-hanga Kenkyū Gakkai, 1928 ; Shibui Kiyoshi 澁井清, *Ukiyo-e naishi* ウキヨエ内史 [Histoire privée de l'*ukiyo-e*], Tōkyō, Daihōkaku Shobō, 1932.

23. Ce dernier auteur et Lane ont dû faire face aux fréquentes tentatives des autorités japonaises pour censurer la publication d'ouvrages et d'articles consacrés aux *shunga* ainsi que la reproduction d'images.

24. Il y a également lieu de rappeler ici le rôle qu'a joué la revue *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 [L'*ukiyo-e* trimestriel], publiée à Tōkyō par la maison d'édition Gabundō entre les années 1962 et 1984, et qui a consacré un espace à l'analyse des *shunga* dans presque chacun de ses numéros, fait extrêmement rare à l'époque.

25. Il s'agit essentiellement des collections suivantes : *Ukiyo-e hizō meihin-shū* 浮世絵秘蔵名品集 [Collection de chefs-d'œuvre secrets de l'*ukiyo-e*], 5 vol., Tōkyō, Gakken, 1991-1992 ; *Enshoku ukiyo-e zenshū* 艶色浮世絵全集 [Collection complète d'estampes érotiques japonaises], 12 vol., Tōkyō, Kawade Shobō, 1993-1997 ; *Edo meisaku enpon* 江戸名作艶本 [Grands livres érotiques de l'époque d'Edo], 12 vol., Tōkyō, Gakken, 1995-1996 ; *Makura-e* : *Ukiyo-e soroi mono* 枕絵 : 浮世絵揃物 [Le *Makura-e* : albums d'estampes *ukiyo-e*], 2 vol., Tōkyō, Gakken, 1995 ; *Ukiyo-e enpon shūsei* 浮

世絵艶本集成 [Sélection de livres d'estampes érotiques japonaises], 5 vol., Tōkyō, Bijutsu Shuppan-sha, 1998 ; *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成 [Recueil de chefs-d'œuvre de l'estampe érotique japonaise], 27 vol., Tōkyō, Kawade Shobō, 1995-2000. On citera également la dernière série en date compilée par l'International Research Center for Japanese Studies : Hayakawa Monta 早川聞多 (dir.), *Kinsei enpon shiryō shūsei* 近世艶本資料集成 [Compendium documentaire de livres érotiques de l'époque d'Edo], 6 vol., Kyōto, Nichibunken, 2002-2018.

26. Voir, parmi leurs travaux les plus représentatifs non cités dans d'autres notes : Hayakawa Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu. Mitate-e and Sexuality in Edo*, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2001 ; Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, *Edo no shunga, sore wa poruno datta no ka* 江戸の春画、それはポルノだったのか [Les estampes *shunga* de l'époque d'Edo étaient-elles de la pornographie ?], Tōkyō, Yōsensha, 2002 ; Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, *Shunga no nazo wo toku* 春画の謎を解く [À la découverte de l'énigme du *shunga*], Tōkyō, Yōsensha, 2004 ; Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, *E-iri shunga enpon mukuroku* 絵入春画艶本目録 [Catalogue de livres illustrés érotiques *shunga*], Tōkyō, Heibonsha, 2007 ; Tanaka Yūko 田中優子, *Harigata to Edo onna* 張形と江戸をんな [Les godemichets et les femmes de l'époque d'Edo], Tōkyō, Yōsensha, 2004 ; Ishigami Aki 石上阿希, *Nihon no shunga / enpon kenkyū* 日本の春画・艶本研究 [Une étude du *shunga* et des livres érotiques au Japon], Tōkyō, Heibonsha, 2015 ; Suzuki Kenkō 鈴木堅弘, *Shungaron. Sei-hyōshō no bunka-gaku* 春画論-性表象の文化学 [Sur le *shunga*. Étude culturelle de la représentation du sexe], Tōkyō, Shintensha, 2017.

27. Une importante collection a été créée dans ce cadre par l'International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken) à Kyōto, sous la direction de Hayakawa Monta. De nombreuses autres collections, privées ou publiques, ont peu à peu vu le jour, contribuant ainsi à l'établissement d'un corpus plus structuré – on peut notamment citer les collections de l'Art Research Center de l'Université de Ritsumeikan et du musée des Beaux-Arts de Boston, du British Museum, et celles de Michael Fornitz, d'Uragami Mitsuru ou d'Ofar Shagan.

28. Les cinq images reproduites dans cet article proviennent de fait pour certaines des collections que je cite (n. 27) : trois d'entre elles appartiennent à la collection de Nichibunken, et les deux autres au British Museum.

29. C'est le cas, notamment, dans Hayakawa 早川聞多, 2002-2018, cité n. 25.

30. Une bonne partie des travaux pionniers de Hayashi Yoshikazu mérite ici d'être mentionnée. On citera également d'autres exemples, tels que : Jones, 1996, cité n. 8 ; Timon Screech, *Sex and the Floating World. Erotic Images in Japan 1700-1820*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1999 ; cité n. 19 ; Shirakura Yoshihiko (dir.), *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む [Lire les estampes érotiques japonaises], 2 vol., Tōkyō, Chūō Koron-sha, 2000 ; Amaury A. García Rodríguez, *El control de la estampa erótica japonesa shunga*, Mexico, El Colegio de México, 2011 ; Joshua S. Mostow, Asato Ikeda, *A Third Gender: Beautiful Youth in Japanese Edo-Period Prints and Paintings (1600-1868)*, cat. exp.

(Toronto, Royal Ontario Museum, 2016), Leyden, Brill, 2016, parmi bien d'autres.

31. *The Art of Love: Ofer Shagan's Shunga Collection* (Haïfa, Tikotin Museum of Japanese Art, 2009), *Shunga: Art and Eros in Japan during the Edo Period* (Milan, Palazzo Reale, 2009), *Secret Images: Picasso and Japanese Erotic Prints* (Barcelone, Picasso Museum, 2010), *Lust* (Séoul, Hwajeong Museum, 2010), *The Arts of the Bedchamber: Japanese Shunga, et Tongue in Cheek: Erotic Art in 19th-Century Japan* (Hawaï, Honolulu Museum of Art, 2012 et 2013, respectivement), *L'art de l'amour au temps des geishas* (Pinacothèque de Paris, 2014) et *A Third Gender. Beautiful Youths in Japanese Edo-period Prints and Paintings* (Toronto, Royal Ontario Museum, 2016), entre autres. À noter que presque toutes ces expositions ont donné lieu à la publication d'un catalogue.

32. Parmi les publications liées à ces deux expositions, je citerai Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami et al. (dir.), *Shunga. Sex and Pleasure in Japanese Art*, cat. exp. (Londres, The British Museum, 2013-2014), Londres, The British Museum Press, 2013 ; *Japan Review*, numéro spécial *Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature*, n° 26, 2013 ; *Shunga-ten* 春画展 [Exposition d'œuvres *shunga*], cat. exp. (Tôkyô, Eisei Bunko Museum, 2015), Tôkyô, Eisei Bunko Museum, 2015.

33. Voir à cet égard, par exemple, le numéro spécial *Shunga* 春画 de la revue *Eureka. Shi to hihiyô* コリイカ。詩と批評 [Euréka. Poésie et critique], vol. 47, n° 20, décembre 2015.

34. Avant la grande rétrospective de 2015, il était déjà arrivé que quelques *shunga* soient présentés dans le cadre d'autres expositions, par exemple *Iwasaki korekushon-ten* 岩崎コレクション展 [Exposition de la collection Iwasaki] (Tôyô Bunko Museum, 2014) et *Nikuhitsu ukiyo-e no sekai* 肉筆浮世絵の世界 [Le monde de la peinture *ukiyo-e*] (Fukuoka Art Museum, 2015).

35. Parmi les auteurs les plus prisés de ce nouvel ensemble de « chefs-d'œuvre » figurent le célèbre Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806) et l'un de ses albums les plus connus, *Utamakura* 歌まくら (1788), dont nous reproduisons ici une illustration (fig. 4).

36. Il convient de mentionner que, parallèlement à ces expositions, de nouvelles études sur l'influence de l'estampe érotique japonaise sur le paysage artistique européen de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e ont vu le jour. Bien que ces études n'aient pas, à l'origine, directement à voir avec les stratégies susmentionnées, elles ont fourni de parfaits exemples pour justifier la requalification en tant qu'« art » des *shunga*. Je songe ici plus précisément à *Imatges secretes. Picasso i l'estampa erótica japonesa*, Barcelone, Museu Picasso, 2009 (voir aussi note 31) et à Ricard Bru, *Erotic Japonisme: the Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, Leyde, Brill, 2013, entre autres.

37. Pour une étude des pratiques de censure contre l'estampe érotique japonaise, voir García Rodríguez, 2011, cité n. 30.

38. La plupart de ces questionnements ont été présentés essentiellement dans le cadre de rencontres universitaires, comme le colloque organisé en marge de l'exposition au British Museum en 2013. Ces questions

méritent un débat critique encore plus large entre les chercheurs.

39. Jusqu'à présent, on observe un plus grand intérêt pour l'étude du *shunga* de la part de spécialistes dotés d'un parcours littéraire ; il serait bon que davantage d'études soient menées dans le domaine de l'histoire de l'art et d'autres disciplines des sciences sociales.

Rosetsu, ses *Cinq cents Arhat*, et la culture des expositions dans le Kyōto du XVIII^e siècle

Matthew McKelway

Le 10 septembre 1799, Minagawa Kien (1734-1807), l'éminent savant confucéen de Kyōto de la fin du XVIII^e siècle (on lui doit plus d'une dizaine de livres), décrit brièvement une peinture remarquable de son proche ami, le peintre Nagasawa Rosetsu (1754-1799) :

Nagasawa Rosetsu était déjà un peintre réputé pour son talent, et à chacune de ses expositions, ses œuvres gagnaient en merveille. L'année dernière, à l'occasion de l'exposition estivale du quatrième mois lunaire, il a représenté cinq cents arhat sur un carré de trois centimètres sur trois, chacun en pied, avec aussi des silhouettes de lion, d'éléphant, de dragon, et de tigre. Malgré l'extrême petitesse et minutie de la représentation, chaque élément apparaissait avec sa forme propre, et son pinceau manifestait un raffinement accompli. C'était une véritable merveille pour les yeux¹.

Ces quelques lignes représentent un cas relativement rare de commentaire esthétique, par un contemporain, d'une peinture japonaise antérieure à l'époque moderne et parvenue jusqu'à nous. La nouvelle de la réapparition de cette peinture a fait sensation au Japon en 2010, car on ne l'avait pas revue depuis 1928 et on ne la connaissait que par une photographie en noir et blanc publiée dans un catalogue de vente à cette date. La peinture *Cinq cents Arhat* (方寸五百羅漢), qui suscite un vif intérêt depuis sa première exposition moderne en 2011, a été présentée à l'automne 2018 dans l'exposition *Rosetsu – D'un pinceau impétueux* que j'ai codirigée à Zurich², et au printemps 2019 dans l'exposition *Les Lignées d'excentriques – Le monde miraculeux de la peinture Edo* à Tōkyō³. Comme il arrive souvent au Japon, on ne sait presque rien de sa provenance ni de ses propriétaires jusqu'au moment de sa réapparition. Fasciné par l'idée aussi bien que par l'exécution de cette peinture âgée de deux cent vingt ans, l'artiste Murakami Takashi, du mouvement Superflat, en a récemment fait l'acquisition, puis une copie, réalisant par ailleurs une peinture murale sur le même thème⁴.

J'aimerais faire de *Cinq cents Arhat* le point de départ d'une enquête en deux temps sur l'art de Nagasawa Rosetsu et sur ce que j'appellerai une « culture des expositions » naissante dans le Japon de la fin de la période d'Edo, qui a stimulé sa créativité. Depuis un demi-siècle, Rosetsu est considéré comme un représentant proto-moderne dans la « lignée d'excentriques » de la période d'Edo (vers 1600 – 1868), mais j'aimerais



1a-b. Rosetsu Nagasawa, *Cinq cents Arhat*, taille réelle [a], et agrandissement [b], encre et couleur sur papier, 3,03 × 3,03 cm, 1798, collection privée.

montrer qu’au-delà d’un environnement particulièrement créatif, c’est le contexte sociohistorique des expositions publiques d’œuvres de peintres (et de calligraphes) contemporains qui l’a poussé à réaliser cette œuvre insolite. Inscrivant mon étude dans la perspective de recherches récentes sur les réseaux des peintres et sur leurs communautés de mécènes⁵, il me semble possible de soutenir que l’évolution de Rosetsu et de ses contemporains vers des œuvres toujours plus saisissantes sur le plan visuel, en particulier pendant l’ère Kansei (1789-1801), est intrinsèquement liée à l’essor de nouvelles pratiques d’exposition – ce terme désignant les divers milieux où l’on montrait des images. J’espère que l’article qui suit, qui part de cette minuscule peinture de Rosetsu qu’est *Cinq cents Arhat*, contribuera à un réexamen plus général de la créativité des peintres dans le Kyōto prémoderne.

Depuis la publication, il y a une cinquantaine d’années, de l’ouvrage de Tsuji Nobuo intitulé *Kisō no keifu* [Lignées d’excentriques], la notion d’« excentricité » occupe une grande place dans l’histoire de l’art japonais du début de l’époque moderne. La catégorie des « excentriques » n’avait rien de neuf, puisque dès 1790, Ban Kōkei publiait sous le titre *Kinsei kijin den* [Vies des excentriques de l’époque moderne] un recueil de plus d’une centaine de notices biographiques sur des personnalités remarquables, dont des hommes de lettres aussi bien que des paysans et d’autres roturiers⁶. Dans ses travaux, entrepris en 1968 sous la forme d’une série de courts essais pour la revue d’art contemporain *Bijutsu techō*, le professeur Tsuji se revendiquait pourtant moins du recueil d’anecdotes de Ban Kōkei que de récentes études sur la peinture chinoise du début de l’époque moderne⁷. On a d’ailleurs fait remarquer qu’aucun des sujets d’étude de Tsuji, de Kano Sansetsu à Iwasa Matabei ou d’Itō Jakuchū à Rosetsu, ne figurait dans le livre de Ban Kōkei. C’est ce choix pertinent qui a permis à Tsuji de jeter sur cet ensemble de peintres un regard à la fois nouveau et conforme à une manière plus ancienne de les voir, puisqu’elle remontait au XVIII^e siècle. L’impact durable de la classification des « excentriques » de Tsuji, désormais canonique, tient au fait qu’elle a introduit la possibilité d’une analyse de l’art japonais indépendante des normes de la méthodologie historique en usage pour l’art occidental. Elle a cependant les mêmes limitations que n’importe quel canon, en ce qu’elle laisse beaucoup de côté.

Mon objectif ici n’est pourtant pas de signaler le cas de peintres de mérite qui auraient jusque-là échappé à notre attention (et à celle de Tsuji) : les musées et les chercheurs en art japonais le font déjà très bien. Il ne s’agira pas non plus de faire une incursion dans le domaine de l’historiographie de l’art japonais. Mon souhait est plutôt de situer les œuvres de l’un de ces artistes, Rosetsu, dans le contexte original des expositions et des présentations publiques, car je crois que c’est dans ce contexte de compétition et de collaboration que des dizaines, voire des centaines de maîtres du pinceau établis dans ces centres urbains d’une grande densité qu’étaient Kyōto, Edo et Ōsaka, ont trouvé leur style pictural. Je rejoins l’avis de certains qui ont soutenu que le XVIII^e siècle avait été à Kyōto une période d’effervescence, de créativité et de diversité toute particulière pour la peinture, sans équivalent au Japon ni dans de nombreux pays, avant ou après, et j’espère ici envisager Rosetsu dans ce contexte.

Les arhat et la culture des expositions

La peinture de Rosetsu est un tour de force matériel et conceptuel. Dans un carré de 3 centimètres sur 3, il a peint des dizaines et des dizaines d’arhat (**fig. 1a-b**). Je ne les ai pas comptés, mais on voit assez bien se dégager une composition complexe



de silhouettes simplifiées, la plupart dépourvues de caractéristiques faciales, vêtues de robes amples et réparties en petits groupes sur la surface entière de l'œuvre. Les arhat du premier plan sont les plus précis en même temps que ceux dont le trait est le plus appuyé ; suivant les lois de la perspective aérienne, les plus éloignés apparaissent flous. Un promontoire rocheux, bleu et vert pâle, se dresse sur le devant à droite, surmonté de deux pins étendant leurs branches. Des escarpements plus prononcés se dressent dans le coin supérieur gauche. Un sentier, évoqué par une succession de traits horizontaux de couleur gris sombre, oblique du bord en bas à droite vers le milieu de la peinture, jusqu'au bord gauche. Pour compléter la scène, quatre créatures sont représentées : un tigre, un lion, un éléphant, et un dragon.

Les arhat étaient depuis longtemps un sujet d'inspiration majeur à l'époque de Rosetsu. Depuis le succès qu'ils avaient connu en Chine plusieurs siècles auparavant, ces êtres accomplis, réputés pour avoir été des disciples de Bouddha dotés d'une exceptionnelle *prajña*, la sagesse transcendante, ils étaient abondamment représentés par la peinture

et la sculpture⁸. Dans la peinture, leur sagesse apparaissait souvent à travers la mise en scène de bonnes actions, comme les aumônes, ou de pouvoirs surnaturels, comme la transfiguration ou l'apparition sous la forme de Bodhisattvas. Selon une tradition, les arhat demeuraient ici-bas pour protéger la Vraie Loi du Bouddha Sakyamuni après sa mort et son entrée dans le nirvana. Dans le bouddhisme Mahāyāna (du « Grand Véhicule ») répandu en Asie de l'Est, les arhat sont vénérés en tant que modèles de la voie vers l'éveil. Parmi les plus anciennes peintures d'arhat connues, on peut mentionner une série de seize rouleaux attribués (mais ce sont probablement des copies) au moine-peintre Guanxiu (832-912), de la fin de la dynastie Tang, dont certains font partie de la collection impériale japonaise⁹ (**fig. 2**). Selon un texte du début de la dynastie Song, *Yizhou minghualu* [Vies de peintres éminents du Sichuan], Guanxiu a vu en rêve seize arhat absurdement déformés, dont il a peint à son réveil les étranges semblances¹⁰. Les représentations d'arhat suivent souvent

2. Guanxiu (attr.), *Arhat*, dynastie Yuan, XIV^e siècle, rouleau suspendu, encre sur soie, 110,2 × 50,9 cm, Tōkyō, musée Nezu.



ce célèbre précédent et leur prêle des traits exagérés ou grotesques. Les noms des arhat ont été recensés dans un texte traduit par Xuanzang, *Nandimitrāvādāna* [Traité sur la résidence de la Loi, exposé par le grand arhat Nadimitra], quatre d'entre eux étant représentés dans la peinture de Rosetsu : l'arhat à dos d'éléphant, l'arhat dompteur de tigre, l'arhat dompteur de dragon, et l'arhat au lion riant.

Selon des combinaisons variées, par groupes de seize, de dix-huit, voire de cinq cents, les arhat occupent une place éminente dans les temples zen du Japon, le plus célèbre étant le monastère zen de Daitokuji où est aujourd'hui exposée, tous les ans, une partie des cent rouleaux suspendus des peintres chinois Lin Tinggui (actif 1174-1189) et Zhou Jichang (fin du XII^e siècle) connus sous le nom de *Cinq cents Luohan* (l'autre est répartie entre deux musées américains). Il se peut que Rosetsu les ait vus, et qu'il ait vu d'autres œuvres de son époque, comme les peintures sur panneau coulissant et les sculptures sur pierre qu'Ikkeno Taiga (1723-1776) et Itō Jakuchū (1716-1800) ont respectivement réalisées pour les monastères de Manpukuji vers 1772 et de Sekihōji à la fin des années 1780. Si le choix de support et de technique de Taiga, qui a procédé exclusivement à l'aide de ses doigts et de ses ongles sur une surface démesurée (**fig. 3**), semble en harmonie avec la nature céleste des arhat, l'abstraction de Jakuchū, qui a délaissé le pinceau pour la pierre brute, fait ressortir leur étrangeté physique.

Dans la description qu'il donne en 1799 des *Cinq cents Arhat* de Rosetsu, Kien dit qu'« à chacune de ses expositions, ses œuvres gagnaient en merveille », et que « l'année dernière, à l'occasion de l'exposition estivale du quatrième mois lunaire, il a représenté cinq cents arhat sur un carré de trois centimètres sur trois ». Il attire donc notre attention sur le fait que Rosetsu présentait régulièrement son travail dans des



expositions, et sur le lien entre la fréquence de telles manifestations et le degré de « merveille » (le mot *ki* signifie par ailleurs « étrangeté » ou « excentricité ») des œuvres présentées. Exécuté l'année ayant précédé la mort de Rosetsu, le rouleau des *Cinq cents Arhat* apparaît ainsi, à en juger par la remarque de Kien, comme un point culminant dans son aspiration à réaliser des œuvres capables de surprendre et de réjouir leurs spectateurs. Quel est donc le sens de cette œuvre ?

3. Ikeno Taiga, *Cinq cents Arhat*, 1765, quatre panneaux, 180 × 115 cm chacun, Kyôto, Tô-hôjô, temple Manpuku-ji.

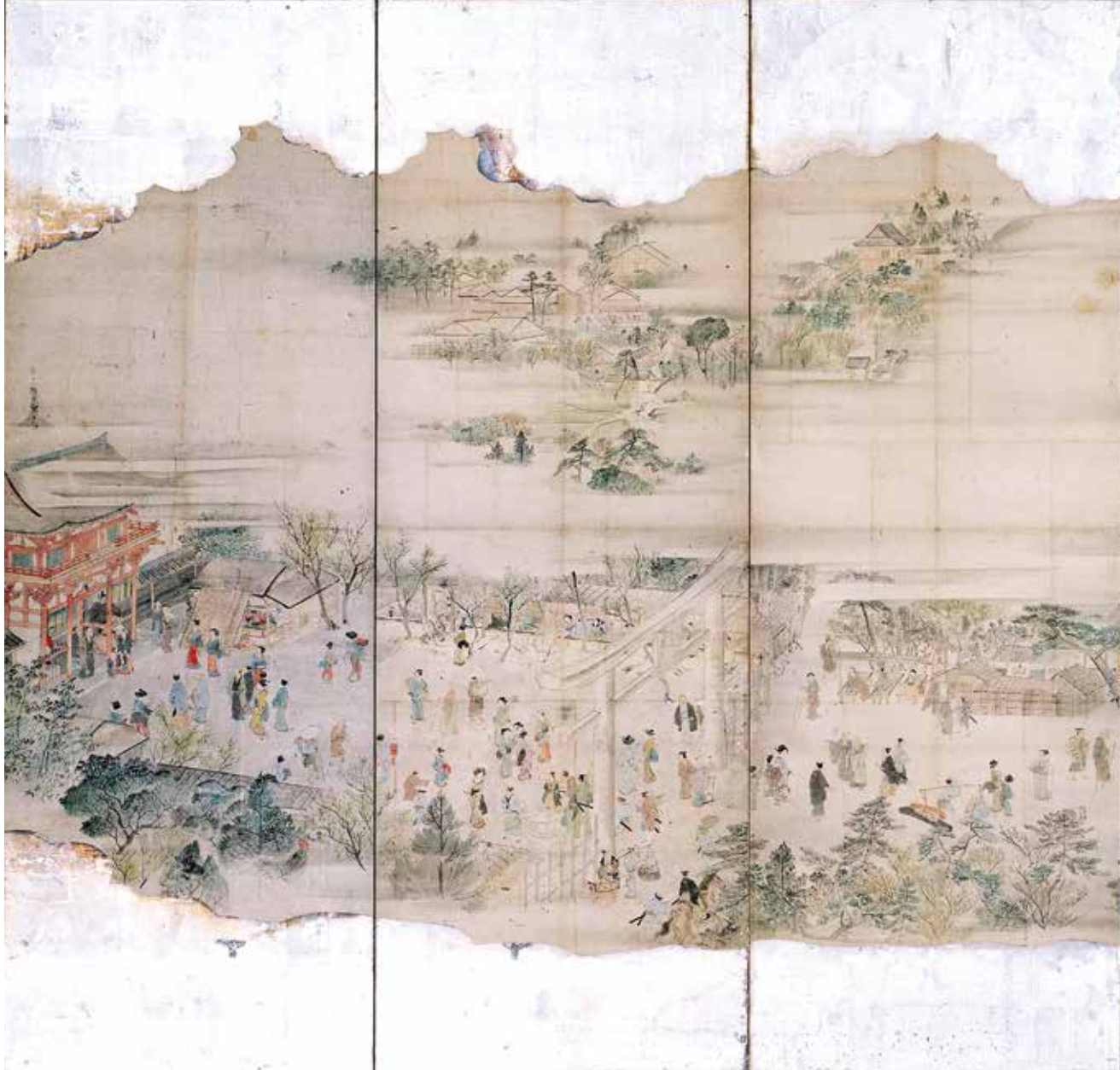
Dans le même texte, Kien évoque brièvement l'origine des expositions semestrielles organisées dans les hauteurs orientales de Kyôto :

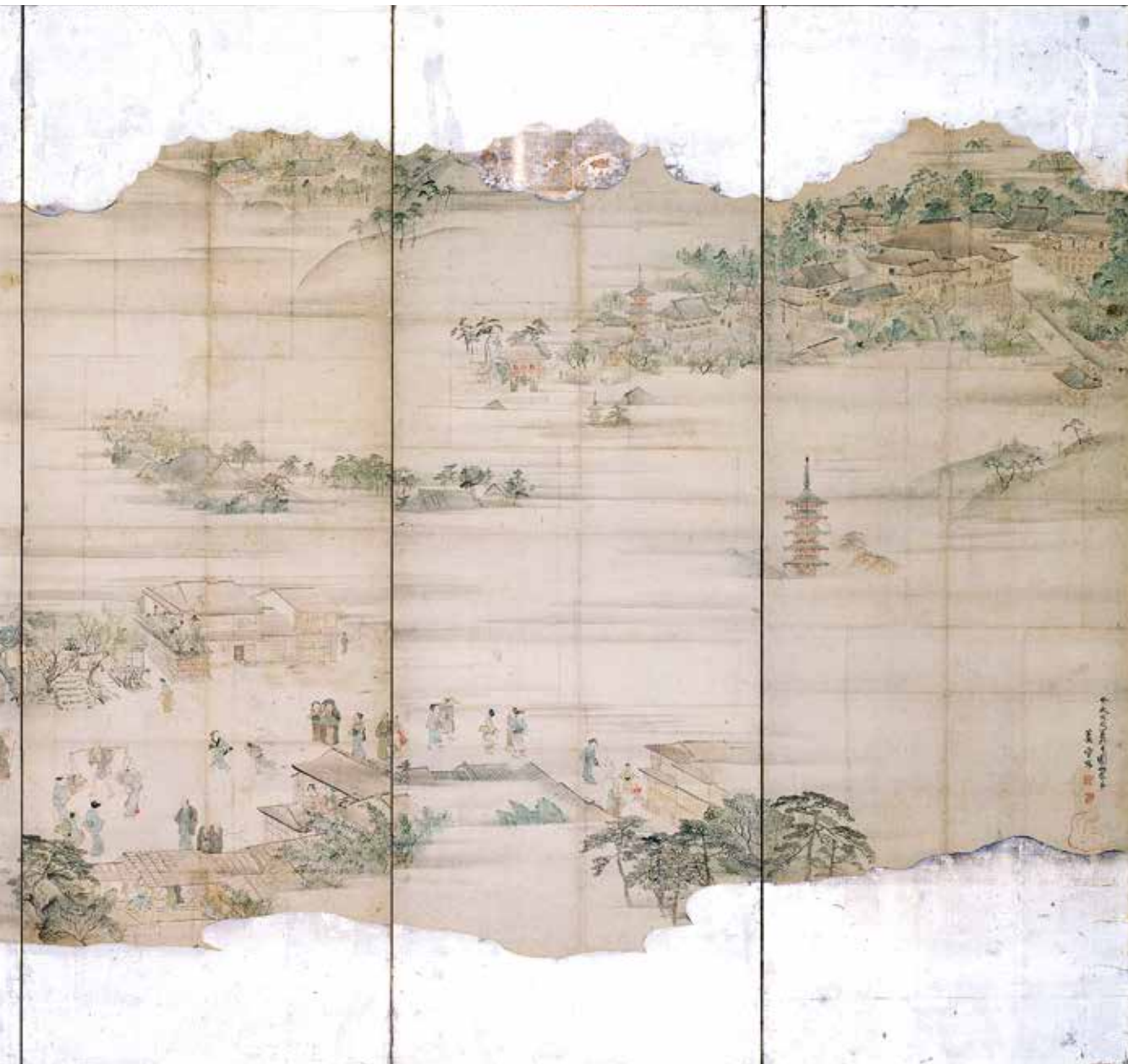
Depuis longtemps, dans l'espoir de promouvoir la peinture et la calligraphie à Kyôto, Ôsaka et Edo, j'invite chaque année des artistes que je connais à se réunir à Higashiyama à une certaine date au printemps et à l'automne, et à apporter leurs œuvres. J'appelle ces événements les *Shinshoga tenkan* [Expositions de calligraphies et de peintures nouvelles].

De Kansei 4 (1792) à l'année passée, Kansei 10 (1798), il y en a eu quatorze, et chaque fois ce sont entre trois et quatre cents rouleaux qui y ont été exposés. Leur renommée a attiré des étrangers, ce qui en a fait un véritable succès. Les calligraphes et peintres de Kyôto qui venaient en masse à ces événements rivalisaient pour créer des œuvres originales et bizarres¹¹.

D'après ce passage, les *Expositions de calligraphies et de peintures nouvelles* ont commencé en 1792 et se sont poursuivies pendant sept ans, au printemps et à l'automne, soit quatorze fois en tout. Kien situe ces événements dans les « montagnes de l'est » (*higashi-yama*) de Kyôto. Il faut remarquer que si d'autres expositions, comme l'hommage à Ashikaga Yoshimasa dans le temple Ginkakuji en 1789, s'étaient déjà tenues auparavant, l'aspect systématique, deux fois par an, au même endroit, avec les mêmes mécènes, de celles-ci était novateur¹². Les expositions organisées pour commémorer les carrières d'éminents artistes et intellectuels, devenues courantes à Kyôto, s'étendaient alors à Ôsaka et à Edo au début des années 1800, avec des hommages à Ikeno Taiga en 1800, Maruyama Ôkyo en 1807, Nagasawa Rosetsu lui-même en 1810, Kimura Kenkadô en 1813, ou encore Ogata Kôrin en 1815.

Seuls deux catalogues nous sont parvenus des quatorze expositions d'Higashiyama évoquées par Kien (1796 et 1797), auxquels viennent encore s'ajouter deux catalogues qui correspondent à des expositions du début du XIX^e siècle, dont l'une est ultérieure à sa mort (1806 et 1825)¹³. On ne sait pas si les publications sont apparues dès les premières





4. Rosetsu Nagasawa, *Vues de Higashiyama*, fin des années 1770, paravent de six panneaux, encre et couleur sur papier, 165,5 × 344 cm, collection privée.
Les pavillons Tazō'an et Tanryō sont représentés dans la partie supérieure du deuxième panneau (à partir de la gauche).

expositions ou seulement par la suite, mais la liste de 212 œuvres de calligraphie et de peinture présentée dans le catalogue de 1796, avec les titres des œuvres et les noms des artistes, suggère un format bien établi dans l'inventaire des œuvres exposées. Malgré la rareté de ces catalogues, d'autres sources, au premier rang desquelles les écrits de Kien, donnent des informations précises sur les lieux et dates de plusieurs de ces expositions¹⁴. Quatre lieux différents sont mentionnés, les temples Kiyomizudera et Sōrinji, et les pavillons Tazō'an et Tanryō. Mis à part le temple Kiyomizudera, situé à une vingtaine de minutes à pied vers le sud, ces lieux se trouvaient dans le voisinage immédiat, le long du parc Maruyama actuel. Les représentations contemporaines de ces événements nous donnent une image de ces lieux, vus de plus ou moins loin. Un paravent peint par Rosetsu représente ainsi un ensemble de bâtiments perchés sur les hauteurs de Higashiyama, au milieu de collines et de bosquets arborés (**fig. 4**). On reconnaît aisément Kiyomizudera à l'extrême droite. Sōrinji (ou Chōrakuji), identifiable à son toit de tuiles, apparaît sur le quatrième panneau, à droite, sur une autre colline, tandis que les bâtiments situés à gauche sur le cinquième panneau forment le temple An'yōji. C'est là que se trouvaient les pavillons Tazō'an et Tanryō (aussi appelés Karaku'an), qui, comme les quatre autres sous-temples d'An'yōji, servaient à l'origine à loger les pèlerins et furent transformés en hôtels et en restaurants à la suite de la Restauration de Meiji. Ils ont déjà les caractéristiques de lieux de plaisance au XVIII^e siècle. Rosetsu en fait un groupe de constructions légères surmontées de toits en bardeaux, plus proches de *ryōtei* modernes que de salles de dévotion. Un guide de Kyōto publié en 1780, intitulé *Miyako meisho zue*, vante leurs « feuilles vertes, pelouses parfumées, et fleurs perpétuelles », tandis qu'un guide complémentaire et détaillé des jardins panoramiques de Kyōto publié en 1799, *Miyako rinsen meishō zue*, consacre plusieurs pages illustrées à la description de ces auberges, à commencer par le « Tan-no-ryō » qui, avec ses divers niveaux, ses salles très spacieuses et ses vues sur le jardin, semble parfaitement adapté aux expositions de peintures et de calligraphies évoquées par Kien (**fig. 5**).

Tim Clark, dans son étude récente sur l'exposition tenue en hommage à Itō Jakuchū de 1885, complète la vision que l'on peut avoir de ces expositions grâce à plusieurs illustrations tirées d'un album de Kawamura Bunpō (1779-1821), un jeune contemporain de Rosetsu et de Kien invité à Higashiyama¹⁵. Tout en renvoyant à cette étude pour davantage de détail, je me contenterai ici de faire allusion à la série intitulée « Shoga tenkan zu » [Images d'une exposition de peintures et de calligraphies], où Bunpō semble transposer quelque chose comme la relation de son témoignage oculaire, à partir de ses souvenirs personnels de ces événements, en parant de costumes chinois ses personnages qui emballent, déroulent, accrochent, et estiment les œuvres réunies dans un univers raffiné et exotique (**fig. 6a-b**). La vision grossissante que nous donnent tour à tour le paravent de Rosetsu, les illustrations du guide, et les images de Bunpō nous aident ainsi à donner corps aux témoignages de Kien.

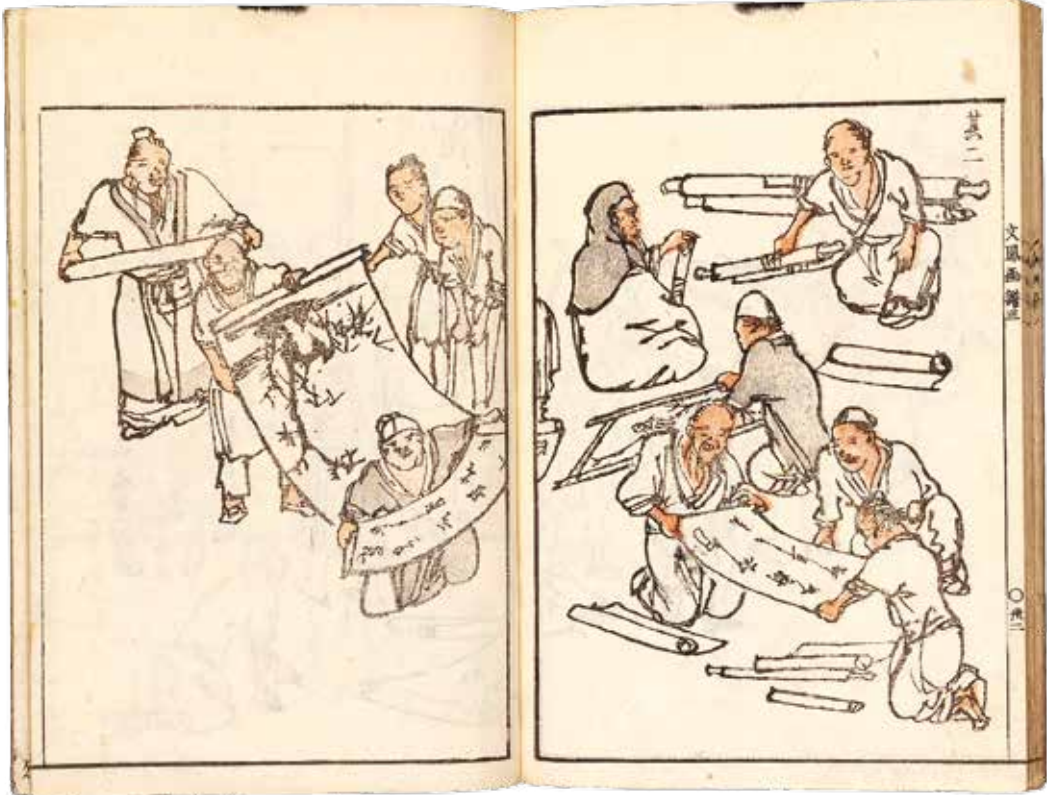
Il y a par ailleurs de nombreuses leçons à tirer des catalogues qui nous sont parvenus. Le catalogue de 1796, qui dresse un inventaire de 212 œuvres de peinture et de calligraphie, évoque ainsi un certain Shōfūtei Yūsen, à la fois mécène et participant. Yūsen était un disciple d'Ikeno Taiga, qui était lui-même un ami proche de Minagawa Kien. Un rapide examen du catalogue suffit à nous fournir une longue liste de peintres et de calligraphes remarquables : Minagawa Kien, *Poème en écriture cursive sur la pêche en solitaire par une*



nuit d'été ; Itō Jakuchū, *Cinq cents Arhat* ; Go Gekkei (Goshun), *Prunier à l'encre* ; Moine Shōchū (Daiten), *Vers en écriture semi-cursive* ; Maruyama Ōzui, *Troupeau de bœufs* ; Genki, *Pivoines* ; Aoki Shukuya, *Paysage à l'encre* ; Yamaguchi Soken, *Coq et fleurs de prunier* ; Kawamura Bunpō, *Réunion élégante* ; Okamoto

Toyohiko, *Yang Guifei* ; Kimura Kenkadō, *Orchidées à l'encre* ; Tani Bunchō, *Reine mère de l'Ouest* ; Nagasawa Rosetsu, *Su Dongpo* ; Matsumoto Guzan, *Poème sur un paysage en écriture cléricale* ; Minagawa Kien, *Encres dans l'esprit de Wang Wei*. En fin d'ouvrage figurent huit maîtres sous la mention *tsuibo no i* (« *in memoriam* »), parmi lesquels « Maruyama Ōkyo, *Canards en tons clairs sur soie* », ce qui démontre que les artistes vivants n'étaient pas les seuls représentés. Mort l'année précédente, Ōkyo laissait derrière lui ses « disciples » (*Maruyama monjin*), nombreux dans le catalogue. Les exposants n'étaient pas tous non plus des adultes ou des hommes : la liste s'ouvre sur un rouleau de *Cinq grands personnages en écriture semi-cursive* de Miyake Otsuryū, âgé de 7 ans, et il est question plus loin d'une peinture intitulée *Chrysanthèmes, en couleurs* par une certaine Takeichi, âgée de 10 ans, une autre calligraphie de jeune fille étant encore mentionnée quelques pages plus loin. Le catalogue ne fait pas état de l'âge d'Itō Jakuchū, qui avait 80 ans à l'époque, mais les 95 ans du professeur confucéen Nishiyori Seisai (1702-1797) sont évoqués. Avec un mélange de peintures et de poèmes calligraphiés, l'exposition semble avoir réuni certains des plus grands talents de l'époque ainsi que des intellectuels vénérables, et même des enfants d'un talent exceptionnel. Les thèmes et les styles parcourent toute la gamme de l'art japonais moderne ; si quelques grands noms sont mentionnés d'entrée

5. « Tan-no-ryō », dans Oku Bunmei, Akisato Ritō, Nishimura Baikei, Sakuma Sōen, *Miyako rinsen meishō zue*, 1799.



6a-b. Bunpō Kawamura, *Shoga tenkan zu* [Exposition de calligraphies et de peintures], dans *Bunpō gafu* [Album de gravures de Bunpō], Kyōto, 1813.

de jeu – le peintre de cour Tosa Mitsusada (1738-1806) apparaît ainsi dès les premières pages, aux côtés de celui de Kien –, le catalogue ne donne guère l'impression de suivre un ordre ou une hiérarchie.

Rosetsu apparaît dans deux expositions, mais étant donné ses liens étroits et bien connus avec Kien, il était à n'en pas douter un exposant régulier. Il est mentionné dans le catalogue de 1796 comme auteur d'un « *Su Dongpo*, à l'encre ». Cette œuvre aujourd'hui perdue ressemblait peut-être à certaines peintures qu'on lui connaît, représentant un sage chinois en train d'écrire, comme sur le rouleau de la collection Uematsu conservé au musée national de Tōkyō. Ce n'est que deux ans plus tard, en 1798, qu'il a peint les *Cinq cents Arhat*. Étonnamment, le même thème est inventorié sous le nom de Jakuchū dans le catalogue de 1796, « sur soie ». En tant qu'adepte du bouddhisme Zen, Jakuchū éprouvait un vif intérêt pour les arhat, et s'il n'est pas généralement considéré comme très doué dans l'art figuratif, il a réalisé une copie intégrale de seize rouleaux attribués au peintre Guanxiu, précédemment mentionné, de la dynastie Tang. Il s'agissait sans doute d'un projet ambitieux pour Jakuchū ; une comparaison avec l'un des originaux conservés témoigne de son effort de fidélité dans la reproduction des robes des arhat, avec leurs plis expressifs, ainsi que des branches rugueuses et irrégulières des arbres (fig. 7). Les arhat de pierre dont Jakuchū a entrepris l'exécution dans les années 1770 étaient alors bien connus : ils furent mentionnés et reproduits dans le guide de Kyōto de 1780, *Miyako meisho zue*, et firent l'objet d'une célèbre visite de Kien, accompagné d'Ōkyo et de Goshun, au début de l'année 1788. Jakuchū en fit lui-même une série de peintures, dont certaines furent reproduites sous la forme de gravures commercialisées au temple Sekihōji, où ils avaient été installés. Il est difficile de déterminer si la peinture que Jakuchū a présentée en 1796 faisait partie de cette série, mais on peut gager que Rosetsu, ayant participé à la même exposition, a connu les peintures d'arhat réalisées par Jakuchū. Il en a sans doute tiré la matière de sa propre œuvre, où les cinq cents arhat apparaissent désormais réunis dans l'in vraisemblable exigüité d'un carré de trois centimètres sur trois.

C'est dans les années 1790 que Rosetsu et Jakuchū, alors bien plus âgé, ont réalisé certaines de leurs peintures les plus surprenantes sur le plan visuel, rien de tel n'ayant existé auparavant dans la peinture nipponne. D'après l'âge indiqué par Jakuchū à côté de sa signature (82 ans), les paravents intitulés *Baleine et éléphant* (fig. 8) datent

7. Itō Jakuchū, *Arhat*, fin du XVIII^e siècle, rouleau suspendu, encre sur papier, 113,7 × 59 cm, Boston, Museum of Fine Arts, William Sturgis Bigelow Collection, inv. 11.6921.



de 1795 (ou de 1797)¹⁶. Les spécialistes continuent de s'interroger sur la signification de ce couplage, qui représente un parallèle fascinant avec les paravents intitulés *Taureau et éléphant* de Rosetsu, eux aussi peints à la fin des années 1790. Les deux artistes n'ont-ils été intéressés que par les contrastes formels du noir et du blanc tels qu'ils se manifestent à travers ces animaux démesurés ? Ou faut-il s'orienter vers une lecture bouddhiste alors que la tradition n'établit pas de lien clair, ni avec le Bouddha Sakyamuni (qui monte un taureau), ni avec le Bodhisattva Fugen (qui monte un éléphant) ? Des deux côtés, ces œuvres échappent aux interprétations simplistes.

L'intérêt de ces paravents s'accroît encore si l'on considère que Rosetsu et Jakuchū ne se sont pas limités à des exemplaires uniques : on connaît en effet plusieurs versions de chaque paire. Avant la découverte de *Baleine et éléphant* en 2008, une paire de paravents quasiment identique était attestée par des photographies dans un catalogue d'enchères qui datait des années 1920, et l'on sait qu'il existe au moins quatre versions des paravents *Taureau et éléphant*¹⁷. Plusieurs peintures de Rosetsu existent en plusieurs versions, et si ce phénomène n'a rien d'inédit dans l'histoire de l'art (on pense par exemple à la *Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci), il met en évidence à la fois le degré d'accomplissement technique d'un peintre, le rôle de ses assistants dans l'atelier, et la demande de compositions considérées comme plus ou moins réussies ou désirables¹⁸. La reproduction de tant de peintures, notamment sur paravents, suggère que le public les connaissait et les désirait au point de commander de nouvelles versions. Les expositions d'Higashiyama ont dû représenter des occasions importantes pour que les clients et les collectionneurs puissent découvrir des artistes qu'ils ne connaissaient pas et des œuvres nouvelles de ceux qu'ils connaissaient déjà.

Les expositions de peintures dans les temples et aux festivals

Organisées seulement deux fois par an pendant sept ans, les expositions d'Higashiyama n'étaient bien sûr qu'une vitrine parmi d'autres où voir de l'art dans le Kyōto de la fin du XVIII^e siècle. La présentation périodique d'œuvres précieuses conservées dans les temples (*bakuryō*) représentait depuis longtemps une occasion de voir des peintures anciennes et il semble d'ailleurs qu'elle faisait partie de la formation des peintres¹⁹. Le *Journal du Prince impérial Shinnin de Myōhōin* relate ainsi que le 18^e jour du 6^e mois de Tenmei 7 (1^{er} août 1787), « Jakuchū a demandé à ce que quatre de ses disciples puissent voir la présentation faite dans la grande salle Ryūkazō (au temple Myōhōin), ce qui veut dire que nous aurons en tout sept invités avec le groupe d'Ōkyō. La demande lui a été accordée, et j'ai pris mes dispositions pour qu'ils puissent également visiter le jardin²⁰. » Si ces événements étaient l'occasion de présenter avant tout des peintures et des calligraphies anciennes, ils inspiraient de toute évidence des œuvres nouvelles, intégrées par les organisateurs dans le parcours. On considère aujourd'hui comme acquis que les rouleaux *Tigre et dragon* de Rosetsu, aujourd'hui exposés lors des présentations annuelles au temple Daitokuji, ont été inspirés par les rouleaux du peintre chinois Muqi, une source d'influence pour les artistes japonais depuis plusieurs siècles. La retenue et la clarté méticuleuse avec lesquelles Rosetsu a représenté ses créatures attirent notre attention sur la composante météorologique de l'œuvre : le vent qui plisse les vagues, fouette les bambous, chasse les nuages autour du tigre, ainsi que les nuées et les éclairs enveloppant le dragon. L'aisance de Rosetsu dans le lavis sur soie est le principal élément nouveau dans ces peintures, et l'on peut facilement imaginer que les rouleaux anciens de Muqi l'ont poussé à créer une œuvre différente, digne d'un environnement aussi auguste.



Les festivals, au premier rang desquels celui de Gion, ont dû fournir d'autres occasions importantes de présenter des œuvres audacieuses. La coutume qu'avaient les familles de commerçants d'ouvrir leurs maisons dans ce quartier de Kyôto pour exposer leurs biens et pour démontrer l'importance de la capitale impériale en tant que centre de la production textile de luxe était liée par la pratique courante comme par la tradition orale au goût de l'innovation et de l'originalité visuelles. Si la majeure partie de ce que l'on voit aujourd'hui est banale et de qualité inégale, la présence d'une œuvre comme *les Loups au clair de lune* de Suzuki Shōnen dans la maison familiale des Ban montre combien les peintres de l'époque cherchaient à satisfaire les aspirations de ces riches clients en matière d'œuvres visuellement saisissantes.

8. Itō Jakuchū, *Baleine et éléphant*, 1797, paire de paravents de six panneaux, encre sur papier, 159,4 × 354 cm par paravent, Shiga, musée Miho.

Les documents du milieu du XVIII^e siècle indiquent que le « festival des paravents » (*byōbu matsuri*) ou la « présentation des paravents » (*byōbu kazari*) étaient bien établis à



l'époque de Rosetsu. Ainsi peut-on lire dans « Yamaboko yurai ki » [Origine des chars du festival de Gion], un chapitre du livre *Gion goryō-e saiki* [Compte précis du festival de Gion] paru en 1757 :

Plusieurs jours avant le festival dans les districts où il a lieu, chacun allume d'innombrables lanternes, suspend des étoffes, et expose des paravents d'or et d'argent ainsi que des tapis de laine pour ne pas être en reste par rapport aux ornements des voisins²¹.

Tan Taigi (1709-1771), l'un des tout premiers auteurs de *haikai*, a laissé un poème révélateur sur les paravents exposés pour le festival du solstice d'été : « Le jour du festival / qui sera juge dans le concours de paravents ? » Le poème de Taigi figurait dans une anthologie de 1777, et j'espère ne pas me tromper en y voyant une association ludique entre le rôle du juge dans un concours de poésie (un *uta-awase*) et le rôle des spectateurs qui, au festival, offraient leurs commentaires sur les mérites esthétiques des paravents qu'ils avaient sous les yeux²². Un texte de la période de Meiji, en 1894, est encore plus clair sur le but de ce genre de décorations festivières :

Dans les districts où a lieu le festival, des lanternes sont érigées sur tous les avant-toits, décorées de tissus. Les paravents d'or et d'argent sont installés dans les pièces, qui peuvent être décorées de rideaux de perles et de tapis à motif floral. Les lanternes sont allumées et des bouquets de fleurs sont présentés, ainsi que des *bonzaïs*, pour le divertissement des invités. Leur beauté est tout bonnement saisissante pour les yeux. Le public vient en masse, par dizaines de milliers peut-être, et de loin, pour être témoin du spectacle²³.

Plusieurs des paravents remarquables de Rosetsu et surtout de son maître Ōkyo proviennent de familles du centre de Kyōto installées dans le commerce de kimonos. Les *Pins dans la neige* d'Ōkyo, qui font partie de la collection Mitsui, en donnent un exemple majeur, et les Nishimura, propriétaires des ateliers Chisō, ont encore en leur possession des paravents parmi lesquels certains sont de Rosetsu et d'Ōkyo. De telles familles avaient des entrepôts entièrement remplis d'œuvres d'art, et le caractère novateur d'une œuvre augmentait sans doute son attrait lorsqu'elle était d'un peintre réputé.

Parmi les dernières œuvres de Rosetsu, *Paysages avec des personnages chinois* (fig. 9a-b), ultime recherche dans le genre de la peinture de paysage, apparaît comme l'une des plus étonnantes. Ces paravents dorés à la feuille d'or et peints à l'encre monochrome



amplifient l'abstraction de ses paysages antérieurs. Ils puisent dans une imagerie familière issue de la littérature chinoise classique, avec le vol d'oies et les saules de Tao Qian sur le paravent de droite et, sur celui de gauche, les abrupts précipices qui évoquent la *Falaise rouge* de Su Shi. La spontanéité des paysages, les mouvements amples du large pinceau sur la feuille d'or, et les nombreux endroits où l'encre a coulé, suggèrent que Rosetsu les a peints devant une assistance²⁴. Si ces peintures évoquent son séjour sur certaines des côtes pittoresques du Japon, elles témoignent aussi de son extraordinaire confiance en lui, dont les récits sur la dernière période de sa vie font souvent état.

9a-b. Nagasawa Rosetsu, *Paysage avec personnages chinois*, vers 1789-1799, paire de paravents de six panneaux, encre sur papier doré, 154,6 × 356 cm par paravent, New York, Metropolitan Museum of Art.

Des paravents comme *Baleine et éléphant* de Jakuchū, *Taureau et éléphant* de Rosetsu, ou encore *Paysages avec des personnages chinois*, donnent ainsi corps à l'allusion de Minagawa Kien à des œuvres « originales et bizarres » dans une décennie où les peintres rivalisaient d'ingéniosité et d'inventivité pour réaliser des compositions toujours plus saisissantes, les panneaux articulés du paravent ayant le format idéal pour toucher de larges publics. Les peintres de Kyōto au XVIII^e siècle s'essayaient déjà depuis des décennies à des représentations surprenantes, comme le montrent certaines des œuvres de Soga Shōhaku et d'Ikeno Taiga, entre autres. L'incendie de Tenmei 8 (1788) a sans aucun doute entraîné une recrudescence des commandes dans les années qui ont suivi, de la part des habitants de Kyōto mais surtout des commerçants et des artisans du centre de la capitale, qui étaient aussi le moteur de son économie. Le renouveau du mécénat a de toute évidence représenté une chance pour l'originalité : si l'atelier d'Ōkyo a occupé une position dominante jusque dans les années 1790, des images de peintres indépendants quoique redevables envers le maître, comme Rosetsu et Ganku, démontrent qu'il y avait aussi une demande pour quelque chose de différent et de plus novateur. C'est justement à cette époque, en 1796 et en 1797, que le vénérable Itō Jakuchū a peint ses paravents *Baleine et éléphant* et *Légumes*, et les productions d'atelier comme les paravents « mosaïques » qui lui sont associés datent aussi, certainement, de la même période. Les peintres furent soutenus dans la diffusion et la promotion de leurs œuvres par les expositions semestrielles d'Higashiyama, ainsi que par l'industrie croissante de manuels de peinture imprimés (*gafu*). L'invention et l'originalité étaient les nouveaux critères esthétiques.



10. So Dōi et Nagasawa Rosetsu, *Fleurs, oiseaux, et animaux*, 1795, rouleau, encore et couleurs sur soie, 33 × 371,4 cm, musée des Beaux-Arts de Chiba. Préface de Minagawa Kien.

Mes recherches m'ont montré qu'une grande partie de l'originalité des œuvres de Rosetsu tient à la manière dont il les a exécutées. Les inscriptions, colophons et écrits complets de Kien ont constitué une source inestimable, car ses commentaires portent souvent sur le processus pictural lui-même²⁵. Ainsi Kien précise-t-il dans la préface d'un rouleau que Rosetsu, pour ajouter

des fleurs, des oiseaux et des animaux colorés à des bambous préalablement peints à l'encre par quelqu'un d'autre, a exigé plus d'une rasade de saké et plus d'une séance avant de finir le travail (fig. 10). Dans un poème sur un paravent de 1796 aujourd'hui perdu, Kien s'émerveille de la manière dont Rosetsu a réussi à recouvrir la surface des panneaux par la peinture d'une puce monstrueusement magnifiée (un éventail peint nous donne une idée de ce à quoi elle ressemblait). Si Kien ne touche pas un mot de *Vol de grues au-dessus du mont Fuji* (fig. 11), cette œuvre semble nous inviter à la regarder de près et à nous demander comment Rosetsu a pu figurer ces grues, avec leurs corps de soie vierge de toute peinture devant les pentes grises, escarpées, du mont Fuji.

Les *Cinq cents Arhat* offrent un parfait exemple de la manière dont Rosetsu attire notre attention sur le processus pictural lui-même. Nul doute qu'il ne s'associe à la prouesse surhumaine des arhat à travers cet effort singulier d'en représenter cinq cents dans un carré de trois centimètres sur trois, sans aucun précédent dans la tradition iconographique en la matière. On retrouve trace de cette prouesse dans certains jugements posthumes, parmi lesquels ce témoignage d'Anzai Un'en qui, au XIX^e siècle, a raconté que « Rosetsu, ayant entendu un homme se déclarer incapable de décrire ses œuvres parce qu'il n'y avait rien vu de fin, peignit cent oiseaux dans un carré de trois centimètres sur trois ; par quoi cet homme admit qu'il n'avait vraiment rien à envier à Ōkyo²⁶ ». Comme il avait passé la quarantaine d'années et qu'il semblait souffrir d'une insuffisance à un œil, Rosetsu a probablement réalisé les arhat à l'aide d'une loupe ou d'un microscope, un outil dont on sait par Minagawa Kien qu'il s'est servi pour d'autres œuvres. L'intervention d'un tel outil a sans doute augmenté l'attrait de l'œuvre, étant donné les associations que le spectateur informé pouvait faire avec des sommités comme Kimura Kenkadō, possesseur d'une loupe.

Le sixième mois de cette année, 1799, Rosetsu est mort au cours d'un voyage à Ōsaka. Comme, dans cette petite peinture, l'artiste avait donné tout son cœur et toute son âme, elle a été donnée au temple où se sont déroulées ses funérailles, à Ōsaka, pour qu'elle y soit conservée à perpétuité comme l'un de ses objets sacrés. Une version

préparatoire de cette peinture, plus ancienne, a cependant refait surface. Elle a été achetée par le commerçant An [Yasu] Kisei, qui a décidé de la faire monter dans un rouleau de la taille adéquate. M'ayant présenté ce rouleau, il m'a demandé de mettre par écrit les renseignements sur cette œuvre et sur son acquisition. J'ai beau ne pas encore être ce que l'on appelle un vieux sage, je semble recevoir de nombreuses demandes de ce genre – sans doute est-ce là un châtement divin. Rosetsu aimait les grands formats et nombre de ses œuvres sont passablement gigantesques, en tout cas il n'y en a pas d'autre aussi minuscule que celle-ci. C'est la raison pour laquelle cette peinture, aujourd'hui dans la collection de curiosités de Yasu Kisei, a dix fois plus de prix que les autres.

Automne, 11^e jour, 8^e mois de l'ère Kansei (1799)²⁷

La brève allusion de Kien à la mort prématurée de Rosetsu à Ōsaka en 1799 est confirmée par le registre des décès du temple Ekōin, qui précise qu'il est mort le huitième jour du sixième mois de l'année²⁸. L'existence d'une deuxième stèle funéraire au temple Tenryūin à Ōsaka vient encore étayer le récit de Kien, même si les détails concernant la mort de Rosetsu demeurent obscurs²⁹. Nous ne pouvons qu'imaginer les merveilles que Rosetsu aurait réalisées s'il avait vécu plus longtemps.

Les expositions temporaires sont assez rapidement devenues des événements périodiques à Kyōto, puis à Edo et dans d'autres villes, bien avant que ce phénomène ne prenne une forme institutionnelle à la fin du XIX^e siècle avec l'avènement des musées et de l'époque moderne. De tels dispositifs de présentation publique allaient continuer à influencer les esprits en matière d'innovation artistique, en particulier picturale. Parallèlement, les expositions commémoratives et les manuels imprimés ont renforcé les rapports d'affiliation au sein de lignées de peintres – autrement dit la tradition – sous la dynamique combinée de la participation collégiale et de la diffusion par l'impression des styles des vieux maîtres comme Maruyama Ōkyo ou Sakai Hōitsu. La riche décennie de l'ère Kansei représente un pic de créativité dont les *Cinq cents Arhat* de Rosetsu sont, dans une certaine mesure, emblématiques, en lien avec cette pratique nouvelle qu'était l'exposition de peintures originales. La question de l'innovation dans la peinture du XIX^e siècle devra faire le sujet d'une étude à part, mais ce qui d'ores et déjà me frappe, c'est que l'innovation, chez les artistes du XVIII^e siècle comme Ōkyo, Rosetsu et Shōhaku, est devenue elle-même la source d'une tradition à perpétuer sans grand changement pour les artistes ultérieurs, comme Ōshin et Roshū, ou, dans le cas de Shōhaku, Yokoyama Kazan. Une étude approfondie permettra de démontrer que

11. Nagasawa Rosetsu, *Vol de grues au-dessus du mont Fuji*, 1794, rouleau suspendu, encre et ton clair sur soie, 157 × 70,5 cm, collection privée.



l'éclectisme, les échanges de styles, et la perpétuation de lignées anciennes comme celle de Maruyama-Shijō dans les décennies qui ont mené à la Restauration de Meiji ont dérivé de l'institutionnalisation même des modes d'exposition qui se sont avérés fertiles pour l'imagination de Rosetsu et de ses contemporains.

Cette contribution a été traduite de l'anglais
par Étienne Gomez.

Matthew McKelway

Matthew McKelway est professeur d'histoire de l'art japonais à Columbia University (chaire Takeo and Itsuko Atsumi). Il a écrit sur les paravents peints à Kyōto (*rakuchū rakugai zu*) et le développement de la peinture de genre à l'époque moderne au Japon, sur la peinture des écoles Kanō, Rinpa, et les peintres « individualistes » de Kyōto au XVIII^e siècle. Il a été professeur invité à la Freie Universität Berlin, à l'Universität Heidelberg, à la Seijō University, et à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.

NOTES

1. Minagawa Kien et Takahashi Hiromi, *Kien shibunshū*, Tōkyō, Perikansha, 1986, p. 293-294.
2. *Rosetsu – D'un pinceau impétueux*, Zurich, musée Rietberg, 5 septembre – 4 novembre 2018. Voir Matthew McKelway et Khanh Trinh (dir.), *Rosetsu: Ferocious Brush*, cat. exp. (Zurich, Museum Rietberg, 2018), Munich / Londres / New York / Zurich, Prestel / Museum Rietberg, 2018.
3. *The Lineage of Eccentrics: The Miraculous World of Edo Painting*, Tōkyō, Tōkyō-to Bijutsukan [musée d'art métropolitain de Tōkyō], 9 février – 7 avril 2019.
4. Voir Tsuji Nobuo et Murakami Takashi, *Nobuo Tsuji vs. Takashi Murakami: Battle Royale! Japanese Art History*, Christopher Stephens et Yuko Sakata (trad. angl.), Tōkyō, Kaikai Kiki, Ltd., 2017, p. 216-217, 225.
5. Parmi les travaux les plus récents, l'article que Sugimoto Yoshihisa a consacré à Maruyama Ōkyo et aux projets iconographiques de son atelier pour le prince-abbé Shinnin de Myōhōin montre l'intérêt potentiel de cet angle d'étude. Voir Sugimoto Yoshihisa, « Myōhōin monzeki Shinnin Hosshinnō to Maruyama Ōkyo no monjin tachi: Maruyama Ōzui, Goshun, Nakamura Sokubyō, Nagasawa Rosetsu, Genki » [Prince Abbot Shinnin et les suiveurs de Maruyama Ōkyo : Maruyama Ōzui, Goshun, Nakamura Sokubyō, Nagasawa Rosetsu, Genki], dans *Kurokawa Kobunka Kenkyūjo kiyō* [Research Journal of the Kurokawa Institute of Ancient Cultures], n° 16, 2017, p. 99-170.
6. François Lachaud, *Le vieil homme qui vendait du thé : excentricité et retrait du monde dans le Japon du XVIII^e siècle*, Paris, Cerf, 2010.
7. Tsuji Nobuo, *Lineage of Eccentrics: Matabei to Kuniyoshi*, Aaron M. Rio (trad. angl.), Tōkyō, Kaikai Kiki, Ltd., 2012, p. 6.
8. Ces commentaires d'ordre général sur les arhat et leurs représentations en Asie de l'Est sont tirés de Stephen Little, « The Arhats in China and Tibet », dans *Artibus Asiae*, vol. 52, n° 3/4, 1992, p. 255-281.
9. Pour une étude précise au sujet des représentations d'arhat chinois, voir Evelyn Mesnil, « Les Seize "Arhat" dans la peinture chinoise (VIII^e-X^e s.) et les collections japonaises : prémisses iconographiques et stylistiques », dans *Arts Asiatiques*, vol. 54, 1999, p. 66-84.
10. Selon Huang Xiufu (X^e-XI^e siècles), auteur de *Yizhou Ming hua lu* (益州名画录), Guanxiu a représenté ses arhat « avec leurs sourcils broussailleux et leurs grands yeux, leurs mâchoires tombantes et leurs nez saillants, appuyés contre des pins et des rochers ou assis dans un cadre montagneux, rendant à la perfection la particularité de leurs traits tartares ou indiens. Quand je l'ai interrogé à leur sujet, il m'a répondu : "Je les ai vus en rêve." » Voir Susan Bush et Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 105.
11. La traduction de ce passage est basée en partie sur celle qui figure dans Tsuji et Murakami, 2017, cité n. 4, p. 219. La version originale en langue littéraire chinoise figure dans Minagawa et Takahashi, 1986, cité n. 1, p. 293-294.
12. Voir Robert Campbell [Robaato Kyanberu], « Kanshō no nagare: Shogakai yonseki sono ichi – Ginkakuji Higashiyamadono sanbyaku kaiki » [La contemplation vagabonde : quatre expositions de calligraphie et de peinture, n° 1 - en mémoire du 300^e anniversaire d'Ashikaga Yoshimasa (Higashiyamadono) à Ginkakuji], dans *Bungaku* [Littérature], vol. 8, n° 2, printemps 1997, p. 140-141.
13. Tanabe Nahoko, « Aimi bunko zō Shinshoga tenkan mokuroku honkoku to kaidai: Kansei-ki no Kyoto shogadan to Minagawa Kien (jō) » [Réimpression et synopsis des catalogues des nouvelles expositions de peinture et de calligraphie dans les archives d'Aimi : Minagawa Kien et les cercles de peinture et de calligraphie à Kyōto à l'ère Kansei], dans *Bunken kenkyū* [Études des documents historiques], n° 41, 2003.
14. Tanabe, 2003, cité n. 13, p. 58-60.
15. Voir Tim Clark, « The Jakuchū Memorial Exhibition of 1885 », dans Yukio Lippit (dir.), *The Artist in Edo*, actes du colloque (Washington D.C., Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art / Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2012), Washington DC / New Haven, National Gallery of Art (coll. « Studies in the History of Art », 80) / Yale University Press, 2018, p. 254-255.
16. Diverses hypothèses ont été avancées pour expliquer les âges indiqués par Jakuchū sur ses dernières œuvres, en particulier du fait que sur certaines signatures il prétend avoir quatre-vingt-six ans ou davantage, alors qu'il n'avait pas encore atteint cet âge à sa mort en 1800. Selon Kano Hiroyuki, passé soixante ans, Jakuchū a ajouté un an à chaque nouveau nom de règne (*nengō*). Selon Tsuji Nobuo, cependant, Jakuchū n'aimait tout simplement pas le chiffre quatre et s'attribuait des âges différents, notamment soixante-quinze ans, afin de l'éviter. Tsuji, *Kisō no keifu ten*, cat. exp. (Tōkyō, Tōkyō-to Bijutsukan [musée d'art métropolitain de Tōkyō]), Tōkyō, Shōgakkan, 2019, p. 260.
17. Voir Matthew McKelway, « After Rosetsu », dans *Impressions*, vol. 41, 2020, p. 110-111.
18. La formule « *motome ni ōjite* » (« répond à une demande ») figure sur un si grand nombre d'œuvres reproduites par différents artistes qu'elle témoigne sans doute de l'existence de versions alternatives.

19. 曝涼. Pour une analyse détaillée de ces pratiques au monastère Daitokuji, voir Gregory P. A. Levine, *Daitokuji: the Visual Cultures of a Zen Monastery*, Seattle, University of Washington Press, 2006.

20. D'après *Shinnin hosshinnō onjiki nikki* [Diary of Imperial Prince Shinnin of Myōhōin], cité dans Jens Bartel, « Style, Space and Meaning in the Large-Scale Landscape Paintings of Maruyama Ōkyo (1733-1795) », Ph.D. dissertation, Columbia University, 2019, Appendix B, 365.

21. Voir « Yamaboko yurai ki », p. 4 (recto), dans *Gion goryō-e saiki* [Compte précis du festival de Gion], Kyōto, Yamamoto Chōbei, Hōreki 7 (1757) ; voir aussi Kano Hiroyuki, « Byōbu matsuri: Gion-e no haikai » [Le festival de paravents : contexte du festival de Gion], dans Akai Tatsurō et Nakajima Junji (dir.), *Kinsei fūzoku zufu 8: Sairei (1)* [Recueil des premières peintures de genre modernes 8 : Festivals (1)], Tōkyō, Shōgakkan, 1982, p. 118.

22. Le poème de Taigi a d'abord été versé au dossier par Takeda Tsuneo, cité ici par Kano, 1982, cité n. 21.

23. *Kyōto Gion-e zue*, cité par Kano, 1982, cité n. 21, p. 117.

24. J'ai défendu cette hypothèse dans un article consacré au *Paysages avec des personnages chinois*. Voir Matthew P. McKelway, « Rosetsu's Red Cliffs: Medium and Meaning in Late Edo-Period Painting », dans Lippit, 2018, cité n. 15, p. 15-46.

25. *Ibidem*.

26. *Kinsei meika shoga dan*, cité intégralement dans McKelway et Trinh, 2018, cité n. 2.

27. *Ibidem*, p. 219. Pour le texte original, se reporter à Minagawa et Takahashi, 1986, cité n. 1, p. 293-294.

28. Yamakawa Takeshi, « Nagasawa Rosetsu denreki » [Biographie de Nagasawa Rosetsu], dans *Kokka*, vol. 860, novembre 1963, p. 60.

29. Nagasawa Roshū a érigé la stèle funéraire aujourd'hui à Tenryūin en 1838 en remplacement d'une ancienne pierre tombale au temple voisin de Jikishi'an, sans doute lié à Shikyō Eryō (1722–1787), moine du sous-temple Kaifukuin du monastère zen Myōshinji, pour qui Rosetsu a peint une image murale d'un dragon à Jikishi'an, son ermitage, en 1783. Elle est restée à Jikishi'an jusque peu avant 1901, d'où l'on sait qu'elle a été déplacée à Tenryūin en raison de la fermeture du temple. Voir Okada Hideyuki, « Nagasawa Rosetsu no denki to sakuhin: shin shiryō o kuwaete » [Le vie et l'œuvre de Nagasawa Rosetsu : à la lumière d'œuvres récemment découvertes], dans Miho Museum, *Nagasawa Rosetsu: ki wa shin nari / Nagasawa Rosetsu: The Fanciful Painter*, cat. exp. (Kōka, musée Miho, 2011), Kōka, musée Miho, 2011, p. 266-267.

Éloge du primitivisme : d'autres visages de la peinture japonaise prémoderne

Christophe Marquet

*À la mémoire de Pascal Griolet
(1946-2020)*

Je n'éprouve pas qu'un simple intérêt pour ces peintures de peu de valeur, ces peintures grossières ; je perçois une grande « saveur » dans le savoir-faire sans technique de ces artisans qui paraissent malhabiles, et je salue profondément leur absence totale de démonstration de virtuosité¹.

L'intensification des relations entre le Japon et l'Occident à partir de la Restauration de Meiji en 1868 a conduit, dans de nombreux domaines, à la formation de concepts et de modes de pensée empruntés à l'Europe moderne. Il en va ainsi dans celui de la création artistique – comme est récemment venue le rappeler l'exposition *Meiji : splendeurs du Japon impérial* au musée Guimet² –, avec la formation du concept de *bijutsu* (« beaux-arts »), la compilation d'une histoire officielle de l'art national et l'institutionnalisation des pratiques artistiques. Cette réorganisation conceptuelle conduisit notamment à établir une distinction nette et hiérarchique entre art noble – l'art pour l'art produit par le génie créateur – et art manufacturier issu de la technique, et à forger une vision orthodoxe de l'art pictural et de son histoire.

Ainsi, au cours du processus de modernisation et de normalisation de Meiji, les autorités écartèrent certains genres des salons officiels de peinture – comme la peinture satirique, l'imagerie populaire d'Ōtsu (*Ōtsu-e*) ou la peinture érotique – sous prétexte qu'ils ne possédaient pas les « qualités » prétendument requises par la définition occidentale des beaux-arts et qu'ils s'apparentaient à des peintures « grotesques » d'un Japon rustique qui devait être refoulé³. Ces œuvres, dont les Japonais étaient pourtant jusqu'alors friands, étaient devenues incompréhensibles, incongrues même, et n'avaient pas leur place dans la « sphère publique » du monde moderne.

Il faudra attendre les années 1920 pour qu'une lecture critique de cette période de Meiji s'engage et permette de redécouvrir et de valoriser des formes picturales prémodernes à caractère « primitif », c'est-à-dire ne répondant pas aux canons esthétiques dominants, en rupture avec les codes lettrés ou savants, et issues en partie de traditions rurales. Autrement dit un ensemble de productions picturales à dimension parfois artisanale, qui avait été exclu du cadre de la définition occidentalocentrée des beaux-arts, établie

au Japon dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Précisons que ce terme « primitif » renvoie, dans les textes japonais convoqués dans cet essai, à des réalités de nature variée : tantôt il désigne la « période primitive » (*shoki*) et souvent négligée d'un genre artistique (par exemple les « *ukiyo-e* primitives »), parfois il correspond à un jugement de valeur esthétique, porté par des termes comme *genshi-teki* (« primaire ») ou *soboku* (« brut », « naturel »).

Le primitivisme est, on le sait, une « invention moderne » de l'Occident, pour reprendre le titre du récent ouvrage de Philippe Dagen⁴, et même une fiction, issue des premiers temps de l'ethnologie et née de la situation coloniale, avant de pénétrer la sphère des avant-gardes artistiques au début du XX^e siècle et de faire, aujourd'hui, l'objet d'une nécessaire révision critique. Notre propos n'est pas de procéder ici à la déconstruction de ce concept, mais de montrer comme la découverte et l'appréciation du « primitivisme » dans l'art japonais au cours du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle – en décalage avec le courant dominant de l'histoire de l'art académique –, ont été le dénominateur commun de plusieurs moments de rupture que nous proposons ici de retracer, depuis le mouvement pour les arts populaires dans les années 1920, jusqu'aux récentes expositions sur la peinture « naïve », en passant par la redécouverte des peintres excentriques de l'époque d'Edo dans les années 1970. Cette analyse permet d'apprécier d'autres regards qui ont été portés au Japon même sur l'art prémoderne, par des intellectuels, des historiens de l'art et des conservateurs, et de proposer une vision plurielle qui enrichit notre appréciation des productions picturales de cette période, en remettant en cause le cadre et le corpus académiques définis à la fin du XIX^e siècle. Nous évoquerons aussi les écueils de cette vision des choses.

La reconnaissance de la « peinture populaire » : le combat des années 1920

L'un des premiers acteurs de cette relecture fut le penseur Yanagi Muneyoshi (ou Sōetsu, 1889-1961), qui entama dans les années 1920 une réflexion sur la nature de la production artistique de son pays et suscita un large mouvement de reconnaissance de ce qu'il baptisa le Mingei ou les « arts populaires ». Il est intéressant de revisiter aujourd'hui cette entreprise majeure de relecture de l'histoire des arts du Japon – qui englobe une nouvelle conception de la peinture, sous le néologisme *minga* (« peinture populaire ») forgé en 1927 –, et d'examiner son héritage.

Le travail de Yanagi visait à déconstruire cette conception moderne de l'art japonais forgée à partir de critères occidentaux – comme la rareté et l'originalité – et à exalter la beauté artisanale de ses productions populaires et anonymes. Il s'inscrivait dans un refus de l'approche biographique et attributionniste de l'histoire de l'art et du culte moderne de l'individualisme⁵. Cette entreprise intellectuelle avait aussi une dimension utopique et sociale, celle de la défense d'un art « rural » – Yanagi qualifia parfois les *Ōtsu-e* de *peasant painting*⁶ –, contre celui des élites urbaines, et elle visait à proposer un nouveau « canon esthétique⁷ ». On ne saurait cependant voir dans ces revendications, comme l'ont pensé un peu rapidement certains historiens⁸, une simple forme de nationalisme culturel issu de l'idéologie agrariste de Meiji, et encore moins une communauté d'esprit avec l'idéal esthétique fasciste d'avant-guerre, comme l'ont soutenu des études produites aux États-Unis dans les années 2000⁹, même s'il faut reconnaître une certaine convergence au début des années 1940 entre la politique de valorisation des cultures locales par l'État japonais dans un contexte de guerre, et des projets du mouvement Mingei de soutien à l'artisanat, notamment dans les régions pauvres du Nord-Est perçues comme le conservatoire d'un mode de vie rural et de productions marquées par la simplicité¹⁰.



1. Plaquette votive peinte, Hachinohe, Okada kannon-dō, 1716, d'après Kōgei, n° 17, mai 1932.

On observe au contraire, dans le projet initial de Yanagi, dans les deux décennies qui précèdent, un processus assez différent de la création politique de l'« art populaire » en Europe au XIX^e siècle, lequel avait été soutenu par les États-nations comme une construction idéologique à visée nationaliste¹¹. À cet égard, le désintérêt du musée impérial de Tôkyô, à la fin années 1920, vis-à-vis de la proposition de Yanagi de faire don de sa collection d'art populaire, est révélateur de la distance idéologique entre le monde officiel des musées et le projet yanagidien, lequel se réalise finalement exclusivement grâce à des fonds privés¹². En 1936, alors que Yanagi parvenait finalement à ouvrir à Tôkyô son musée des arts populaires (*Nihon mingeikan*), après dix ans de combat, une tout autre proposition était faite au gouvernement par Shibusawa Keizō (1896-1963), celle de créer un « musée d'ethnologie du Japon » (*Nihon minzoku hakubutsukan*) sur la base de sa propre collection d'objets de la vie quotidienne, issue de l'Attic Museum mis en place à son domicile dès les années 1920¹³. Bien que cette proposition ne fût finalement pas retenue par l'État et resta, elle aussi, une initiative privée, elle montre la grande différence idéologique entre les deux projets : celui de Yanagi, fondé sur une vision avant tout esthétique, et celui de Shibusawa, dont les collections sont le fruit de recherches ethno-folkloriques et visent implicitement à mettre en avant l'identité culturelle du Japon¹⁴.

Il est intéressant de constater que les deux musées comprenaient néanmoins certains artefacts de même nature. Il en est ainsi des plaquettes votives peintes (*ema* ; **fig. 1**), un type d'objet que Yanagi et les membres du mouvement Mingei collectionnèrent avec ferveur, bien que pour des raisons différentes de celles de Shibusawa, non pas ethnologiques, mais esthétiques, car elles relevaient d'une peinture populaire « naïve, sereine et naturelle », qui laisse à celui qui l'observe la capacité de « développer son imaginaire¹⁵ ». Pour Yanagi, la beauté de ces peintures de peu de valeur et considérées parfois comme « infantiles »,

vient du respect de règles formelles que seuls des « peintres-paysans » sont capables de reproduire par leurs gestes ancestraux, car ils ne sont pas engagés comme les artistes dans une logique de création ego-centrée.

Entre 1929 et 1960, dates de la publication de ses deux grands ouvrages consacrés aux peintures populaires de la région d'Ôtsu¹⁶, Yanagi n'a eu de cesse de collectionner¹⁷, de préserver et de défendre cette « autre esthétique » picturale, qu'il reliait avant tout à une tradition artisanale plutôt qu'à une tradition artistique¹⁸. En ce sens, Yanagi partagea avec William Morris (1834-1896), initiateur du mouvement Arts and Crafts, le rejet de l'industrialisme et la défense d'une tradition artisanale. Mais contrairement à ce dernier, qui dans sa démarche écartait la peinture des arts appliqués à cause de son absence d'utilité en dehors d'une œuvre architecturale¹⁹, Yanagi la considéra comme un art manuel à part entière, possédant une vocation utilitaire.

Les critères essentiels qui caractérisent pour Yanagi cette peinture populaire et la distinguent de la peinture relevant des « beaux-arts » étaient initialement au nombre de trois : anonymat (absence de signature), multiplicité et modicité²⁰. Il y ajouta par la suite un ensemble de caractéristiques, comme le caractère traditionnel des motifs, la rapidité d'exécution, la réduction du motif à l'essentiel, le caractère a-personnel, la facture artisanale et non artistique, ou encore l'expression de la beauté issue de la « force tierce » (*tariki*), concept emprunté au bouddhisme amidiste²¹.

2. Première de couverture du catalogue de l'exposition *Peintures d'Ôtsu : regards européens*, Ôtsu City Museum of History, 2019.



Le genre pictural que Yanagi identifia comme correspondant le mieux à son projet de valorisation d'une « peinture artisanale » fut l'imagerie d'Ôtsu²² (fig. 2), une imagerie apparue au début du XVII^e siècle entre Kyôto et le relais d'Ôtsu, originellement à thème religieux, bouddhique ou shintô, mais aussi liée à des rites d'origine taoïste pratiqués dans le monde rural, qui évolua ensuite vers une forme profane et didactique. Son caractère « primitif » venait principalement de la modestie de ses moyens techniques et de ses contraintes économiques de production – rapidité d'exécution à l'aide de pochoirs, limitation de la palette, simplification à l'extrême du motif – mais aussi de sa nature populaire et de sa fonction utilitaire.

Pour Yanagi, la qualité principale de ces images d'Ôtsu repose, comme pour les peintures votives, sur leur stéréotypie formelle et sur la sûreté du geste des artisans-peintres qui les ont produites. Mais il ne les considérait pas uniquement comme des peintures de terroir, admirables par leur simplicité. Il voulut y voir dans certains cas, lorsqu'elles prirent une forme plus caricaturale, un acte de résistance à l'autorité, dans le contexte social et politique de l'époque d'Edo où toute

prise de parole critique était exclue pour les gens du peuple. D'où son refus de parler, au point de vue de son contenu, de « peinture primaire » (*genshi-teki kaiga*) : elle témoignait en effet de l'« esprit » du petit peuple et elle était selon lui « l'unique moyen à cette époque pour les gens du commun de critiquer la société », par le recours à l'allusion ou à l'humour²³. L'écrivain Nagai Kafū partagea avec Yanagi cette interprétation de certains genres de l'art d'Edo comme des formes de résistance populaire par la veine du divertissement²⁴. S'il récuse, pour les raisons que nous venons de voir, le terme de « primitives » pour qualifier les peintures d'Ōtsu en général, Yanagi insiste sur la qualité artistique de celles de la toute première période au XVII^e siècle, considérant que celles qui suivirent ne furent souvent que les pâles et décadentes copies des plus « archaïques ». C'est ce questionnement sur le sens de cette imagerie et de son prétendu primitivisme qui a été au centre du colloque « Décrypter l'imagerie populaire d'Ōtsu : des imagiers de l'époque d'Edo à Mirō », organisé en 2016 à la Maison franco-japonaise, et dont les actes ont paru dans un numéro spécial de la revue *Bijutsu fōramu* 21, sous le titre « Primitives Pictures? Ōtsu-e Alive in the Modern World²⁵ ».

Les années 1920 furent aussi un moment de redécouverte d'autres formes « primitives » de la peinture d'Edo, qui eurent désormais droit à leur histoire, grâce aux publications de deux maîtres de la peinture moderne, Kishida Ryūsei (1891-1929) et Yoshikawa Kanpō (1894-1979), consacrées respectivement aux peintures *ukiyo-e* de la première période²⁶ et aux représentations de créatures surnaturelles (*yōkai, oni, bakemono, yūrei*, etc.), tant appréciées aujourd'hui par le grand public²⁷. À la même époque, l'histoire du dessin caricatural – envisagée depuis les rouleaux satiriques du XII^e siècle sur les animaux, jusqu'aux dessins de presse du début du XX^e siècle –, fit elle aussi l'objet d'une toute première compilation, par le dessinateur de *manga* Hosokibara Seiki (1885-1958)²⁸. On notera que les peintures d'Ōtsu, en cours de réhabilitation par Yanagi, trouvèrent déjà, par leur dimension primitive et satirique, leur place dans ces trois publications pionnières qui mettaient en avant des formes marginalisées de la peinture populaire prémoderne. Dans ces mêmes années 1920, un dessinateur comme Okamoto Ippei (1886-1948) réinterpréta les images d'Ōtsu dans des dessins politiques publiés à la une de la presse quotidienne, preuve que leur aspect satirique était une évidence.

Le corpus pictural défini par Yanagi est maintenu dans la plupart des ouvrages et des catalogues d'exposition consacrés à l'art populaire, au Japon comme en Occident. Hugo Munsterberg (1916-1995), historien de l'art asiatique formé à Harvard, qui vécut au Japon dans la première moitié des années 1950, fut un proche de Yanagi et de son mouvement. Dans *The Folk Arts of Japan* (1958), premier ouvrage de synthèse en anglais sur le Mingei, préfacé par ce dernier, un chapitre est consacré à la peinture et à la sculpture. Munsterberg insiste sur l'« archaïsme » de la *folk painting* de l'époque d'Edo, qui en fait l'attrait pour un œil moderne et il y voit la « version primitive » de la grande peinture des siècles antérieurs²⁹. La révélation de l'art populaire par le mouvement Mingei est analysée comme un prolongement de l'intérêt pour les « les civilisations et les arts primitifs » qui parcourt l'art moderne depuis Gauguin, ou du nouveau regard porté sur les dessins d'enfants, grâce à l'appréciation des œuvres de Rousseau ou de Klee³⁰. En quelque sorte, ce serait le filtre de l'art moderne qui aurait rendu possible cette redécouverte, de même que ce serait l'industrialisation et l'urbanisation de la société qui auraient poussé à un retour nostalgique vers un art populaire des villages, synonyme de fraîcheur et de simplicité, délivrant de la sophistication et d'une conscience artistique trop prégnante.

On ne saurait oublier qu'au Japon même, la redécouverte de ces peintures par Yanagi, mais aussi par des peintres modernes, ne fut possible que grâce à une sorte de dépaysement du regard qui passa par l'art moderne occidental³¹. L'appréciation

de ces peintures populaires par Yanagi n'est pas étrangère à son goût pour l'art médiéval et William Blake, ou à son penchant pour les peintres postimpressionnistes, notamment Van Gogh et Gauguin, vis-à-vis desquels il développa, avec les membres de la revue littéraire *Shirakaba*³² qui les introduisirent au Japon dans les années 1910, une sorte de *romantic primitivism*, pour reprendre l'expression de Robert Goldwater dans son ouvrage pionnier, *Primitivism in Modern Art* (1938). Il est intéressant de noter que ce sont les artistes qui s'étaient confrontés à la peinture contemporaine lors de leurs séjours en France, qui firent les plus vibrants éloges de la peinture d'Ōtsu : Umehara Ryūzaburō établit ainsi en 1929 d'audacieuses comparaisons avec le style fauve de Matisse et les œuvres de Rouault, tandis qu'Okamoto Tarō, proche du milieu surréaliste parisien d'avant-guerre, y vit, dans les années 1970, pas moins qu'une source pour revitaliser un art contemporain tombé dans le formalisme³³.

Cependant, aujourd'hui ce n'est guère cette dimension qui est mise en avant lorsque l'on évoque la peinture populaire de l'époque d'Edo ou le Mingei. C'est plutôt la promotion par Yanagi d'une création contemporaine puisant aux sources du Mingei qui est privilégiée, comme en témoigne la récente exposition qui eut lieu au musée du design à Tōkyō – *MINGEI: Another Kind of Art* (21_21 Design Sight, 2018) –, organisée par le célèbre designer Fukasawa Naoto (né en 1956), actuel directeur du Japan Folk Crafts Museum de Tōkyō fondé par Yanagi en 1936. Il est révélateur que la peinture n'y était pas présente, comme elle avait également été absente de l'exposition organisée par Germain Viatte au musée du Quai Branly en 2008, *L'esprit Mingei au Japon, de l'artisanat populaire au design*, qui se focalisa sur les liens entre le mouvement historique de Yanagi et la création contemporaine, via Charlotte Perriand ou Isamu Noguchi³⁴. Le Mingei semble avoir oublié ses sources graphiques pour insister exclusivement sur son rôle d'inspirateur du design d'aujourd'hui ou de précurseur d'un mode de vie et de rapport à l'objet fondé sur la sobriété et le local, qui ressurgit dans le contexte de la société post-Fukushima, comme l'annonce l'anthropologue Nakazawa Shin'ichi dans l'ouvrage *La leçon du Mingei : technique de l'imperfection*³⁵.

Cette perception pourrait néanmoins changer, grâce à l'exposition *Mō hitotsu no Edo kaiga: Ōtsu-e / Ōtsu-e: Another History of Edo Painting* qui se tient de mai à novembre 2020 au Fukushima Prefectural Museum of Art, puis à la Tōkyō Station Gallery. Cette exposition propose de reconsidérer les images d'Ōtsu, non plus comme des « peintures folkloriques », mais de revenir sur le regard des artistes japonais – du peintre lettré Tomioka Tessai (1836-1924) au designer textile Serizawa Keisuke (1895-1984) – qui, depuis la fin du XIX^e siècle, les ont redécouvertes et appréciées, fascinés à la fois par leur primitivisme et leur modernité, y puisant pour certains des sources d'inspiration, comme le fit en premier le peintre occidentaliste Asai Chū (1856-1907) à son retour d'un séjour en France au début des années 1900³⁶.

La peinture d'Edo comme art d'avant-garde : de la redécouverte des années 1970 à Murakami

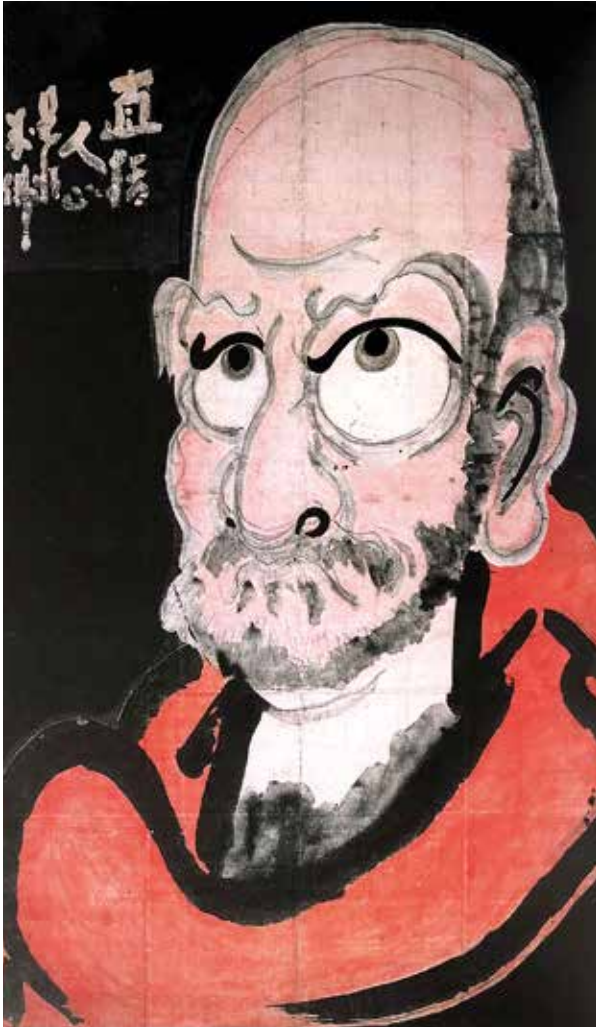
Une étape fondamentale dans la reconnaissance de formes picturales non conventionnelles de l'époque d'Edo revient aux travaux du grand historien de la peinture prémoderne Tsuji Nobuo (né en 1932)³⁷ et à la publication de *Kisō no keifu* [Lignage des excentriques]³⁸ (**fig. 3**) en 1970, qui fut considéré aussitôt comme un « défi à l'histoire de l'art orthodoxe³⁹ ». Dans cet ouvrage qui fit date, dont le sous-titre était, lors de sa parution

en revue, « l'avant-garde à l'époque d'Edo », l'auteur envisage une sorte de filiation entre les œuvres de plusieurs maîtres singuliers et oubliés de l'époque d'Edo, depuis Iwasa Matabei et Kanō Sansetsu au début du XVII^e siècle, jusqu'à Kuniyoshi, le dernier grand artiste de l'*ukiyo-e* dans le premier XIX^e siècle, en passant par Itō Jakuchū, Soga Shōhaku et Nagasawa Rosetsu, actifs à Kyōto dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. J'ai eu la chance, au tout début des années 1990, de bénéficier de l'enseignement de Tsuji Nobuo à l'université de Tōkyō et de participer à des voyages d'étude en sa compagnie, et j'ai pu mesurer la nouveauté de son approche de la peinture de l'époque d'Edo, qui allait à l'encontre d'une description linéaire des courants majeurs, comme les écoles Kanō et Rinpa, le naturalisme de Maruyama Ōkyo, l'école des lettrés ou l'*ukiyo-e*. Ses travaux ont permis de faire émerger dans le champ de l'histoire de l'art certaines figures perçues comme des personnalités indépendantes, dont les productions atypiques se distinguent des styles de ces grandes écoles de peinture, et de produire une vision plus organique du développement de l'art de cette période. Ses travaux ont conduit également à réévaluer leur œuvre selon une sensibilité et des valeurs esthétiques contemporaines, réévaluation qui permet à Tsuji de qualifier Jakuchū de « primitif » et même de « surréaliste⁴⁰ ». L'époque d'Edo apparut dès lors comme un moment unique dans l'histoire de la peinture japonaise, où émergèrent des personnalités artistiques hors du commun, qualifiées par Tsuji de *kisō* – littéralement des peintres à la « pensée originale » –, terme positif emprunté à l'expression *kisō tengai*, qui insiste sur la singularité ou l'audace d'une idée qui « tombe du ciel », mais que l'on rend à défaut par « excentrique ». Leur œuvre se caractérise principalement par une grande liberté de style, en rupture avec les canons académiques, et une forme d'innovation. Cette nouvelle perception de la peinture d'Edo s'est finalement imposée, comme en témoigne la récente publication d'une collection complète sur l'art japonais, dans laquelle la peinture de cette période occupe une place beaucoup plus importante et intègre ces artistes qui étaient à la marge, bien qu'ils fussent appréciés de leur temps⁴¹.

Le cas du moine Hakuin Ekaku (1685-1768), rénovateur du zen Rinzai dans la première moitié du XVIII^e siècle, qui utilisa la peinture comme un support pour diffuser la foi auprès des paysans lors de ses pérégrinations à travers tout le Japon, est emblématique de ces « extravagants », dont la puissance de l'œuvre nous frappe malgré leur apparente maladresse technique (fig. 4). Dans un ouvrage publié vingt ans plus tard, *Kisō no zufu* [Album des excentriques] / *Curiosity in Japanese Art* (1989), Tsuji approfondit son approche et consacra toute une partie à la « puissance créatrice de l'amateurisme », en réunissant Jakuchū, Sharaku et Hakuin. Les œuvres de ce dernier fascinent, pour Tsuji, par « la force de l'inhabileté » (*chisetsu no hakuryoku*) qu'elles dégagent. Si le terme d'amateur ne saurait s'appliquer avec le même sens à Jakuchū qu'aux



3. Coffret du livre de Tsuji Nobuo, *Kisō no keifu*, 1970, avec un détail de Soga Shōhaku, *Dragon dans les nuages*, 1763, Boston, Museum of Fine Arts.



4. Hakuin, *Bodhidharma*, vers 1767, encre et couleurs sur papier, 192 × 112,5 cm, Ôita, monastère Manju-ji, d'après Tsuji Nobuo, *Kisô no zûfu*, 1989.

deux autres, l'absence de perfection technique, la déformation volontaire du motif et la recherche de la puissance de l'effet graphique sont bien des caractéristiques communes à l'art de Hakuin et de Sharaku.

Un demi-siècle après la publication du premier ouvrage de Tsuji, ces artistes qui étaient à la marge de l'histoire de l'art sont devenus pour la plupart des « stars » des expositions temporaires, au point de bouleverser notre vision de l'art d'Edo. En 2019, l'exposition *Kisô no keifu: Edo kaiga mirakuru wârudo / Lineage of Eccentrics: The Miraculous World of Edo Painting* (Tôkyô Metropolitan Museum of Art), qui reprenait tel quel le titre de l'ouvrage de Tsuji, présentait huit de ces peintres du XVII^e au XIX^e siècle, marque de leur consécration auprès du grand public et de ce renversement de valeurs.

Cette reconnaissance des excentriques a trouvé un prolongement inattendu avec le dialogue créatif poursuivi entre 2009 et 2011 entre Tsuji Nobuo et l'artiste contemporain Murakami Takashi (né en 1962). Le premier inspirant au second une série de vingt et une créations, sur la base de ses essais sur la peinture japonaise, selon le principe des traditionnels « concours de peinture » (*e-awase*) qui consistaient à confronter deux œuvres et à en débattre des mérites respectifs. Murakami a expliqué la révélation que fut pour lui la lecture du travail de Tsuji, et son influence décisive sur son œuvre, en le poussant à réexaminer sa pratique artistique. Cela l'a convaincu de la possibilité de produire une peinture contemporaine qui ne soit pas marquée par un « suivisme » de l'art occidental – une

tendance lourde selon lui chez les artistes japonais depuis Meiji – en puisant ses sources chez les excentriques de l'époque d'Edo en particulier, auxquels il rend des hommages souvent parodiques. Ces « joutes » autour de l'histoire de l'art japonais revisité par Tsuji furent réunies en 2014⁴², au moment où ce dialogue entre le peintre et l'historien de l'art fut mis en scène dans l'exposition de Murakami autour de sa réinterprétation, en une immense fresque de cent mètres de long, des surprenantes peintures de cinq cents *arhat* que Kanô Kazunobu réalisa au milieu du XIX^e siècle (*Murakami Takashi no Gohyaku rakan-zu*, Mori Art Museum, 2015). L'expérience fut prolongée en 2017 par l'intéressante mise en résonance du travail de Murakami avec le regard de Tsuji et les collections du musée de Boston, dans l'exposition *Takashi Murakami: Lineage of Eccentrics*⁴³. Les collections japonaises de ce musée sont initialement issues de la collecte menée au Japon dans

le dernier quart du XIX^e siècle par Ernest Fenollosa et Okakura Tenshin, lorsqu'ils forgèrent une histoire canonique de l'art japonais, en mettant en avant sa tradition religieuse et aristocratique, fondée sur l'académisme des grandes écoles de peinture. Mais il s'y trouve aussi plusieurs chefs-d'œuvre « excentriques » de Jakuchū et de Shōhaku, rapportés principalement par William Sturgis Bigelow, comme le *Dragon dans les nuages* (1763), qui orne le coffret du livre de Tsuji (fig. 3) et fut réinterprété par Murakami dans une composition monumentale de dix-huit mètres de long, en monochrome rouge, sous le titre *Dragon in Clouds – Red Mutation* (2010).

À l'inverse de l'approche de Yanagi, qui privilégiait la peinture populaire d'Edo à caractère primitif, mais fondamentalement anonyme, Tsuji s'intéressa à des artistes remarquables tant par la singularité de leur personnalité que par l'originalité de leur œuvre, mais qui étaient relégués à la « marge ». Ces deux approches combinées ont ouvert des perspectives radicalement neuves, permettant une relecture de l'art d'Edo selon une sensibilité contemporaine, dont témoignent de nombreuses expositions organisées ces quinze dernières années, au point que l'on a pu parler d'un véritable « boom de la peinture d'Edo ».

Pour une autre peinture d'Edo : le tournant des années 2000

Depuis la fin des années 2000 se sont multipliées les expositions sur d'autres dimensions méconnues de la peinture d'Edo, appréciées du grand public essentiellement pour leur naïveté, leur légèreté innocente ou leur humour parodique, témoignant d'une évolution du regard sur le primitivisme des arts de la période prémoderne. Certaines ont connu des extensions en France, comme *Nihon bijutsu ga warau / The Smile in Japanese Art* (Tōkyō, Mori Art Museum, 2007), présentée sous le titre *Warai : l'humour dans l'art japonais. De la préhistoire au XIX^e siècle* (Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2012), qui faisait la part belle aux images d'Ōtsu révélées par Yanagi, mais aussi à ces artistes « excentriques » d'Edo redécouverts par Tsuji, comme Shōhaku, Hakuin ou Kuniyoshi.

Si la période d'Edo n'est pas la seule concernée par ces expositions, dont certaines balayent l'art japonais depuis le Jōmon jusqu'au XX^e siècle, elle constitue néanmoins le moment privilégié de l'émergence d'une peinture non-professionnelle, primitive au sens de brute ou de maladroite, d'expression « naïve » et souvent sous-tendue par l'humour. Ces expositions revisitent l'histoire de la peinture à travers des dénominations communs formulés par un adjectif ou un mot-clé qui sert de fil rouge, comme *kawaii* (« adorable⁴⁴ »), *soboku* (« primitif⁴⁵ ») ou encore *hokkori* (« apaisant⁴⁶ »). Elles proposent une approche non historicisée de l'art japonais, qui brise les cadres chronologiques, en se fondant sur l'appréciation immédiate des œuvres dans leur dimension sensible et en faisant découvrir un ensemble de peintures qui n'appartiennent pas au corpus établi par l'histoire de l'art académique. Une dizaine d'expositions majeures ont été organisées dans cette optique depuis 2007. Nous n'en présenterons

5. Première de couverture du catalogue de l'exposition *Hesomagari Nihon bijutsu*, Fuchū Art Museum, 2019, avec un détail de Tokugawa Iemitsu, *Lièvre*, première moitié du XVII^e siècle, Japon, collection privée.



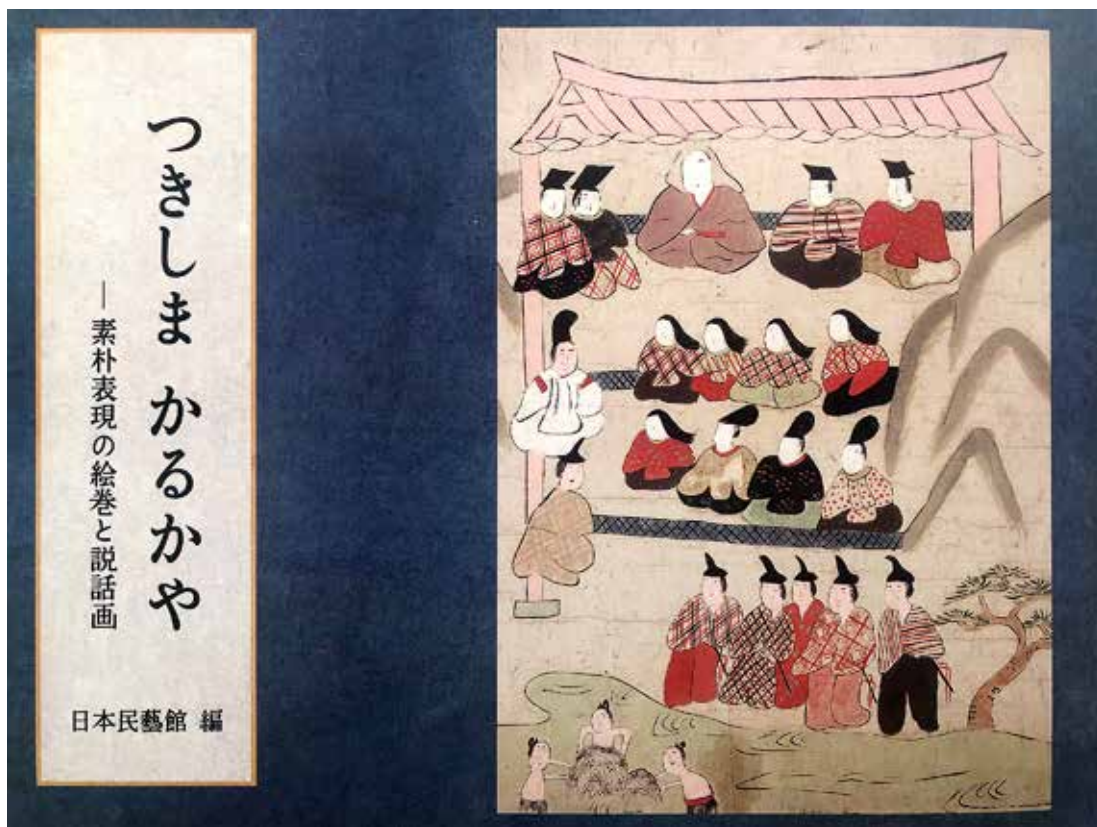
que les deux plus récentes, qui se sont tenues à Tōkyō l'année dernière. L'exposition *Hesomagari Nihon bijutsu. Zen kara heta-uma made* [Un art japonais tortueux. De la peinture zen à la gaucherie touchante] (Tōkyō, Fuchū Art Museum, 2019, **fig. 5**) présente cent trente-huit œuvres allant des puissants lavis d'encre du moine Sesson au XVI^e siècle, jusqu'au peintre avant-gardiste Yorozu Testugorō (1885-1927), marqué par le fauvisme et le cubisme, et qui réinventa dans les années 1910 une forme singulière de peinture dans le style dilettante des lettrés. Si le déroulé suit la chronologie historique, le vrai fil d'Ariane de l'exposition est la mise en avant du *heta-uma* (littéralement la « gaucherie réussie ») : des œuvres imparfaites au regard du canon esthétique classique, mais qui touchent notre sensibilité par leur fraîcheur, leur puissance primitive. La couverture du catalogue reproduit ainsi une curieuse peinture d'amateur, représentant un lièvre de face, réalisée par le *shōgun* Tokugawa Iemitsu (1604-1651) et qui a été découverte récemment. Ce charme indicible de la maladresse technique était déjà exprimé à l'époque d'Edo dans de brefs poèmes, comme celui qui demande : « Les peintures d'Ōtsu / Sont-elles habiles ou maladroites ? / On ne saurait le dire. » (Chikushi, 1818).

La seconde exposition, *Nihon no soboku-e. Yurui, kawaii, tanoshii bijutsu* [La peinture primitive au Japon. Un art décomplexé, adorable et ludique] (Tōkyō, Mitsui Memorial Museum, 2019, **fig. 6**) s'attache également à faire découvrir dans la peinture japonaise – depuis les premiers rouleaux bouddhiques du VIII^e siècle jusqu'aux croquis minimalistes de Keisai à la fin du XVIII^e siècle –, une forme de beauté primitive. Le mot-clé est *soboku* (« primitif »), auquel la traduction à connotation négative de « naïf » ne rend pas justice. Ce terme renvoie plutôt à une chose laissée dans son état naturel, à une forme de simplicité considérée comme une qualité. Si l'expression n'avait pas pris un autre sens, nous pourrions parler d'« art brut ».

Les historiens de l'art Kaneko Nobuhisa (né en 1962) et Yajima Arata (né en 1960), respectivement commissaires de la première et de la seconde exposition, sont les acteurs de la redécouverte et de la valorisation de ce primitivisme de la peinture japonaise. Yajima a été longtemps conservateur au musée Shōtō de Shibuya à Tōkyō, où il organisa en 1993 sa première exposition, consacrée à la peinture liée aux croyances populaires au Moyen Âge, suivie d'un très grand nombre d'expositions qui portèrent un regard novateur sur les arts populaires de la période d'Edo. Ses travaux touchent notamment aux formes locales et marginales d'art bouddhique populaire produites par des artistes non-professionnels, comme les sculptures de Mokujiiki, les peintures des moines zen Hakuin et Sengai, les peintures des enfers ou encore les peintures votives⁴⁷. Kaneko, conservateur au musée de Fuchū, ouvert en 2000 dans la banlieue ouest de Tōkyō, a lui aussi multiplié ces dernières années les expositions temporaires sur la

6. Première de couverture du catalogue de l'exposition *Nihon no soboku-e*, Mitsui Memorial Museum, 2019.





peinture d'Edo selon un point de vue original, et s'est notamment intéressé à la représentation animalière dans l'art japonais, en particulier chez Kuniyoshi.

Parallèlement aux nombreuses expositions dont ils ont été commissaires, Yajima et Kaneko ont fait paraître de nouvelles histoires de l'art japonais qui s'écartent des chefs-d'œuvre reconnus et des œuvres « grandioses », pour s'attacher à décrypter une autre sensibilité populaire qui parcourt l'art japonais. Yajima a ainsi publié *Nihon no soboku-e* [La peinture primitive au Japon] (Tōkyō, Pie Books, 2011) et *Yurukawa Nihon bijutsu-shi* [Histoire d'un art japonais décomplexé et adorable] (Tōkyō, Shōdensha shinsho, 2019), deux ouvrages aux argumentaires particulièrement convaincants qui marquent une nouvelle étape dans la redécouverte de tout un pan enfoui de la production picturale du Japon. Kaneko a fait paraître *Nihon otoboke kaiga-shi. Tanoshii Nihon bijutsu* [Histoire de la peinture japonaise faussement naïve. L'art japonais ludique] (Tōkyō, Kōdansha, 2016) qui vise plutôt à valoriser tout un courant grotesque et humoristique qui parcourt la peinture japonaise, depuis le Moyen Âge jusqu'aux années 1920.

Cette nouvelle sensibilité à la dimension primitive de la peinture populaire prémoderne a conduit le Japan Folk Crafts Museum à organiser en 2013 une exposition sur l'« expression naïve » dans la peinture narrative à thème bouddhique de l'époque d'Edo, à partir de deux rouleaux du XVI^e siècle : le *Conte de l'île artificielle* (fig. 7) et *Le Saint homme Karukaya* (Tōkyō, Suntory Museum of Art), deux contes édifiants illustrés qui sont parmi les plus anciens de

7. Première de couverture du catalogue de l'exposition *Tsukishima, Karukaya*, The Japan Folk Crafts Museum, 2013, avec un détail du *Rouleau du conte de l'île artificielle*, XVI^e siècle, The Japan Folk Crafts Museum.



ce genre qui nous soient parvenus⁴⁸. Yanagi avait découvert la première de ces œuvres dès 1935 et l'avait acquise pour le Nihon mingeikan (Japan Folk Crafts Museum)⁴⁹, défendant à travers elle une forme de « beauté instinctive » malgré l'« illogisme » de l'expression, une beauté dénuée de technique, née d'un pinceau amateur, mais marquée par une sincérité que ne peuvent atteindre les peintres de métier. Ces deux œuvres étaient confrontées dans l'exposition à une série de peintures anonymes à caractère naïf des XVI^e et XVII^e siècles, y compris les plus anciennes peintures d'Ôtsu de la collection de ce musée, des peintures des enfers, des *mandalas* de pèlerinage et les premières formes de livres xylographiques illustrés. Elles rappelaient le rôle pionnier joué un siècle plus tôt par Yanagi et le mouvement Mingei dans la reconnaissance du primitivisme pictural, qui est de nouveau apprécié aujourd'hui.

L'ethnologue Jean Cuisenier, qui fut directeur du musée national des arts et traditions populaires, a bien souligné les écueils de ce genre de regard contemporain sur l'art populaire, qualifié trop rapidement de « naïf », lorsqu'il écrit que « rien ne s'oppose tant à une exacte évaluation de l'art populaire que les jugements courants, qui tantôt valorisent les œuvres comme si elles manifestaient la naïveté de leurs auteurs et tantôt y trouvent le charme de l'archaïsme »⁵⁰. D'un strict point de vue d'histoire de l'art également, une telle confrontation d'œuvres produites dans des contextes radicalement différents et aux intentions divergentes peut surprendre, mais elle est conforme au projet yanagidien d'une relecture et d'une mise en valeur des arts graphiques du Japon selon les critères esthétiques du Mingei. C'est à la fois l'originalité et la limite de cet exercice. Yanagi lui-même ne cachait pas que son propos n'était pas celui d'un historien d'art, mais celui d'un philosophe, d'un esthète portant un regard novateur, mais personnel, sur des productions jusque-là ignorées ou négligées par l'histoire de l'art japonais⁵¹.

En guise de conclusion : Horio, un dialogue contemporain avec le primitivisme

Cette quête du primitivisme, ce goût pour l'excentrisme ou encore cette revendication de l'humour et de la parodie qui parcourent certains courants de la peinture d'Edo, redécouverts à partir des années 1920, trouvent aussi de nombreux échos dans l'art contemporain, d'Okamoto Tarō à Yamamoto Tarō, en passant par Murakami Takashi.

Le cas de Horio Sadaharu (1939-2018) peut être examiné également dans cette perspective. Artiste autodidacte qui débuta au sein du mouvement avant-gardiste Gutai au milieu des années 1960, il inscrivit la performance au cœur de sa démarche, tout en portant un regard singulier sur les croyances populaires du Japon ancien. Horio – grand lecteur des travaux du folkloriste Miyamoto Tsuneichi (1907-1981) sur la

8. Horio Sadaharu, *Peinture d'Ôtsu. Démon invoquant le bouddha Amida*, vu par Giacometti, s. d., Paris, collection privée.

vie rurale⁵² –, dialogua ainsi avec des formes primitives de la peinture japonaise, comme dans son démon invoquant le bouddha Amida, inspiré des peintures d’Ôtsu, mais revisité avec humour dans le style des sculptures filiformes de Giacometti (**fig. 8**).

Horio fut fasciné autant par Tàpies – dont il admirait le travail sur la matière à partir de matériaux pauvres – que par l’esthétique minimaliste du Mingei, découverte notamment grâce à son oncle Horio Mikio (1911-2005), qui était un des soutiens de ce mouvement et grand collectionneur de céramiques de Hamada Shōji, caractérisées par leurs couvertes tachistes réalisées à l’aide de coulures⁵³. Il rendit un hommage aux simples dévots de la Véritable école de la Terre pure (Jōdo shinshū), dans une impressionnante série de cent cinquante gravures monochromes monumentales intitulée *Biographies d’hommes d’excellence sublimes* (*Myōkōnin-den*, 1992-2009)⁵⁴, en référence au recueil éponyme du milieu du XIX^e siècle dédié à ces fidèles du bouddhisme amidiste, souvent d’extraction paysanne. Cet intérêt pour l’école de la Terre pure, fondé sur le principe du Salut par la dévotion inconditionnelle en Amida, fut sans doute suscité par les écrits sur ces hommes pieux laissés par Yanagi⁵⁵, qui avait établi très tôt un parallèle entre la démarche créatrice du Mingei – fondée sur le renoncement à la reconnaissance individuelle au profit de la « force tierce » (*tariki*)⁵⁶ –, et l’attitude des croyants amidistes.

Dans une de ses toutes dernières installations, *Art Vending Machine*, présentée par la galerie Axel Vervoordt lors de plusieurs foires internationales (Art Brussels, 2015 ; Armory Show, New York, 2017), Horio proposait aux visiteurs, contre un euro ou un dollar symbolique, une œuvre « originale » peinte à l’encre en moins d’une minute, parmi un choix de dix sujets : peinture sonore, moqueuse, instantanée, à la Sada[haru], etc. Ce distributeur automatique à l’esprit dadaïste, produisant des œuvres à la chaîne – dont des imitations de Picasso ! – interrogeait non seulement avec humour la valeur de l’œuvre d’art, mais il se voulait peut-être aussi l’application des principes du Mingei énoncés par Yanagi, comme la répétition du geste artisanal et le refus de la subjectivité, de l’ego, dans la démarche artistique. Par-delà l’ironie, Horio – qui n’avait jamais voulu devenir un artiste « professionnel » pour se garantir une totale liberté de création – réhabilitait l’esprit de la *fast painting* réalisée à la demande devant le client de passage, par des artisans anonymes, le long des routes de pèlerinage à l’époque d’Edo.

Christophe Marquet

Christophe Marquet, historien de l'art, est directeur de l'École française d'Extrême-Orient et membre de l'Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est, après avoir été professeur des universités à l'INALCO. Ses recherches portent sur l'histoire de l'art et du livre au Japon aux époques moderne et prémoderne. Il a été commissaire de l'exposition *Ôtsu-e : peintures populaires du Japon. Des imagiers du XVII^e siècle à Mirô* (Paris, Maison de la Culture du Japon, 2019), présentée au Japon sous le titre *Peintures d'Ôtsu : regards européens* (Ôtsu City Museum of History, 2019).

NOTES

1. Kusunose Nichinen, « Ôtsu-e no hanashi » [Propos sur les images d'Ôtsu], dans *Bi no kuni*, vol. 3, n° 4, mai 1927, cité dans Christophe Marquet, *Ôtsu-e : imagerie populaire du Japon*, Arles, Éd. Picquier, 2015, p. 51.
2. Voir Christophe Marquet, « La conception des beaux-arts à l'époque de Meiji », dans *Meiji. Splendeurs du Japon impérial*, cat. exp. (Paris, musée national des arts asiatiques – Guimet, 2018), Paris, Liénart éditions, 2018, p. 148-155.
3. « Rainen no Kaiga kyôshinkai kisoku no gi ni tsuki... » [À propos du règlement du Salon national de peinture de l'année prochaine...], dans *Ôsaka Asahi shinbun*, 1^{er} août 1883, p. 2.
4. Philippe Dagen, *Primitivismes : une invention moderne*, Paris, Gallimard (coll. « Hors série Connaissance »), 2019. On notera que l'auteur considère que les « arts du Japon ne relèvent pas de la question du primitif » (chap. VI, note 67), notamment car ils étaient à l'écart du processus colonial, ce qui est vrai seulement si l'on s'en tient à leur version la plus académique ou à celle qui a été diffusée en Occident par la mode du japonisme au XIX^e siècle.
5. Voir les principes énoncés dans sa conférence d'avril 1936 au Peer's Club à Tôkyô et publiée dans Sôetsu Yanagi, *Folk-Crafts in Japan*, Tôkyô, Kokusai bunka shinkôkai, 1936.
6. Muneyoshi Yanagi, « The Peasant Paintings of Ôtsu, Japan », dans *Eastern Art*, vol. II, 1930, p. 4-36.
7. Voir Noriko Aso, « Yanagi: Crafting an Alternative Aesthetic Canon », dans *Public Properties. Museums in Imperial Japan*, Durham / Londres, Duke University Press, 2014, p. 151-164.
8. C'est la position de l'historien des sciences Yoshida Mitsukuni (1921-1991), qui considère que la pensée de Yanagi est héritière de l'idéologie agrariste défendue par l'État de Meiji. Voir Kumakura Isao, *Mingei no hakken* [La découverte de l'art populaire], Tôkyô, Kadokawa shoten, 1978, p. 82 et suiv.
9. Noriko Aso fut l'une des premières à chercher les congruences entre les théories qualifiées de « modernistes réactionnaires » de Yanagi et l'esthétique fasciste (« Mediating the Masses: Yanagi Sôetsu and Fascism »,

dans Alain Tansman [dir.], *The Culture of Japanese Fascism*, Durham / Londres, Duke University Press, 2009, p. 115-136). Voir aussi l'interprétation politique du Mingei dans Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Orientalism*, New York, Routledge Curzon, 2004, et Kim Brandt, *Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Durham / Londres, Duke University Press, 2007. On notera que ces trois ouvrages éludent la question picturale dans le discours de Yanagi pour se focaliser sur les textes des années de guerre. À l'inverse de ce type de discours déconstructiviste, d'autres auteurs, comme Nakami Mari dans *Yanagi Muneyoshi. « Fukugô no bi » no shisô* [Yanagi Muneyoshi. Une pensée de la « beauté plurielle »], Tôkyô, Iwanami shoten (coll. « Iwanami shinsho »), 2013, insistent sur le pacifisme et l'humanisme qui caractérisent la pensée de Yanagi et sur sa valorisation des cultures régionales et « périphériques » du Japon (les Aïnous de Hokkaidô, l'archipel des Ryûkyû), et rappellent ses prises de position courageuses dans le contexte colonial, par exemple pour la défense et la mise en valeur des cultures coréenne et des autochtones de Taiwan.

10. Voir notamment le numéro spécial de la revue *Kôgei* (n° 108, janvier 1942) consacré à l'art populaire de la région du Tôhoku, avec un texte de Yanagi (« Mingei to Tôhoku ») traitant de ce sujet, issu d'une conférence de 1939.

11. Voir Julien Schuh, « Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIX^e siècle », dans Pascale Alexandre-Bergues (dir.), *L'idée de littérature à l'épreuve des arts populaires (1870-1945)*, actes du colloque (Champs-sur-Marne, Université Paris-Est – Marne-la-Vallée, 2012), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 23-44.

12. Voir Yanagi Sôetsu, « La beauté en quête de critères » (1954), dans *Artisan et inconnu. La beauté dans l'esthétique japonaise*, Bernard Leach (adaptation), Mathilde Bellaigue (trad. fra.), Paris, L'Asiatheque, 1992, p. 17.

13. Voir Kokuritsu minzoku hakubutsukan (dir.), *Shibusawa Keizô botsugo gojû-nen. Yaneura-beya no hakubutsukan / Attic Museum, Kyôto, Tankôsha*, 2013, et Damien Kunik, « Des objets et des hommes : naissance des collections ethnographiques japonaises chez André Leroi-Gourhan et Shibusawa Keizô », dans Christophe Marquet, Arnaud Nanta, Laurent Nespoulous (dir.), *Ebisu*, n° 52, 2015, p. 199-231.

14. Voir à ce sujet la thèse de doctorat d'Alice Berthon, *Le Japon au musée. Le musée national d'ethnologie et le musée national d'histoire et de folklore : histoire comparée et enjeux*, Paris, INALCO, 2017, p. 37-40 et p. 170-174.

15. Texte de Yanagi en tête du numéro spécial de la revue *Kôgei* (n° 17, mai 1932) consacré aux plaquettes votives de chevaux du XVIII^e siècle, conservées à la chapelle dédiée à la déesse Kannon (Okada kannon-dô) à Hachinohe, au Nord du Japon, avec notamment une contribution de Serizawa Keisuke. Voir aussi sur ce sujet Yanagi Muneyoshi, « Ema », dans *Mingei zukan*, vol. 2, Tôkyô, Hôbunkan, 1961.

16. Ces deux livres sont Yanagi Muneyoshi, *Shoki Ôtsu-e* [Les peintures d'Ôtsu de la période primitive], Tôkyô, Kôseikai shuppanbu, 1929, et Yanagi Muneyoshi (dir.),

Ôtsu-e zuroku [Album de peintures d'Ôtsu], Tōkyō, Sansaisha, 1960.

17. Le premier noyau de cette collection, constitué par Yanagi dans les années 1920, était composé d'une vingtaine de peintures d'Ôtsu et fut exposé pour la première fois en 1927 (galerie Kyūkyōdō, Ginza, Tōkyō, environ 10 pièces) et en 1929 (Daimai kaikan, Kyōto, 21 pièces). Cette collection ne cessa par la suite de s'enrichir, au point de représenter désormais un ensemble d'environ 150 pièces, conservées au Japan Folk Crafts Museum de Tōkyō, soit un quart du corpus identifié à ce jour dans les musées japonais. Voir Ogyū Shinzō (dir.), *Ôtsu-e. Nihon mingeikan shozō / Ôtsu-e: The Japan Folk Crafts Museum Collection*, Ōsaka, Tōhō shuppan, 2005.

18. Voir Christophe Marquet, « Le discours de Yanagi Sōetsu sur la "peinture populaire". Des peintres révolutionnaires à la révolution picturale », dans *Cipango*, n° 16, 2009, p. 43-72.

19. William Morris, « L'art et l'artisanat d'aujourd'hui » (1889), dans *L'art et l'artisanat*, Thierry Gillyboeuf (trad. fra. et préface), Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 21.

20. Yanagi Muneyoshi, « Ôtsu-e no hanashi » (1929), dans *Yanagi Muneyoshi zenshū*, vol. 13, Tōkyō, Chikuma shobō, 1982, p. 20.

21. Yanagi Muneyoshi, « Ôtsu-e no hanashi », dans *Sansai*, n° 63, juin 1954 ; Yanagi, 1982, cité n. 20, p. 256.

22. Pour une présentation générale de ce genre pictural, voir Marquet, 2015, cité n. 1 et Christophe Marquet (dir.), *Ôtsu-e : peintures populaires du Japon. Des imagiers du XVII^e siècle à Miró*, cat. exp. (Paris, Maison de la Culture du Japon, 2019), Paris, MCJP / EFEO, 2019.

23. Yanagi, 1982, cité n. 20, p. 22.

24. Voir Christophe Marquet, « Le regard de Nagai Kafū : une relecture des arts d'Edo au début du XX^e siècle », dans *Cipango*, n° 12, 2005, p. 308-329.

25. Christophe Marquet (dir.), *Bijutsu fōramu 21*, vol. 36, *Purimitibu kaiga? Kingendai wo ikiru Ôtsu-e*, Kyōto, novembre 2017.

26. Kishida Ryūsei, *Eiri. Shoki nikuhitsu ukiyo-e* [Les peintures ukiyo-e de la période primitive. Ouvrage illustré], Tōkyō, Iwanami shoten, 1926.

27. Yoshikawa Kanpō, *Kaiga ni mietaru yōkai* [Les créatures surnaturelles dans la peinture], 2 vol., Tōkyō, Bijutsu tosho shuppanbu, 1925-1926. Notons que c'est la même année que le couple de peintres allemands Oscar et Cécilie Graf publia le premier ouvrage en langue occidentale consacré aux *yōkai*, dans l'œuvre des grands maîtres de l'*ukiyo-e* du premier XIX^e siècle (Hokusai, Kuniyoshi, Kyōsai, Yoshitoshi, etc.) : *Japanisches Gespensterbuch*, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1925.

28. Hosokibara Seiki, *Nihon manga-shi* [Histoire du dessin caricatural au Japon], Tōkyō, Yūzankaku, 1924.

29. Hugo Munsterberg, *The Folk Arts of Japan*, Vermont / Tōkyō, Charles E. Tuttle Co., 1958, p. 121.

30. Munsterberg, 1958, cité n. 29, p. 19.

31. Voir à ce propos Michael Lucken, « À la poursuite infinie des désirs intérieurs : Yangi Sōetsu avant le Mingei », dans *Cipango*, n° 16, 2009, p. 23-41.

32. Voir notamment l'article de Yanagi, « Kakumei no gaka » [Les peintres révolutionnaires], dans *Shirakaba*, vol. 3, n° 1, janvier 1912, dans lequel il loue de manière inconditionnelle le primitivisme de Gauguin, en citant deux œuvres reproduites en ouverture de la revue, *Le cheval blanc* (1898, musée d'Orsay), réalisée lors du deuxième séjour à Tahiti, et *Aux îles Marquises* (vers 1902), ainsi que son célèbre carnet *Noa Noa* (1901) : « [F]inalement, lassé par la civilisation artificielle de l'Europe, il en vint à aspirer et à rêver de paysages tropicaux primitifs et débordants de couleurs. [...] La touche et la composition [de ses œuvres] sont l'image même de la nature, telle qu'elle se reflète aux yeux d'un nouveau-né. C'est aussi la raison pour laquelle sa peinture est en aplat et primitive. » La revue organisa la même année, en avril 1912, à la bibliothèque municipale de Kyōto, sa cinquième exposition, en présentant plusieurs reproductions photographiques d'œuvres de Gauguin, dont à nouveau *Le cheval blanc* et *Arearea [Joyeusetés]* (1892, musée d'Orsay), réalisée lors du premier séjour de l'artiste à Tahiti. Le mois précédent, en avril, la même bibliothèque accueillait l'une des toutes premières expositions de peintures d'Ôtsu, ce qui indique le caractère contemporain de la découverte de ces peintures primitives et des œuvres des post-impresionnistes.

33. Voir Marquet, 2019, cité n. 22, p. 17-18.

34. Voir Christophe Marquet, « Yanagi Sōetsu et l'invention des arts populaires : remise en perspective », dans *Cipango*, n° 16, 2009, p. 13-22.

35. Kurata Takashi (dir.), « Mingei » *no ressun. Tsutanasa no gihō*, Tōkyō, Firumuātoha, 2012.

36. Voir en particulier dans le catalogue les essais de Moriya Miho, « Ôtsu-e saikō. Kindai gaka no shiten de miru Ôtsu-e no igi » [Reconsidérer les peintures d'Ôtsu. Le sens des peintures d'Ôtsu du point de vue des artistes modernes] et de Christophe Marquet, « Umi wo koeta Ôtsu-e no miryoku » [Une fascination pour les peintures d'Ôtsu qui s'étendit au-delà des mers].

37. Pour une approche de la nouvelle histoire de l'art proposée par Tsuji Nobuo, on pourra lire, en traduction : *Autoportrait de l'art japonais*, Strasbourg, Fleur de Parole, 2011 et *History of Art in Japan*, Tōkyō, University of Tōkyō Press, 2018.

38. Nouvelle édition augmentée : *Shinpan. Kisō no keifu*, Tōkyō, Shōgakukan, 2019. Traduit sous le titre *Lineage of Eccentrics: Matabei to Kuniyoshi*, Tōkyō, Kaikai kiki Co., 2012.

39. Pour reprendre le titre de la critique de l'ouvrage (« Seitō-ha bijutsu-shi ni chōsen ») publiée par Takashina Shūji dans *Asahi shinbun*, 21 avril 1970, p. 21.

40. Tsuji Nobuo, « Un porte-drapeau du japonisme en 2018, Itō Jakuchū », dans Manuela Mosciatello, Aya Ōta (dir.), *Jakuchū 1716-1800. Le Royaume coloré des êtres vivants*, cat. exp. (Paris, Petit Palais, 2018), Paris, Paris Musées, 2018, p. 48.

41. Tsuji Nobuo et al. (dir.), *Nihon bijutsu zenshū*, 20 vol., Tōkyō, Shōgakukan, 2013-2016. Un des quatre volumes sur la peinture d'Edo est consacré à Jakuchū, à Ōkyo et aux « peintres excentriques de la capitale » (*miyako no kisō*).

42. Tsuji Nobuo, Murakami Takashi, *Battle Royale! Japanese Art History*, Tōkyō, Kaikai kiki Co., 2017 [éd. orig. : *Nettō/Batoru royaru! Nippon bijutsu-shi*, Tōkyō, Shinchōsha, 2014].

43. Anne Nishimura Morse (dir.), *Takashi Murakami: Lineage of Eccentrics. A collaboration with Nobuo Tsuji and the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, MFA Publications, 2018.

44. Kaneko Nobuhisa, Oto Yumiko (dir.), *Kawaii Edo kaiga / Cute Edo Paintings*, cat. exp. (Tōkyō, Fuchū-shi bijutsukan), Tōkyō, Kyūryūdō, 2013.

45. Yajima Arata (dir.), *Soboku-bi no keifu. Edo kara Taishō, Shōwa he* [Généalogie de la beauté primitive. D'Edo à Taishō et Shōwa], cat. exp. (Tōkyō, Shibuya kuritsu Shōtō bijutsukan), Tōkyō, Shibuya kuritsu Shōtō bijutsukan, 2008.

46. *Hokkori bijutsukan* [Le musée de l'art apaisant], cat. exp. (Yokosuka Museum of Art, 2015), Shimoda, Yokosuka bijutsukan, 2015.

47. Voir Yajima Arata, *Kinsei shūkyō bijutsu no sekai* [L'univers de l'art religieux à l'époque prémoderne], Tōkyō, Kokusho kankōkai, 2008.

48. Shirato Shintarō (dir.), *Tsukishima, Karukaya. Soboku hyōgen no emaki to setsuwa-ga / Tsukishima Karukaya: The World of Naive Art from Picture Scrolls and Narrative Paintings*, cat. exp. (Tōkyō, Nihon Mingeikan), Tōkyō, Nihon Mingeikan, 2013.

49. Yanagi, 1982, cité n. 20, p. 400-422.

50. Jean Cuisenier, *L'art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*, Paris, Arthaud, 1975, p. 109.

51. Dans une lettre à Langdon Warner, conservateur du Fogg Art Museum, qui l'invita en 1929 à donner un cours d'histoire de l'art du Japon à l'université de Harvard, Yanagi expliqua : « I am not a scholar of the history of art. What I can do, perhaps to a certain extent is to explain the *spirit* of the East which is manifested in her religion, philosophy and art, so that the interpretation will be more spiritual than historical. » Lettre du 12 avril 1929, dans *Yanagi Muneyoshi zenshū*, vol. 21, Tōkyō, Chikuma shobō, 1989, p. 600.

52. Heinz-Norbert Jocks, « Expression without Expression. Ten Days Travelling with Sadaharu Horio », dans *Sadaharu Horio*, Bruxelles, Vervoordt Foundation / ASA Publishers, 2011, p. 180-181.

53. *Life & Work of Hamada Shōji from the Horio Mikio Collection*, Ōsaka, Ōsaka shiritsu tōjiki bijutsukan, 2000.

54. Gravures de Shūji Hisaki. Voir *Sadaharu Horio*, 2011, cité n. 52, p. 24-27, p. 86-87, p. 98 et 111.

55. Yanagi consacra, dans les années 1950, une série de textes à ces paysans dévots amidistes. Voir Jugaku Bunshō, *Yanagi Muneyoshi Myōkōnin-den ronshū*, Tōkyō, Iwanami bunko, 1991.

56. Voir « Kōgei ni okeru jiriki-dō to tariki-dō » [La voie de la force individuelle et la voie de la force tierce dans les arts manuels], dans *Kōgei*, n° 12, décembre 1931. Yanagi traduira ces notions par « road of individual development » et « road of humility », dans son journal de voyage aux États-Unis en 1953, publié dans *Yanagi Muneyoshi to Bānādo Rīchi ōfuku shokan*.

Nihon mingeikan shiryō-shū, Okamura Mieko, Suzuki Sadahiro (éd.), Tōkyō, Nihon mingeikan, 2014, p. 365.

Portée politique de la peinture moderne japonaise : de la peinture d'histoire de l'ancienne École supérieure n° 1 à la peinture de bataille de Fujita Tsuguharu

Atsushi Miura

Étudier l'histoire de la peinture moderne japonaise en se plaçant sous un angle nouveau, celui de la politique, met en évidence l'importance que joua la peinture d'histoire et de bataille de la deuxième moitié du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, c'est-à-dire de la Restauration de Meiji¹ aux débuts des années Shōwa². En effet, l'histoire tourmentée du Japon à cette époque – avec l'occidentalisation du début de l'ère Meiji et le nationalisme qui se développe en réaction à cette politique gouvernementale, l'impérialisme et le colonialisme japonais en Asie qu'entraînent les victoires des guerres sino-japonaise (1894-1895) et russo-japonaise (1904-1905), et enfin la défaite de la guerre du Pacifique (Seconde Guerre mondiale), – marque profondément son empreinte sur la peinture moderne japonaise, qu'il s'agisse du *nihonga* (style japonisant utilisant des techniques traditionnelles) ou du *yōga* (style occidentalisant faisant usage notamment de la peinture à l'huile). Suivre pas à pas cette histoire dans son intégralité relèverait d'une tâche trop laborieuse. Nous nous contenterons ici d'étudier la dimension politique de la peinture moderne japonaise à travers deux exemples bien circonscrits : d'une part, la collection de peinture moderne *nihonga* que se constitua l'« École supérieure n° 1 » (Ichikō)³ à des fins pédagogiques pour l'enseignement de la morale et de l'histoire dans les années 1890, à l'heure où la peinture d'histoire exalte le nationalisme, et d'autre part, la peinture de bataille *yōga* réalisée de la deuxième moitié des années 1930 jusqu'à la fin de la guerre du Pacifique, et plus particulièrement les toiles signées Fujita Tsuguharu (1886-1968)⁴. Nous nous efforcerons de faire ressortir toute la complexité de cette peinture d'histoire ou de bataille d'un Japon moderne, qui cherche sa place entre dimension politique et dimension esthétique, oscillant entre le rapprochement avec et le rejet de la peinture occidentale.

La collection de peintures de l'École supérieure n° 1

Types d'œuvres

Le musée Komaba de l'Université de Tōkyō détient une collection de 33 peintures datant de l'ère Meiji, héritée du temps où les lieux abritaient l'École supérieure n° 1, ancêtre

de l'actuelle faculté des arts et des sciences⁵. Ce qu'il convient d'appeler « peinture d'histoire » y occupe une place importante avec de nombreux portraits de grandes figures de l'histoire japonaise des temps immémoriaux à l'époque d'Edo (1603-1868), des représentations de cérémonies et d'autres rituels de la cour impériale ou de la caste militaire au pouvoir, ou encore de grands faits historiques comme les guerres. Que racontent ces peintures d'histoire ? Et pourquoi cette peinture *nihonga* moderne a-t-elle été intégrée au cursus éducatif ?

Commençons par classer cette collection en quatre grandes catégories, selon le format des œuvres. Un premier groupe comprend les quatre grands formats encadrés signés Kobori Tomoto (1864-1931), à savoir le *Portrait de Sugawara no Michizane*, le *Portrait du Général Tamura*, la *Campagne tardive du Siège d'Osaka* et la *Campagne d'été du siège d'Osaka*. Notons que les deux premiers portraits formaient une paire : ils représentent deux personnages de l'époque Heian (794-1185), l'un est Sugawara no Michizane (845-903), éminent haut fonctionnaire versé dans les arts et la littérature, notamment chinoise, et poète reconnu, l'autre est Sakanoue no Tamuramaro (758-811), militaire de talent qui pacifia les tribus Ezo du nord-est du Japon. Il s'agit donc de personnages historiques qui incarnent l'art littéraire et l'art militaire, rappelant que l'École supérieure n° 1 fondait son enseignement moral sur le modèle du Bunbu Ryōdō, littéralement la « Double Voie du Pinceau et du Sabre », avec l'ambition de former des élèves accomplis aussi bien dans les lettres (ou les arts au sens large) que dans les arts martiaux (ou le sport au sens large).

Une deuxième catégorie comporte les grands formats montés sur rouleaux suspendus, qui sont au nombre de cinq : le *Portrait du prince d'Otō* par Kose Shōseki (1843-1919), le *Portrait du moine Saigyō* par Hashimoto Gahō (1835-1908), le *Portrait de Hachiman Tarō* par Kawabata Gyokushō (1842-1913), les *Invasions mongoles du Japon* par Shimomura Kanzan (1873-1930) et le *Combat des frères Kaneko lors de la bataille de Kinugasa* par Kawabe Mitate (1838-1905). Tous ces grands kakémonos prennent pour sujets des personnages ou des événements historiques bien connus des Japonais, formant ainsi un corpus essentiel pour comprendre le nouveau genre de « peinture d'histoire » qui voit le jour en tant que tel au Japon à l'ère Meiji.

Les 20 petits formats montés sur des rouleaux suspendus sobres forment un troisième ensemble. Ils représentent pour la plupart des personnages historiques ou des scènes de genre, avec comme particularité de s'être vu apposée, à côté de la signature de l'auteur, l'inscription « sélectionné par Fukuchi Mataichi ». Enfin, la dernière catégorie est celle des « rouleaux peints illustrés » dits *emakimono* (copies comprises), comprenant le *Rituel Chōga du nouvel an à la Cour impériale* par Ooishi Matora (1792-1833), *l'Histoire d'un peintre* par Yokoyama Taikan (1868-1958) (copie⁶) et de deux autres rouleaux d'auteurs inconnus représentant les trois monts sacrés de Nikkō, soit quatre œuvres en tout.

Outre ces 33 peintures aujourd'hui au musée Komaba, les archives d'époque font mention d'autres œuvres perdues depuis, la plupart acquises entre 1893 et 1894 par Ichikō. Pour les besoins du présent essai, nous nous intéresserons aux grands formats des deux premières catégories mentionnées plus haut.

Auteurs de ces peintures et tendances artistiques de l'époque

Si l'on s'attarde maintenant sur les auteurs des peintures *nihonga* de la collection Ichikō, on se rend compte qu'il s'agit de peintres de premier plan à l'époque, emblématiques des principaux courants du *nihonga*. Hashimoto Gahō, Kose Shōseki ou Kawabata Gyokushō jouèrent un rôle pionnier dans la fondation d'établissements comme l'École des beaux-arts

1886	Fenollosa et Okakura se rendent en Europe et aux États-Unis pour y étudier l'organisation de l'enseignement artistique.
1887	Création de l'École des beaux-arts de Tōkyō, dirigée par Hamao Arata (puis deux ans plus tard par Okakura), avec Fenollosa comme directeur adjoint.
1888	Création du Bureau temporaire de recherche sur les Trésors nationaux au sein de l'Agence de la maison impériale, avec à sa tête Kuki Ryūichi.
1889	<ul style="list-style-type: none"> - Publication de la revue <i>Kokka</i>, dont le rédacteur en chef est Okakura. - Le journal <i>Nippon</i> lance un concours de peintures d'histoire. - Promulgation de la Constitution de l'Empire du Japon.
1890	<ul style="list-style-type: none"> - Promulgation du Rescrit impérial sur l'éducation qui met l'accent sur une éducation fondée sur la morale. - Premiers cours d'histoire de l'art du Japon par Okakura à l'École des beaux-arts de Tōkyō. - Début d'une grande campagne de copies des œuvres détenues par le Musée impérial et l'École des beaux-arts de Tōkyō. - Organisation de la Troisième exposition nationale de promotion de l'industrie, où l'on constate un accroissement du nombre de peintures d'histoire exposées. - Instauration du système de nomination d'artistes officiels de la Maison impériale.
1891	Les directives du ministère de l'Éducation soulignent l'importance d'un matériel pédagogique visuel dans son Programme d'enseignement pour l'école primaire.
1892-1893	Commande et achat de peintures de référence pour l'École supérieure n° 1 (Directeur : Kinoshita Hiroji).

ou le Musée impérial de Tōkyō, tandis que Shimomura Kanzan, Amakusa Jinrai (1872-1917) ou Yokoyama Taikan firent partie des premiers élèves de la même école au début des années 1890. L'artiste le plus représenté dans la collection est Kobori Tomoto, qui étudia sous la direction de Kawasaki Chitora (1837-1902), connu pour avoir travaillé à la sélection des œuvres de référence destinées à l'enseignement à l'École des beaux-arts de Tōkyō et pour avoir été chargé de projets archéologiques. Kobori participa aussi aux travaux de copies des œuvres du Musée impérial coordonnés par Okakura Tenshin (1862-1913). En d'autres termes, la grande majorité des œuvres achetées par Ichikō en 1893 et 1894 étaient des réalisations de peintres qui avaient un lien étroit avec la toute jeune École des beaux-arts (actuelle Tōkyō University of the Arts ou Tōkyō Geijutsu Daigaku, couramment abrégée en Geidai), ouverte quelques années plus tôt en 1887.

De fait, les années qui suivirent l'ouverture de l'École des beaux-arts voient la création de diverses structures chargées de régenter le monde des arts⁷. En 1888, un Bureau temporaire de recherche sur les Trésors nationaux est établi au sein de l'Agence de la maison impériale, avec à sa tête Kuki Ryūichi (1852 ?-1931). En 1889 paraît *Kokka*, la toute première revue sur les arts japonais sous la direction d'Okakura Tenshin. En 1890, ce même Okakura assure les premiers cours sur l'art japonais à l'École des beaux-arts. Mentionnons que c'est également en 1890 que se tint la Troisième exposition nationale de promotion de l'industrie, et que fut instauré le système d'artistes officiels de la Maison impériale. Les grands projets de copies d'œuvres du Musée impérial et de l'École

Doc. 1. Peinture historique, organisation du monde des arts et système scolaire autour des années 1890.

des beaux-arts de Tōkyō furent aussi lancés à cette époque sous l'impulsion d'Okakura. Les peintres mentionnés dans les archives de l'École supérieure n° 1 comme Kobori Tomoto, Sumiyoshi Hirokazu, ou Yamana Gikai (1865- ?) participent à ce travail de copie. Ichikō passa donc commande à des peintres se rattachant au courant orthodoxe du *nihonga*, que l'on pourrait appeler le « courant de l'École des beaux-arts », porté par Ernest Fenollosa (1853-1908) et Okakura Tenshin qui s'inquiétaient de la situation de l'art japonais en passe de s'occidentaliser trop rapidement, s'inscrivant par là même dans le courant nationaliste qui louait les arts ancestraux traditionnels japonais.

Ce mouvement s'affirme à l'heure où est promulguée la Constitution de l'Empire du Japon, de même que les textes de loi qui mettent en place le système éducatif d'un état moderne, comme le « Rescrit impérial sur l'éducation » ou encore le « Décret sur l'école primaire » (**doc. 1**). Notons que le rescrit de 1890 insiste sur l'importance d'une éducation fondée sur la morale. Doit-on voir un lien entre cet infléchissement éthique, nationaliste du système scolaire et les peintures qu'Ichikō acquiert pour l'édification de ses élèves ?

Principes éducatifs de l'École supérieure n° 1 et son directeur, Kinoshita Hiroji

Ichikō naquit en fait de la réorganisation en 1877 de l'École d'anglais de Tōkyō en École préparatoire à l'Université de Tōkyō, puis en École supérieure n° 1 en 1886 après la promulgation du Décret sur les écoles secondaires. Les achats de 1892-1893 datent d'un moment de transition pendant lequel l'établissement s'appelait « École secondaire supérieure n° 1^s ». Kinoshita Hiroji (1851-1910), directeur entre mai 1889 et juin 1893, joua un rôle décisif dans l'achat de ces peintures de référence.

D'après le fascicule *60 ans d'histoire de l'École supérieure n° 1* publié en 1939, le directeur Kinoshita aurait, dans son discours de prise de fonction, souligné l'importance d'une éducation fondée sur les valeurs morales et sur l'enseignement de l'histoire du Japon, et fermement défendu un enseignement de l'éthique reprenant l'esprit du Bushidō (« Voie du samouraï ») afin de rétablir le sens moral qu'il voyait s'effriter avec l'occidentalisation. De fait, les tableaux achetés pendant le mandat de Kinoshita devaient initialement être exposés dans la bibliothèque des ressources historiques pour servir de références pédagogiques pour l'enseignement de l'histoire :

De plus, sous l'ère Kinoshita fut créée une bibliothèque des ressources historiques, qui regroupait des pièces de référence sur l'histoire nationale, y compris des peintures représentant les grandes figures, les événements notoires ou les us et coutumes de notre histoire, autant de commandes passées auprès de peintres parmi les plus en vue à l'époque. Malheureusement, le projet ne fut pas mené à son terme. Mais notre bibliothèque compte aujourd'hui toujours de nombreuses peintures, dont les grands formats indiqués plus haut. Les portraits du général Tamura et de Sugawara no Michizane sont toujours accrochés dans la salle de l'éthique⁹.

Ainsi les peintures « représentant les grandes figures, les événements notoires ou les us et coutumes » de l'histoire du Japon furent commandées à des « peintres parmi les plus en vue » de l'époque. Si le projet ne vit apparemment pas le jour, les portraits de Sugawara no Michizane et de Sakanoue no Tamuramarō réalisés par Kobori Tomoto furent cependant accrochés dans la salle de l'éthique, jouant ainsi un rôle d'illustration visuelle pour un enseignement moral. L'ouvrage *60 ans d'histoire* rapporte également qu'« Ichikō eut l'insigne honneur de recevoir une copie du Rescrit sur l'éducation signée de la main de Sa Majesté l'Empereur le 25 décembre de l'an 23 de son règne (1890). Les portraits du général Tamura et de Sugawara furent accrochés face à l'entrée de la salle de l'éthique pour contribuer à forger le caractère des élèves¹⁰ », suggérant que ces deux

portraits auraient été commandés pour commémorer la réception du rescrit. Notons d'ailleurs qu'ils continuèrent à être exposés dans la salle de l'éthique même après le déménagement d'Ichikō du campus de Hongō à celui de Komaba en 1935.

Ainsi, lorsque dans son discours le directeur Kinoshita met en avant la perte des valeurs morales du fait de l'occidentalisation, prône l'enrichissement de ressources pour la salle de l'éthique ou la bibliothèque de son établissement, et propose que l'enseignement de l'histoire s'appuie entre autres sur des peintures *nihonga*, il rejoint clairement la pensée d'un Okakura Tenshin qui, au même moment, revendiquait haut et fort la noblesse de l'art japonais, tout en exaltant la conscience nationale.

Les peintures de l'École supérieure n° 1 comme matériel pédagogique pour l'enseignement de l'histoire

Comme nous venons de le voir, les peintures rassemblées par Ichikō dans les années 1890 étaient avant tout destinées à servir de ressources pédagogiques, notamment pour l'enseignement de l'histoire et de la morale. Prenons le temps d'analyser plus précisément leur composition.

Le *Portrait de Sugawara no Michizane* (**fig. 1a**), par exemple, reprend en fait une illustration parue dans le *Zenken Kojitsu* (**fig. 1b**) de Kikuchi Yōsai (1788-1878), actif de la fin du shogounat Tokugawa au début de l'ère Meiji. L'ouvrage en 10 volumes est une compilation des biographies de 571 figures historiques de l'Antiquité à l'époque Namboku-chō (1333-1392)¹¹. Il était certes fréquent pour les peintres du début de l'ère Meiji, désireux de représenter des personnages historiques, de se référer au *Zenken Kojitsu* pour y puiser des modèles. Plus intéressante pour notre propos est l'existence d'illustrations apparemment directement inspirées du *Zenken Kojitsu* dans les manuels scolaires de l'époque, avec notamment une illustration représentant Sugawara no Michizane dans *l'Histoire pour l'école primaire supérieure*¹² (**fig. 1c**). Ce rapprochement permet de penser que le *Portrait de Sugawara* de Kobori de la collection Ichikō jouait un rôle pédagogique similaire à celui d'une illustration dans un manuel d'histoire.

Le *Portrait du général Tamura* présente aussi des similitudes avec une illustration d'un *Manuel d'histoire pour l'école primaire* publié en 1887 et supervisé par le ministère de l'Éducation. Or on retrouve, parmi les rédacteurs de ce manuel, Fukuchi Mataichi (1862-1909) qui, nommé professeur de dessin à l'École des beaux-arts de Tôkyō sur la recommandation d'Okakura, participa activement au projet de copies d'œuvres classiques mentionné plus haut. Rappelons

1a. Kobori Tomoto 小堀鞆音, *Portrait de Sugawara no Michizane* 「菅公図」, première moitié des années 1890, couleurs sur papier, 160 × 147 cm, Tôkyō, musée Komaba de l'Université de Tôkyō.





1b. Kikuchi Yōsai 菊池容齋, *Portrait of Sugawara no Michizane* 「菅公図」, *Zenken Kojitsu* 「前賢故実」 [Coutumes des sages d'antan], 1868.

que la mention « sélectionné par Fukuchi Mataichi » se retrouve au dos de nombreux petits formats montés sur rouleaux suspendus achetés par Ichikō, suggérant que Fukuchi joua un rôle important dans le processus de sélection. Ne pourrait-on pas aller jusqu'à imaginer Okakura œuvrant en coulisses derrière Fukuchi pour constituer la collection Ichikō ?

La quasi-similitude entre les peintures d'histoire d'Ichikō et les illustrations des manuels d'histoire du primaire avait déjà été avancée par Ido Misato¹³, qui faisait aussi des rapprochements entre le *Portrait de Hachiman Tarō* de Kawabata Gyokushō et l'*Histoire pour l'école primaire supérieure*, ou le *Portrait du prince d'Ōtō* par Kose Shōseki et le *Manuel d'histoire pour l'école primaire*. L'enseignement de l'histoire ou de la morale dispensé à Ichikō ne se fondait apparemment pas sur la lecture de manuels scolaires, mais plutôt sur la présentation d'images ou de cartes aux élèves, quand il était nécessaire d'apporter des illustrations visuelles. Les raisons qui mènent Ichikō à acquérir ces peintures d'histoire sous la direction de Kinoshita trouvent sans doute aussi leurs sources dans le contexte de l'époque, alors que l'on commence à illustrer les manuels d'histoire du primaire et du secondaire avec des images de référence. Les peintures réalisées pour la salle d'éthique ou la bibliothèque des ressources historiques étaient des matériels pédagogiques indispensables pour inculquer des valeurs morales et des connaissances sur l'histoire nationale à la jeune élite qui commanderait demain aux destinées d'un Japon en rapide occidentalisation.

Reconnaissons cependant que, d'un point de vue esthétique, les peintures historiques de la collection Ichikō s'inscrivent parfaitement dans l'engouement grandissant dans



les années 1890 pour une peinture prenant pour sujet l'histoire du Japon¹⁴. Dans l'éditorial inaugural de la revue *Kokka*, dont le premier numéro parut en 1889, Okakura Tenshin écrivait : « La peinture d'histoire doit contribuer à constamment promouvoir et développer les valeurs de la nation. » La même année le journal *Nippon* lança un grand concours de peinture d'histoire. L'année suivante, en 1890, la section de peinture de la Troisième exposition nationale de promotion de l'industrie présenta un nombre inédit de peintures d'histoire, dont la *Campagne tardive du Siècle d'Osaka* de Kobori Tomoto, avant qu'il ne soit acheté par l'École supérieure n° 1. En ce sens, on peut dire que la collection Ichikō constituée au début des années 1890 se superpose à cette vogue pour la peinture d'histoire dans le monde des arts.

Les peintures de l'École supérieure n° 1 et la peinture occidentale

Certes, les peintures d'histoire de la collection Ichikō peuvent être rapprochées, dans leur fonction de matériel pédagogique pour l'enseignement de l'éthique et de l'histoire, de l'idéologie nationaliste et patriotique qui avait cours au début de l'ère Meiji en réaction à l'occidentalisation du pays, mais on ne saurait pour autant les y réduire, car le style qu'elles dévoilent n'est pas un simple retour aux traditions picturales. Même si les artistes choisissent pour sujet des figures ou des événements issus de l'histoire du Japon, ils ne peuvent pas pour autant rejeter en bloc la peinture occidentale, et leur arrive d'intégrer des éléments stylistiques ou techniques de celle-ci.

1c. Portrait de Sugawara no Michizane 「菅原道真之肖像」, publié dans 「高等小学歴」 [Histoire pour l'école primaire supérieure], 1891.



2. Hashimoto Gahō 橋本雅邦, *Portrait du moine Saigyō* 「西行法師之図」, première moitié des années 1890, couleurs sur soie, 237 × 139,5 cm, Tōkyō, musée Komaba de l'Université de Tōkyō.

3. Kose Shōseki 巨勢小石, *Portrait du Prince d'Ôtō* 「大塔宮図」, première moitié des années 1890, couleurs sur soie, 272 × 148 cm, Tōkyō, musée Komaba de l'Université de Tōkyō.

On ne peut nier que les représentations de guerriers samouraïs dans le *Portrait de Hachiman Tarō* par Kawabata Gyokushō ou dans le *Combat des frères Kaneko lors de la bataille de Kinugasa* par Kawabe Mitate soient fortement inspirées de la peinture traditionnelle japonaise. Mais peut-on en dire autant du *Portrait du moine Saigyō* de Hashimoto Gahō (fig. 2) ? S'il existe des représentations de ce moine poète errant ayant vécu au XII^e siècle dans des rouleaux *emaki*, dans des peintures de l'école décorative Rimpa, ou dans des estampes *ukiyo-e*, il

est ici figuré dans une scène qui s'inspire de l'un des poèmes de son recueil *Sanka-shū* [Poèmes de ma hutte de montagne] : « Même chez quelqu'un / ordinairement / détaché des choses / il trouble le cœur / le premier vent d'automne¹⁵. » Cette figuration est totalement inattendue et novatrice. De plus, Hashimoto préfère un format horizontal à la verticalité habituelle des rouleaux suspendus pour mieux peindre la profondeur de l'espace, s'approchant en cela des règles de la perspective de la peinture occidentale qui se place à la hauteur du regard du spectateur. Le rendu réaliste – qu'on ne saurait trouver dans la peinture traditionnelle japonaise – de la fraîcheur d'un soir d'automne, du personnage de Saigyō ou de la nature environnante sont autant d'éléments stylistiques qui n'auraient lieu d'être sans l'influence de la peinture occidentale.

Il suffit d'ailleurs de comparer cette peinture avec des représentations de Saigyō datant d'avant l'ère Meiji, pour que ces traits d'expression occidentale ressortent encore plus nettement, conférant à l'œuvre une impression très différente de celles des œuvres classiques japonaises. À la Troisième exposition nationale de promotion de l'industrie de 1890, Hashimoto exposa *Nuages blancs et feuillage d'automne* (Musée de l'Université des beaux-arts de Tōkyō) – un paysage qui dégage la même puissance réaliste



que le portrait de Saigyō. Cette singularité, alors perçue comme un « mimétisme de l'Occident », lui valut les critiques de son temps. Pourtant, l'emprunt d'éléments stylistiques ou techniques à la peinture occidentale permit à Hashimoto d'affirmer la présence de Saigyō et de la nature qui l'entoure, et d'exprimer avec force cette sensibilité propre à l'esthétique japonaise : la mélancolie chagrine que l'on appelle *aware*. Ici transparait donc l'expression hybride d'une peinture moderne japonaise qui assimile des caractéristiques de la peinture occidentale.

Autrement dit, on retrouve ici l'ambition de Hashimoto de créer une nouvelle peinture *nihonga*, telle qu'imaginée par la Société d'appréciation de la peinture (Kangakai) qu'il anime avec Kanō Hōgai (1828-1888) sous la direction de Fenollosa – réflexion qui aboutira à la création, en 1887, de l'École des beaux-arts de Tōkyō. Un an plus tôt, Fenollosa, accompagné d'Okakura Tenshin, avait d'ailleurs effectué dans cette optique un voyage d'études en Occident pour y observer l'organisation des arts, et n'avait pas oublié de rapporter du matériel de peinture et des reproductions de tableaux occidentaux¹⁶.

Parmi les autres peintures d'histoire de la collection Ichikō, le *Portrait du Prince d'Ōtō* de Kose Shōseki (**fig. 3**) mérite également toute notre attention en termes de traitement de l'espace et de présence affirmée du personnage. Fils de l'Empereur Go-Daigo (1288-1339), le prince Moriyoshi, dit Prince d'Ōtō, est représenté ici en train de se cacher dans un coffre à *sūtra*, alors qu'il est poursuivi par ses ennemis. La vue en profondeur que l'on découvre à travers la fenêtre dans le fond ne relève nullement de la tradition picturale japonaise. Notons également les traits robustes et virils de la figure, inhabituels dans des portraits de princes impériaux, ou encore le rendu minutieux des caractères écrits sur les *sūtra* – autant d'éléments à rapprocher de la peinture occidentale.

Les Invasions mongoles du Japon de Shimomura Kanzan (**fig. 4**), qui dépeint une scène de champ de bataille, est un autre exemple des plus intéressants. Le sujet des invasions de l'archipel nippon par les Mongols au XIII^e siècle était souvent repris par les artistes pour illustrer la réaction du gouvernement japonais pour contrer un péril critique, mais si l'on en croit la thèse selon laquelle cette œuvre serait une exception et serait entrée dans la collection Ichikō plus tardivement que les autres, à savoir en 1895, la commande aurait alors été passée par Ichikō à l'École des beaux-arts pour commémorer la victoire de la guerre sino-japonaise (1894-1895)¹⁷. Le professeur Hashimoto Gahō avait été initialement pressenti, mais on confia finalement l'ouvrage à son élève Shimomura Kanzan, qui excellait dans la peinture d'histoire et était grand connaisseur de la peinture Yamato-e des VIII^e-IX^e siècles. L'historique de la commande montre clairement qu'elle entrait dans le cadre de la propagande de l'État désireux d'exalter les faits d'armes. Il est fort probable que, pour réaliser cette œuvre, Shimomura étudia minutieusement les précédents du genre, des *Rouleaux illustrés des invasions mongoles* (1275-1292, Tōkyō, musée des collections impériales) datant de la fin du XIII^e siècle, jusqu'aux *Invasions mongoles* de Kikuchi Yōsai (1862, Musée départemental de Shizuoka).

Et pourtant le résultat que produit Shimomura est assez loin de ces représentations traditionnelles. Déjà le face-à-face dynamique entre la soldatesque mongole et les guerriers japonais relève plus d'une composition de groupe telle qu'on en connaît dans la peinture occidentale – on pense par exemple à la *Bataille d'Aboukir* d'Antoine Gros (1806, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon) qui relate une scène de bataille dans la conquête d'Égypte par Napoléon. Dans le traitement de l'espace par Shimomura avec un premier plan qui se détache clairement, un plan intermédiaire légèrement indistinct, et un arrière-plan flou, on reconnaît clairement la technique de la perspective aérienne. Et en termes de motifs, la posture du cheval sur lequel est monté le samouraï de dos au centre n'est pas sans rappeler celle de l'*Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale*



chargeant de Théodore Géricault (1812, musée du Louvre). Mais plus encore que tout cela, l'utilisation d'une riche palette de couleurs est sans doute ce qui retient le plus l'attention dans cette peinture. La juxtaposition d'une telle variété de tons – bleu, vert, rose, brun, jaune, etc. – dans la peinture japonaise classique est exceptionnelle, et peut être considérée comme audacieuse, même par rapport à une œuvre comme le *Portrait du moine Saigyō* de Hashimoto Gahō, qui intègre pourtant beaucoup d'éléments occidentaux. Chercheur à l'Université des beaux-arts de Tōkyō, Arai Kei a démontré que Kanō Hōgai avait utilisé des pigments occidentaux pour rendre les couleurs vives du *Gardien Niō se saisissant d'un mauvais esprit* (1886, musée national d'art moderne de Tōkyō)¹⁸. Si les couleurs des *Invasions mongoles du Japon* de Shimomura ne sont pas aussi éclatantes, leur rendu pourrait bien être aussi dû à une utilisation de pigments occidentaux.

4. Shimomura Kanzan 下村観山, *Invasions mongoles du Japon* 「蒙古襲来之図」, couleurs sur soie, 160 × 233,5 cm, Tōkyō, musée Komaba de l'Université de Tōkyō.

Le paradoxe de la peinture japonaise (nihonga) moderne

Comme nous venons de le voir, dans la collection Ichikō, les œuvres réalisées par des peintres liés à l'École des beaux-arts de Tōkyō, notamment Hashimoto Gahō ou Shimomura Kanzan connus pour être proches de Fenollosa et d'Okakura Tenshin, tendent à se rapprocher de la peinture occidentale – ce qui est finalement assez paradoxal. Dans le contexte de l'époque, pour devenir « moderne », le *nihonga* devait opérer une convergence vers la peinture occidentale, démarche qui comportait une contradiction inhérente du fait que la peinture japonaise se devait aussi de relever de la tradition. La nécessité d'intégrer des éléments picturaux occidentaux pour créer une nouvelle peinture japonaise tout en préservant la tradition a été un important fil conducteur dans toute l'histoire du *nihonga*. Le résultat donnait parfois l'impression d'être en rupture ou en discordance avec le passé, mais *a contrario*, on était alors en quête d'une « peinture japonaise capable d'égaliser la peinture occidentale ». On le sait, c'était là toute l'ambition d'Okakura Tenshin et de ses disciples. Souvent considéré comme nationaliste et ardent défenseur des traditions,

Okakura était pourtant cosmopolite, parlant couramment l'anglais et fin connaisseur des arts occidentaux. Cette dualité du « traditionaliste ouvert » incarne on ne peut mieux tout le paradoxe de la peinture japonaise moderne.

Finalement, s'il faut trouver une dimension politique dans les peintures de la collection Ichikō, elle se limite à leur usage pour l'enseignement d'une morale ou d'une histoire révisée à l'aune du nationalisme. Car on constate paradoxalement que les peintures *nihonga* choisissant pour sujets des figures ou des événements historiques nationaux dans une volonté de contrer l'occidentalisation en cours n'y parviennent qu'en faisant appel aux caractéristiques de la peinture occidentale – une situation qui ne fait que refléter la complexité politique des arts japonais à l'aube de la modernité et, au-delà, de la culture japonaise moderne dans son ensemble. Vers quoi se dirigea donc la peinture d'histoire qui connut un grand engouement à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ? En suivant le fil de l'histoire, on parvient *in fine* aux problématiques et aux polémiques soulevées par la peinture de bataille réalisée pendant l'expansion japonaise en Chine, connue sous le nom de Seconde Guerre sino-japonaise (1937-1945), et pendant la guerre du Pacifique (1941-1945).

La peinture de bataille par Fujita Tsuguharu

Peinture *yōga* et peinture de bataille

Contrairement à ce que l'on connaît dans la hiérarchie des genres de la peinture occidentale, la « peinture d'histoire » ne faisait pas partie des genres illustrés par la peinture traditionnelle japonaise. Ce n'est qu'à partir du milieu du XIX^e siècle, vers la fin du shōgunat et avec la Restauration de Meiji, que l'on vit apparaître une peinture portant sur des sujets historiques, principalement des grandes figures de l'histoire du Japon. Les représentations de champs de bataille ou de faits d'armes comme on en voit dans l'art occidental n'étaient pas de mise, comme on peut d'ailleurs le constater à travers la collection Ichikō. Il en allait de même pour la peinture dite de style occidental ou *yōga* : si la sensibilité des Japonais se retrouvait dans l'école de Barbizon, dans l'impressionnisme ou dans les courants de peinture moderne qui s'ensuivirent, il restait difficile pour les peintres japonais, y compris pour ceux qui avaient suivi un enseignement académique en peinture, de réaliser des fresques historiques dans le style de la peinture académique occidentale, traitant de sujets nobles comme la mythologie, la religion, l'allégorie ou l'histoire, parmi lesquels on trouve nombre de représentations de batailles ou de scènes de guerre, généralement dans de grandes compositions de groupe présentant un effet dramatique poignant. De tels exemples sont quasi-inexistants dans la peinture *yōga* moderne.

Cela ne veut pas dire que la guerre n'est pas illustrée dans le *yōga* de l'ère Meiji : les œuvres relatant la première guerre sino-japonaise ou la guerre russo-japonaise annoncent la période d'impérialisme japonais et de colonisation de l'Asie. Mais même dans les *Fouilles après le massacre de Port-Arthur* (1896, musée national de Tōkyō) d'Asai Chū (1856-1907) ou dans *Sur le pont du cuirassé Mikasa* (1907, Mikasa Preservation Society) de Tōjō Shōtarō (1865-1929), on ne retrouve pas ce dynamisme exalté de l'action ou cette grandeur d'âme des personnages représentés qui sont l'apanage des compositions historiques classiques occidentales ; leur traitement du sujet et leur style conservent un côté ambigu, flou. Il faut attendre la Seconde Guerre sino-japonaise et la guerre du Pacifique pour que la peinture *yōga* japonaise parvienne à produire une peinture de bataille qui n'a rien à envier à ce que l'Occident savait faire en la matière¹⁹.

Le Musée national d'art moderne de Tōkyō (MOMAT) abrite 153 tableaux de guerre peints à cette époque, qui furent saisis par les États-Unis à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Au terme de longues négociations, les toiles furent *de facto* rendues au Japon en 1970, bien que ce soit officiellement sous la forme d'un prêt en dépôt illimité. Pour la plupart, il s'agit de « peintures documentaires militaires » commandées par l'armée impériale, notamment de terre, et destinées à être exposées dans les salons artistiques organisés pendant la guerre par les médias, comme le groupe de presse Asahi, un peu partout au Japon. Il y eut par exemple plusieurs éditions du « Salon de la Guerre sainte » (Seisen Bijutsuten) ou du « Salon de la guerre de la Grande Asie orientale » (Dai Tōa Sensō Bijutsuten), dont l'objectif était de contribuer à soutenir le moral des troupes et de la population. À partir de 1977, le MOMAT présenta de façon circonscrite les toiles restituées dans ses salles d'exposition permanente, mais ces dernières années, l'intérêt grandissant pour la peinture de bataille et les résultats des recherches sur le sujet ont donné progressivement lieu à la tenue d'expositions sur le thème de la guerre ou de la peinture de guerre dans différentes régions de l'archipel. Le MOMAT en a d'ailleurs organisé en 2015 une présentation spéciale, qui comprenait l'intégralité des œuvres de Fujita de sa collection, dont 14 scènes de bataille. La découverte de cet ensemble fit sensation, offrant une expérience assez bouleversante²⁰. En effet, on pouvait clairement suivre l'évolution de la démarche de Fujita vis-à-vis de la peinture de bataille pendant sept années, de 1938 à 1945 : dans ces œuvres transpire un subtil enchevêtrement de message politique et de créativité artistique, d'une remarquable originalité qu'on ne retrouve chez aucun autre peintre *yōga* de cette époque.

Premières peintures d'histoire et Fujita Tsuguharu

À l'époque, cette peinture d'histoire, baptisée alors « peinture documentaire militaire », consistait en principe – du moins jusqu'au début de la guerre du Pacifique – en des représentations des victoires remportées par l'armée impériale japonaise au gré des invasions en Asie-Pacifique. *Soldats divins sautant sur Palembang* (1942) de Tsuruta Gorō (1890-1969) qui montre les actions d'un régiment de parachutistes débarquant du ciel sur la ville de Palembang sur l'île de Sumatra, *Kota Bharu* (1942) de Nakamura Ken'ichi (1895-1967) qui décrit les combats acharnés de l'infanterie sur la péninsule malaise, ou encore *Rencontre entre les généraux Yamashita et Percival* (1942) de Miyamoto Saburō (1905-1974) qui représente les négociations de trêve avec l'armée britannique après la conquête de Singapour, font partie de nombreux tableaux illustrant les triomphes des expansions vers le sud, exposés lors du Premier Salon de la guerre de la Grande Asie orientale en 1942. Tous présentent les attributs qui les rattachent clairement au genre de la peinture d'histoire. Même si la façon de traiter le sujet varie selon la sensibilité ou le style de l'artiste, les compositions de groupes à l'équilibre savamment réfléchi, la représentation « héroïque » des personnages, le rendu fermement réaliste, ou encore le parti pris documentaire sont autant d'éléments qui montrent qu'on a bien affaire à d'authentiques peintures de guerre servant la propagande et destinées à exalter un esprit de combat.

Qu'en est-il de la peinture de bataille de Fujita ? *L'Attaque de l'aérodrome de Nanchang* (1938-1939) qui illustre les bombardements par l'armée impériale du Japon en territoire chinois, et la *Bataille sur les rives de la Khalkyn* (1941), qui décrit l'incident dit de Nomonhan où s'affrontèrent troupes soviétiques et troupes japonaises pour le contrôle de la frontière entre la Mongolie et la Mandchourie, sont deux formats horizontaux étirés en longueur où Fujita a minutieusement disposé les principaux motifs – à savoir des armes modernes : l'avion de combat ou le tank. Mais c'est la composition de ces grandes toiles

qui est remarquable. En 1942, *La Chute de Singapour (Bukit Timah)* remplit largement les conditions requises pour relever de la peinture d'histoire ou de la peinture de bataille : Fujita réalise ici une construction triangulaire stable en agençant au premier plan des soldats dans diverses postures, tandis qu'au fond, en haut à gauche, les rayons du soleil qui transpercent les nuages annoncent de façon symbolique la victoire prochaine de l'armée japonaise. On peut dire que cette œuvre met impeccablement en valeur tout le talent du peintre.

Dans un texte intitulé « À propos de la peinture de guerre » publié en 1943, Fujita commente lui-même sa vision de la « peinture documentaire qu'il convient de laisser aux générations futures » en ces termes :

Quelle chance si la peinture peut servir directement son pays ! Certes il y a une vraie différence entre une peinture qui réconforte ou charme le peuple et une peinture qui fortifie le peuple. On a tendance à croire que la peinture de guerre n'est pas de l'art, certains considèrent même que c'est quelque chose de séparé. Pourtant rien n'empêche de réaliser une formidable œuvre d'art avec une scène de combat, et je dirais même qu'il faut s'ingénier à en créer [...]. Il faut que le Japon engendre des maîtres de la peinture de bataille, aussi grands que Delacroix ou Velázquez. On ne peut pas continuer à ne produire que des peintres de fleurs, d'oiseaux et de paysages²¹ !

Tout en se félicitant de pouvoir servir son pays en tant que peintre, Fujita est conscient de la nécessité d'une peinture de bataille de grande qualité esthétique, et cherche à réaliser des œuvres capables de rivaliser avec les plus grands maîtres occidentaux du genre. En d'autres termes, la « peinture documentaire militaire » représentait pour Fujita un travail auquel il devait se consacrer tout entier, en tant que citoyen japonais et en tant que peintre.

De la « peinture documentaire militaire » aux « tableaux de martyrs héroïques »

À partir de 1943, la situation militaire du Japon change du tout au tout ; les défaites de l'armée impériale au terme de batailles sanglantes s'enchaînent. Le style de Fujita évolue également. *Morts héroïques sur l'île d'Attu (fig. 5)*, peint en 1943, marque clairement ce tournant. Pour simplifier, on peut parler de passage d'une peinture documentaire à des tableaux illustrant l'héroïsme de martyrs, mais la réalité est plus complexe que cela, et mérite qu'on s'y attarde quelque peu.

Morts héroïques sur l'île d'Attu prend pour sujet la bataille d'Attu à l'extrémité occidentale de l'arc des îles Aléoutiennes au large de l'Alaska, où la défense japonaise fut totalement anéantie au terme de furieux combats terrestres pour résister aux troupes américaines. Le sujet de l'œuvre est donc une lutte acharnée jusqu'aux derniers combattants, « morts en héros » pour la patrie. Cette bataille fut la première défaite de la guerre du Pacifique que l'armée impériale annonça officiellement. La toile dévoile une scène apocalyptique où les soldats des deux armées se battent confusément dans de violents corps à corps mais, bien évidemment, l'artiste s'efforce de souligner la bravoure et le sacrifice des soldats japonais déployant leurs dernières forces dans le combat. L'œuvre est certes structurée, mais l'ensemble dégage avant tout un formidable chaos où s'entremêlent et s'entassent les corps des soldats, morts ou vifs, créant ce que Hayashi Yōko appelle « une expérience visuelle par procuration » ou « une pseudo-expérience des champs de bataille²² », conférant cet incroyable effet de happer émotionnellement le spectateur dans la scène représentée. On trouve là une puissance très différente de ce qui ressort de la composition bien ordonnée du groupe de personnages dans *La Chute de Singapour*.



Concrètement, la toile de Fujita n'est pas sans évoquer certaines peintures de bataille occidentales, même si rien ne prouve qu'il s'en soit réellement inspiré, notamment *Le Combat de Nazareth* (1801, musée des Beaux-Arts de Nantes) d'Antoine-Jean Gros pour le rendu du désordre sur un champ de bataille, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* (1808, musée du Louvre) par le même Gros pour les corps superposés au premier plan, ou encore *La Lutte pour l'étendard de la Bataille d'Anghiari* par Pierre Paul Rubens d'après Léonard de Vinci (1603, musée du Louvre), pour la façon de mettre en avant la frénésie de l'action. Dans une lettre adressée plus tard à un ami, Fujita explique, à propos de *Morts héroïques sur l'île d'Attu*, qu'il a « cherché à peindre le plus difficile, c'est-à-dire un combat au sabre²³ », suggérant l'envie de combiner peinture d'histoire occidentale et *gassen-zu*, ces représentations de batailles de la tradition picturale japonaise sur paravents ou rouleaux. Ceci dit, il est difficile de se défaire de l'impression lugubre qui se dégage de cette toile, qui vient plutôt refroidir les esprits qu'exalter le moral des troupes.

À l'origine, *Morts héroïques sur l'île d'Attu* n'était pas une commande mais Fujita le réalisa de son propre chef, et le tableau fut reconnu comme une peinture documentaire militaire après que Fujita en fit don à l'armée. On y découvre une scène sombre et déprimante illustrant une défaite : plutôt qu'un tableau de guerre destiné à la propagande, ne devrait-on pas le considérer comme une œuvre réalisée pour le repos de l'âme des soldats qui se sont sacrifiés pour la patrie ? D'ailleurs, une boîte à offrandes aurait été disposée devant la toile lors de son exposition publique, confirmant son statut singulier de tableau célébrant

5. Fujita Tsuguharu (Léonard Foujita)
藤田嗣治, *Morts héroïques sur l'île d'Attu*
「アッツ島玉砕」, 1943, huile sur toile,
193,5 × 259,5 cm, Musée national d'art
moderne de Tôkyô (MOMAT), œuvre
en dépôt illimité.

les héros morts en martyrs²⁴. Par la suite, cette touche brune, sombre, grave, devait sans cesse revenir dans les peintures de guerre de Fujita, contribuant au rendu de cette atmosphère pesante – au point de ne pas y reconnaître celui qui avait connu un énorme succès dans le Paris des années 1920 avec ses nus à la peau d'un blanc opale, aux contours tracés de délicats traits de pinceau.

Rapports avec la peinture occidentale

Fujita connaissait très bien la peinture classique européenne qu'il avait eu l'occasion d'apprécier lors de son long séjour parisien. Il avait certainement étudié les nombreuses scènes de bataille des collections du musée du Louvre ou du château de Versailles, et il puisa sans doute dans ce savoir pour la réalisation de ses propres peintures de guerre. Écoutons-le commenter ce genre dans la quatrième livraison de la revue *Bijutsu [Arts]*, publiée en mai 1944 :

Il n'est pas nécessaire d'énumérer ici leurs noms, mais les peintures de bataille par les grands maîtres à travers le monde sont immédiatement identifiables comme de superbes chefs-d'œuvre. Il n'y a aucune raison que le Japon ne puisse pas produire des chefs-d'œuvre avec des scènes de guerre. Une peinture de bataille est la synthèse de tous les sujets que la peinture peut traiter. Le paysage, le portrait, la nature morte, tout y est combiné pour créer un rendu unique. La guerre nous donne aujourd'hui la possibilité d'étudier les problématiques de cette peinture de bataille qui vaut la peine qu'on y consacre tous nos efforts. Elle permet en plus de contribuer à élever le moral des troupes en cette période de conflit. Et quand on sait qu'elle sera conservée pour être transmise aux générations après nous, comment ne pas nous considérer, nous autres peintres japonais, comme les êtres les plus heureux qui soient aujourd'hui, puisque nous pouvons être fiers de notre travail, ce qui ne nous empêche pas de ressentir profondément la lourde responsabilité que cela implique²⁵.

Dans ce texte, on peut lire l'ambition de Fujita, convaincu de la portée de la peinture d'histoire et de l'importance de créer une peinture de bataille japonaise pouvant rivaliser avec les grands maîtres occidentaux. En réalisant ses tableaux de martyrs héroïques, il semble avoir pris conscience de façon encore plus aiguë de la valeur artistique de la peinture de bataille, qu'il souhaite transmettre aux générations futures.

Et comme Fujita peignait dans le style *yōga*, il ne pouvait avoir en tête d'autres références que la peinture occidentale. Par exemple, *Derniers jours de soldats américains dans la mer des Salomon* (1943) n'est pas sans rappeler *La Barque de Don Juan* (1840, musée du Louvre) de Delacroix, peintre que Fujita aimait citer... *Nos frères de Saipan, fidèles jusqu'à la mort* (**fig. 6**), autre grande toile emblématique de la peinture de guerre de Fujita, fournit un exemple supplémentaire intéressant. En juillet 1944, les troupes japonaises protégeant l'île de Saipan dans l'archipel des Mariannes (Pacifique sud) sont écrasées par une offensive de l'armée américaine : les civils japonais, femmes et enfants compris, choisissent alors le suicide en se jetant du haut des falaises plutôt que de se rendre. C'est ce tragique événement que Fujita choisit de peindre, on y voit les civils rassemblés en haut des falaises, avec à gauche un homme tirant vers l'ennemi pour gagner du temps, tandis qu'à droite des femmes, les mains jointes en prière, se jettent les unes après les autres dans l'océan.

On a avancé la possibilité que Fujita se soit inspiré des *Scènes de massacre de Scio* (1823-1824, musée du Louvre) de Delacroix, mais nous souhaitons le rapprocher plutôt de deux autres œuvres du musée du Louvre. Pour la composition complexe d'une telle toile avec un grand nombre de personnages, Fujita a sans doute pris pour

modèle les *Cavaliers arabes emportant leurs morts* (1850, musée du Louvre) de Théodore Chassériau, tandis que pour reproduire la tragédie des habitants attaqués par des peuples venus d'ailleurs, il s'est probablement inspiré des *Femmes souliotes* (1827, musée du Louvre) d'Ary Scheffer. Devant *Nos frères de Saipan, fidèles jusqu'à la mort*, on est clairement en présence de la représentation d'un martyr collectif, exprimé avec tout le talent narratif et dramatique de Fujita, qui a digéré l'essence des grands formats des peintres romantiques.

Rappelons que Fujita fut poursuivi après la guerre pour avoir collaboré à la propagande militaire puisqu'il avait réalisé de nombreuses toiles en réponse à des commandes d'État. Il parvint cependant à quitter le Japon pour rejoindre l'Europe après un séjour aux États-Unis. Comme chacun sait, il prit plus tard la nationalité française et c'est en France qu'il passa les dernières années de sa vie.

Portée historique des peintures de bataille de Fujita

Quelle est finalement la problématique essentielle autour des peintures de bataille de Fujita ? Nous avons dit plus haut que Fujita passa d'une peinture documentaire de propagande à une peinture destinée au repos de l'âme des martyrs, répondant à l'évolution de la situation militaire, mais à partir du moment où son mode d'expression fut la peinture à l'huile dont il avait appris la technique en Occident, l'ombre de la peinture occidentale, comme référence ultime, ne pouvait que planer sur sa création. Pour répondre aux commandes officielles de sa patrie qui réclamait des scènes de guerre, Fujita chercha à réaliser des œuvres de grande qualité artistique, en s'inspirant de la peinture d'histoire classique et romantique européenne, tout en cherchant à l'égaliser. Pour Fujita, la peinture de guerre était moins un moyen documentaire ou de propagande qu'une création artistique de qualité à transmettre aux peintres de demain : pour lui, c'était là que résidait son véritable rôle en tant que peintre au service de son pays.

6. Fujita Tsuguharu (Léonard Foujita) 藤田嗣治, *Nos frères de Saipan, fidèles jusqu'à la mort* 「サイパン島同胞臣節を全うす」, 1945, huile sur toile, 181 × 362 cm, Musée national d'art moderne de Tōkyō (MOMAT), œuvre en dépôt illimité.



Chez lui, le nationalisme rejoignait le principe de l'art pour l'art ; le patriotisme se superposait aux valeurs occidentales. Or après-guerre, les peintures de bataille de Fujita furent rejetées pour leur message politique, empêchant toute possibilité d'évaluation artistique impartiale jusqu'à très récemment.

Dans l'histoire du *yōga*, l'école de Barbizon, l'impressionnisme, ou le pleinairisme furent les principaux courants qu'adoptèrent les peintres japonais, alors que la peinture d'histoire académique ne parvint pas à s'implanter. Même pour des grandes compositions, les sujets retenus furent essentiellement des scènes de genre. En d'autres termes, le travail de Fujita pendant la Seconde Guerre mondiale autour de la peinture de bataille aura eu le mérite de faire accepter plus largement la peinture d'histoire et ses compositions de groupe illustrant une histoire, un incident, voire un concept, dans la gamme des expressions de la peinture moderne japonaise, alors qu'elle n'attirait jusque-là que très peu d'adeptes.

Dans cet essai, il s'agissait d'étudier l'évolution de la place de la peinture d'histoire et de la peinture de guerre dans le contexte de l'histoire de l'art moderne japonais, à travers deux exemples spécifiques. La collection de peintures *nihonga* de l'École supérieure n° 1 fut utilisée à des fins pédagogiques, s'alignant sur la montée du nationalisme des années 1890, tandis que les peintures de bataille que Fujita réalisa à l'occasion de la guerre du Pacifique permirent l'essor d'une peinture d'histoire moderne japonaise. Ces deux cas reflètent de façon diverse les liens complexes entre art et politique dans la peinture japonaise des ères Meiji à Shōwa, à une époque où le Japon cherche sa place face à l'Occident. Un travail de recherche plus approfondi portant sur la peinture d'histoire et sur la peinture de bataille serait sans doute le bienvenu pour poser un regard nouveau sur l'histoire de l'art moderne japonais, tant *yōga* que *nihonga*.

Cette contribution a été traduite
du japonais par Camille Ogawa.

Atsushi Miura

Atsushi Miura est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Tōkyō. Il a consacré plusieurs ouvrages à la peinture française du XIX^e siècle et aux échanges artistiques entre France et Japon, parmi lesquels *Histoires de peinture entre France et Japon* (Tōkyō, UTCP, 2009) et *Édouard Manet – révolution de la peinture occidentale* (Tōkyō, Kadokawa, 2018).

NOTES

1. La Restauration de Meiji marque la fin du shogunat et l'ouverture du Japon au monde après deux siècles et demi d'isolationnisme, avec le retour du pouvoir entre les mains de l'Empereur. Le calendrier japonais suivra dès lors le règne de l'Empereur. Ainsi « l'ère Meiji » correspond au règne de l'Empereur Meiji (Mutsuhito), de 1868 à 1912, *NdT*.

2. L'ère Shōwa court de 1926 à 1989 et correspond au règne de l'Empereur plus connu en Occident sous le nom de Hirohito, *NdT*.

3. Parfois traduit par « Lycée n° 1 » ou « Premier Lycée », il s'agit en fait d'un établissement secondaire d'élite qui préparait à l'entrée aux universités impériales, notamment à l'Université de Tōkyō, dans le système scolaire en vigueur jusqu'en 1950. Pour éviter toute confusion, on privilégiera la traduction littérale « École supérieure n° 1 » ou l'abréviation japonaise Ichikō, *NdT*.

4. Fujita Tsuguharu est le nom de naissance de Léonard Foujita, orthographe qu'il adopte en prenant la nationalité française en 1955. Nous garderons ici la transcription de son nom de naissance, puisqu'il s'agit de la période d'avant sa naturalisation française, *NdT*.

5. Un aperçu général de ladite collection est disponible (en japonais) sur : http://museum.c.u-tokyo.ac.jp/images/S6_ichikokaiga.pdf. Ci-après une liste des principaux essais scientifiques sur le sujet : Kobori Keichirō, « Kyū Ichikō shozō no rekishiga ni tsuite » [À propos des peintures d'histoire de l'ancienne collection de l'École supérieure n° 1], dans *Hikaku Bunka Kenkyū* [Recherches comparatives culturelles], n° 14, 1974, p. 1-34 ; Ichiwatari Mie, « Reimeiki no daigaku fuzoku hakubutsukan (II) – Daiichi kōtō chūgakkō no rekishi sankōshitsu ni tsuite » [Balbutiements des musées universitaires (II) – L'exemple de la bibliothèque des ressources historiques de l'École supérieure n° 1], dans *Museum Study*, n° 5, Annales des séminaires de formation des conservateurs de l'Université Meiji, 1993, p. 27-37 ; Ido Misato, « Ichikō kaiga korekushon no gaiyō – Ichikō no kyōiku rinen to rekishiga wo megutte » [Aperçu général de la collection de peintures de l'École supérieure n° 1 : Principes pédagogiques de l'École supérieure n° 1 et peinture d'histoire], dans *Izura Ronsō: Ibaraki Daigaku Izura Bijutsu Bunka Kenkyūsho Kiyō* [Débat d'Izura : Bulletin du Centre Izura de recherche sur les arts et la culture de l'Université d'Ibaraki], n° 25, 2018, p. 15-41.

6. Classé « bien culturel important », le rouleau original date de l'époque Kamakura (1185-1333), d'un auteur

inconnu, et est actuellement conservé au musée des collections impériales, *NdT*.

7. Pour en savoir plus sur l'histoire de la peinture moderne japonaise et sur le système régissant le monde des arts, se référer à Satō Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: the Politics of Beauty*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011 [éd. orig. : Satō Dōshin, *Meiji Kokka to Kindai Bijutsu – Bi no Seijigaku* [Le gouvernement de Meiji et l'art moderne japonais : politique des arts], Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 1999].

8. De 1886 à 1894, l'établissement prépare à l'entrée à l'université en 5 ans. À partir de 1894, le cursus préparatoire se concentre sur les trois dernières années uniquement, *NdT*.

9. *Daiichi Kōtō Gakko Rokujūnen-shi* [60 ans d'histoire de l'École supérieure n° 1], École supérieure n° 1, 1939, p. 107.

10. *Ibidem*, p. 99-100.

11. Kikuchi Yōsai, *Zenken Kojitsu* [Coutumes des sages d'antan], 10 vol., 20 tomes, 1836-1868.

12. L'école primaire supérieure est le nom donné à l'équivalent des années de collège à la fin du XIX^e siècle, *NdT*.

13. Ido, 2018, cité n. 5.

14. Pour en savoir plus sur les sujets de la peinture d'histoire dans les années 20 de l'ère Meiji (1887-1896), *Egakareru Rekishi (The Images of the History in Japanese Modern Art)*, cat. exp. (Kōbe, Hyōgo Prefectural Museum of Art / Kamakura & Hayama, The Museum of Modern Art, 1993), Kōbe / Kamakura & Hayama, Hyōgo Prefectural Museum of Art / The Museum of Modern Art, 1993 ; Yamanashi Toshio, *Egakareta Rekishi – Nihon Kindai to Rekishiga no Jiba* [L'Histoire peinte : attirance magnétique entre le Japon moderne et la peinture d'histoire], Tōkyō, Brücke, 2005.

15. Saigyō, *Poèmes de ma hutte de montagne*, Win Fun Cheng et Hervé Collet (trad. fra.), Millemont, Moundarren, 1992, *NdT*.

16. Fondation pour la promotion de la recherche dans les arts & Comité de publication d'un ouvrage retraçant les 100 ans d'histoire de l'Université des beaux-arts de Tōkyō, *Tōkyō Geijutsu Daigaku Hyakunen-shi – Tōkyō Bijutsu Gakkō-hen Dai-ikkan* [Cent ans d'histoire de l'Université des beaux-arts de Tōkyō – À l'époque de l'École des beaux-arts de Tōkyō, vol. 1], Gyōsei, 1987, p. 75-94.

17. L'ouvrage *60 ans d'histoire de l'École supérieure n° 1* (cité n. 9) indique la date de 1893 pour l'achat de cette peinture, mais la biographie de Shimomura Kanzan par Shimomura Hidetoki (*Shimomura Kanzan*, 2 vol., Tōkyō, Dai Nihon Kaiga, 1981), mentionne une commande passée en 1895, laissant à penser que *60 ans...* aurait pu avoir été imprécis ou incorrect dans son rapport. La notice concernant les *Invasions mongoles du Japon*, rédigée par l'historien de l'art Hosono Masanobu dans la monographie susmentionnée (vol. 2, p. 282), suggère que l'œuvre commémore la victoire du Japon sur la Chine de 1895.

18. Arai Kei, *Nihonga to Zairyō – Kindai ni Tsukurareta Dentō* [Peinture *nihonga* et matériaux : une tradition forgée à l'époque moderne], Tōkyō, Musashino bijutsu daigaku shuppan-kyoku, 2015, p. 68-76.

19. Ci-après des références bibliographiques relativement récentes sur la peinture moderne japonaise de bataille. Tanō Yasunori, Kawata Akihisa, *Imēji no naka no sensō – Nisshin nichiro kara reisen made* [La Guerre en images : des guerres sino-japonaise et russo-japonaises à la guerre froide], Tōkyō, Iwanami Shoten, 1996 ; Haryū Ichirō *et al.* (dir.), *Sensō to Bijutsu 1937-1945* [Guerre et beaux-arts : 1937-1945], Tōkyō, Kokusho Kankōkai, 2007 ; Kawata Akihisa (dir.), *Sensō to Bijutsu (Senzen, senchū)* [Guerre et beaux-arts (avant-guerre, pendant la guerre)], vol. 18 de *Nihon Bijutsu Zenshū* [Encyclopédie de l'art japonais], Tōkyō, Shōgakusan, 2015 ; *Japanese Painters under the World War II, How did they Survive War*, cat. exp. (Nagoya, Nagoya City Art Museum, 2015), Nagoya, Nagoya City Art Museum, 2015 ; Kawata Akihisa (dir.), *Sensō bijutsu no Shōgen* [Témoignages artistiques de guerre], 2 vol., *Bijutsu Hihyōka Chosaku Senshū* [Sélection d'écrits de critiques d'art], vol. 20-21, Tōkyō, Yumani Shobō, 2017 ; Murata Makoto (dir.), Ōtani Shōgo, Hayashi Yōko, Kawata Akihisa, Kinoshita Naoyuki, *Ikani Sensō ha Egakaretaka* [Comment la guerre fut peinte], Yokohama, BankART1929, 2017. Sur la représentation de la guerre dans l'art occidental depuis le XIX^e siècle, voir Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Les Désastres de la guerre, 1800-2014*, cat. exp. (Lens, musée du Louvre-Lens, 2014), Paris / Lens, Louvre-Lens / Somogy, 2014.

20. *Special Exhibit from the MOMAT collection, Fujita Tsuguharu: Complete Works from the Museum Collection*, cat. exp. (Tōkyō, The National Museum of Modern Art, 2015), Tōkyō, The National Museum of Modern Art, 2015.

21. Fujita Tsuguharu, « Sensōga ni tsuite [À propos de la peinture de guerre] », dans *Shin-Bijutsu* [Art Nouveau], n° 19, février 1943, cité dans *Fujita Tsuguharu, Senjika ni Egaku – Shimbun / Zasshi Kikō-shū* [Peindre en temps de guerre, recueil d'articles publiés dans les journaux et les revues signés Fujita Tsuguharu], Hayashi Yōko (éd.), Kyōto, Minerva Shobō, p. 183-184.

22. Hayashi Yōko, *Fujita Tsuguharu Sakuhin wo Hiraku – Tabi, Teshigoto, Nihon* [Défricher l'œuvre de Fujita Tsuguharu – Voyages, Travail manuel, Japon], Nagoya, The University of Nagoya Press, 2008, p. 423.

23. Lettre datée du 19 août 1943 adressée à Kimura Shōhachi, dans Segi Shin'ichi, *Kakarezaru Bijutsushi* [L'Histoire de l'art non écrite], Tōkyō, Geijutsu Shinbunsha, 1990, p. 209.

24. Nomiya Gyōji, chap. « Sensōga to sono go – Fujita Tsuguharu » [Peinture de guerre et au-delà : Fujita Tsuguharu], dans *Yonhyakuji no dessan* [Dessins en 400 caractères] (1982), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2012, p. 11.

25. Fujita Tsuguharu, « Sensōga seisaku no yōten » [Enjeux essentiels pour la réalisation de peintures de guerre], dans *Bijutsu* [Arts], n° 4, mai 1944, cité dans Hayashi, 2008, cité n. 22, p. 224-225.

Le jardin japonais comme champ des enjeux internationaux : tendances récentes de la recherche

Hiromi Matsugi

La popularité internationale du jardin japonais est incontestable, quand on observe le nombre de touristes affluant vers les temples et les palais de l'ancienne capitale Kyôto, et la parution de livres en langues étrangères qui donnent des instructions pour créer son propre jardin japonais chez soi. En effet, parmi les multiples facettes de la société japonaise, le jardin japonais cristallise ce qui est attractif dans sa culture, c'est-à-dire sa capacité à offrir des remèdes au monde moderne oppressant : la relation harmonieuse avec la nature, et la sérénité d'âme. Si les recherches scientifiques, malgré leurs efforts pour parvenir à une vision plus objective, n'ont pas le pouvoir de modifier cette image populaire, c'est probablement parce que le jardin est considéré avant tout comme une création endogène, intrinsèquement liée à l'environnement naturel de la région où il se trouve. Cette conception du jardin sous-tend non seulement l'appréciation positive du jardin japonais comme œuvre ancrée dans un territoire ancestral, mais elle semble aussi avoir enfermé le champ d'études à l'intérieur des frontières nationales et empêché d'apercevoir sa dimension internationale.

Cet article présente, à travers la lecture de quelques ouvrages et articles, deux tendances émergeant depuis environ trois décennies qui renouvellent les approches dans les recherches universitaires, en abordant le jardin japonais comme champ des enjeux internationaux. La première tendance est celle qui examine le mécanisme complexe de la perception, de la réflexion et de la circulation d'idées entre les acteurs japonais et étrangers, qui engendre certaines images essentialistes du jardin japonais et le mythe du génie national qui y est associé. La deuxième est celle qui prend comme objet d'étude les jardins japonais créés en dehors du Japon, pour interroger les valeurs du jardin japonais dans des contextes de création internationaux, là où ne s'applique plus la logique d'un lien intrinsèque entre l'homme et son environnement naturel ancestral.

Déconstruction des images du jardin japonais et du mythe du génie national

Comment une image du jardin japonais est-elle née et a-t-elle été remplacée par une autre dans un va-et-vient des discours entre l'Occident et le Japon ? Tel est le sujet



1. Jardin du temple Ryōan-ji, Kyōto.

d'étude de *Nihon teien zō no keisei* [La formation de l'image du jardin japonais], ouvrage de Miyuki Katahira, basé sur sa thèse de doctorat de 2004, traitant cette question durant une période cruciale allant des années 1880 aux années 1930¹. Katahira analyse d'abord quelques ouvrages de la fin du XIX^e siècle qui sont devenus des références incontournables en Occident, tels

que *Landscape Gardening in Japan* de Josiah Conder (1893), *Japanese Homes and their Surroundings* d'Edward Morse (1886), et *Glimpse of Unfamiliar Japan* (1894) de Lafcadio Hearn. Elle explique l'appréciation positive des jardins japonais chez ces expatriés et voyageurs anglais et américains par le contexte de la recherche du naturel dans les jardins de leurs propres pays ; ces auteurs trouvaient, en effet, plus naturels et harmonieux les jardins du Japon que les jardins réguliers, dits à la française, ou les jardins paysagers, appelés aussi à l'anglaise, dont la géométrie, l'asymétrie, ou l'accumulation des fabriques empruntées à des civilisations et à des époques disparates ont été critiquées comme excessivement artificielles.

Katahira démontre ensuite comment cette image du jardin japonais, basée sur l'observation des jardins ordinaires et la lecture des manuels de l'époque d'Edo (XVII^e-XIX^e siècle), a cédé, dans les années 1920 et 1930, devant celle plus spirituelle et austère, représentée par les jardins secs de temples zen à Kyōto. Ces jardins de l'époque de Muromachi (XIV^e-XVI^e siècles), caractérisés par des rochers posés sur un tapis de sable ratissé, ont été mis en valeur par Jirō Harada, auteur de *The Gardens of Japan* (1928), puis par d'autres spécialistes et intellectuels japonais, comme Shōkichi Harigaya, Tsuneyoshi Tsuzumi, Mirei Shigemori, Tsuyoshi Tamura et Matsunosuke Tatsui, qui éprouaient la nécessité de faire évaluer les jardins japonais par les Japonais mêmes. Katahira explique cette tendance collective par la prise de conscience du regard occidental, l'institutionnalisation des études sur le jardin en tant que discipline universitaire au Japon, et surtout la volonté de singulariser la culture japonaise dans un climat nationaliste général à la veille des grands conflits militaires. Le jardin japonais incarne désormais, avec l'art floral et la cérémonie du thé, l'esthétique du raffinement dans la simplicité, le génie national qui dépasse à la fois l'art occidental et l'art oriental. Cette nouvelle image du jardin japonais, ainsi que la vision historique de l'art du jardin avec son apogée à la période de Muromachi et son déclin

à la période d'Edo, ont été largement repris, conclut-elle, dans les ouvrages occidentaux, à partir de *One Hundred Kyōto Gardens* de Loraine Kuck (1935).

La déconstruction de l'image du jardin japonais est également l'objectif de l'ouvrage de Shōji Yamada, *Zen to yū na no nihonmaru*, traduit en anglais sous le titre de *Shots in the Dark: Japan, Zen, and the West*². Il choisit comme cas d'étude le jardin du temple Ryōan-ji à Kyōto (**fig. 1**), qui est sans doute le jardin japonais le plus célèbre aujourd'hui dans le monde, afin d'analyser le processus et le mécanisme selon lesquels ce jardin est parvenu à représenter la culture japonaise en général. Chercheur en informatique en sciences humaines, Yamada effectue la relecture d'une large gamme de textes historiques, en allant des commentaires des spécialistes du jardin aux manuels d'histoire nationale, en passant par des essais d'écrivains, pour observer une évolution du discours entre les années 1920 et les années 1960, occasionnée souvent par des interprétations forcées, qui aboutit à la mythification et à l'iconisation de ce jardin. Le jardin de Ryōan-ji, composé de quinze pierres posées sur le sable ratissé, avait été considéré, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, comme la visualisation d'une légende chinoise sur le tigre traversant la rivière avec ses enfants sur le dos. Les avis divergeaient cependant sur sa qualité esthétique, pour deux raisons principalement : son concepteur demeurait non identifié et son apparence changeait – parfois, on y notait la présence d'arbres et le sol n'était pas toujours proprement entretenu. Au cœur de son processus de mythification, au milieu du XX^e siècle, Yamada révèle le lien artificiellement construit entre ce jardin et la pensée métaphysique du bouddhisme zen, lien qui fait croire que le premier serait la représentation visuelle de la seconde. Par ailleurs, il remarque que l'identification du jardin de Ryōan-ji au zen est allée de pair avec celle de l'art japonais du tir à l'arc au zen, qui, quant à elle, s'est opérée avec l'ouvrage du professeur allemand de philosophie Eugen Herrigel, *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* (1948). Cette trilogie du zen, du tir à l'arc et du jardin sec contribue à la fixation d'une image populaire de la culture japonaise comme culture hautement spirituelle et quelque peu mystérieuse. Une telle image s'est répandue aussi bien en Occident qu'au Japon pendant les années 1950 et 1960 et demeure encore populaire au début du XXI^e siècle, comme on peut le constater dans de nombreuses constructions de jardins secs, dont le plus emblématique est la réplique du jardin de Ryōan-ji à l'ambassade du Japon à Washington D.C. (1960), ainsi que dans la publication de divers livres intitulés suivant la formule « Zen and / in the Art of ... », tels que *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* de Robert M. Pirsig (1974), qui mettent l'accent sur l'aspect métaphysique d'une pratique quotidienne³.

Les méthodes de Katahira et de Yamada marquent une rupture radicale avec les études formelles ou historiques d'un jardin particulier ou d'un style de jardin au Japon, en déplaçant le thème central au discours, au regard, à l'image, à l'interprétation et à la circulation d'idées à l'échelle internationale. Leur approche se nourrit, mais diffère, de celles de leurs prédécesseurs, tels que Wybe Kuitert, historien du jardin qui a remis en question, déjà dans sa thèse en 1988, l'image essentialiste et idéalisant du jardin japonais⁴, ou encore Makoto Suzuki, dont la thèse, en 1994, portait exclusivement sur le regard des étrangers sur les jardins japonais⁵. L'objectif de Kuitert était de proposer une compréhension plus sociohistorique de l'art du jardin, par un travail de recontextualisation des sources matérielles qui rétablit la réalité de la production des jardins dans le Japon historique, tandis que Katahira et Yamada s'éloignent de cette préoccupation historique, suspendent la question de la véracité historique de l'art du jardin, et se focalisent sur l'analyse du regard et du mécanisme de la formation des idées, y compris des idées très déformées ou déformantes. Quant à Suzuki, malgré la liste impressionnante qu'il produit de textes en langues occidentales et d'images diffusées en Occident entre le XVI^e siècle et la fin

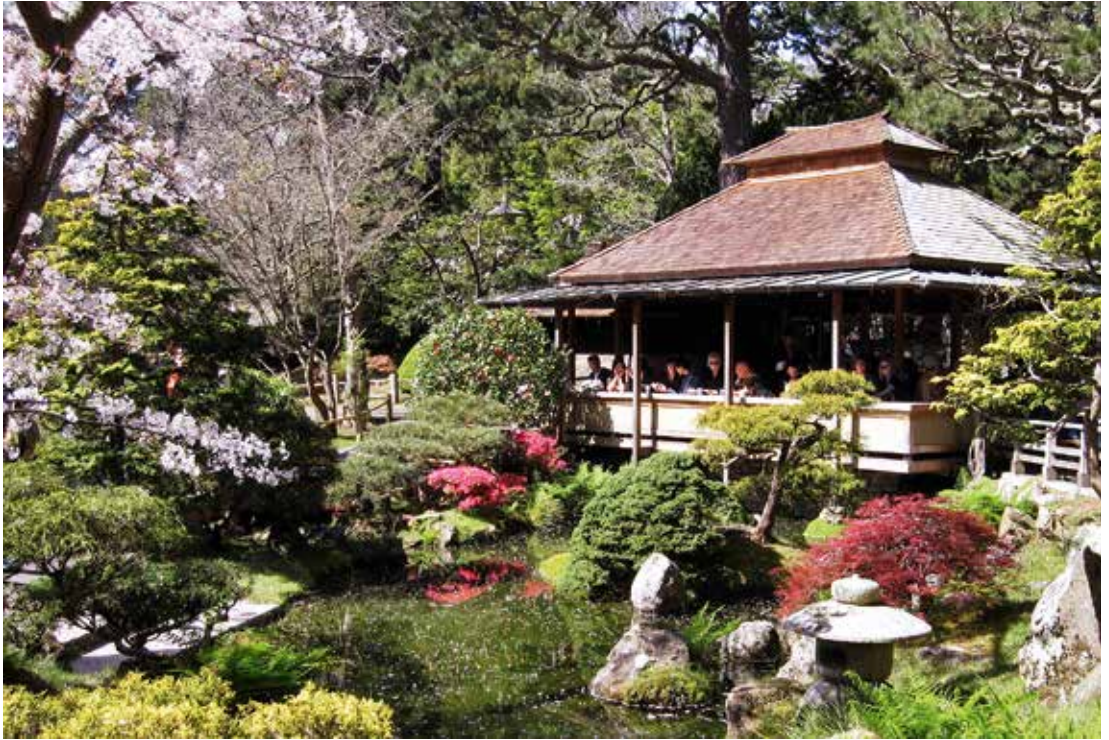
du XX^e siècle, son analyse est restée captive d'un paradigme dichotomique qui oppose les Japonais détenteurs du savoir-faire et de la sensibilité esthétique aux Occidentaux récepteurs, alors que les travaux de Katahira et de Yamada mettent en lumière le rôle des agents intermédiaires et la complexité des réactions de chaque acteur, ce qui les conduit à argumenter que la « japonité » de ces jardins est un produit des interactions internationales et n'en est pas une condition préalable.

Rechercher des valeurs alternatives à celle de l'authenticité essentialiste

La deuxième tendance récente des recherches sur le jardin japonais concerne les jardins qui existaient, ou existent encore, en dehors du Japon. Cela comprend des créations diverses : des parcs publics, des jardins privés, et de simples installations d'éléments horticoles, sculpturaux ou architecturaux qui sont évocateurs du Japon, tels que des arbres nains, des lanternes en pierre et des ponts arqués. Les plus anciens exemples sont les jardins créés lors des Expositions universelles de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Ils accompagnaient les pavillons représentant la nation japonaise et servaient de lieu d'attraction à des fins à la fois diplomatique et commerciale. À ces installations temporaires ont succédé des jardins plus durables chez les riches propriétaires intéressés par la mode du japonisme. Certains d'entre eux ont survécu, et sont devenus publics, comme les jardins du banquier Albert Kahn à Boulogne-Billancourt, près de Paris. Après la Seconde Guerre mondiale beaucoup de jardins ont aussi été créés à l'occasion de la célébration d'une relation diplomatique ou d'un jumelage avec une ville japonaise, reflétant la croissance de la présence des Japonais sur la scène internationale. Longtemps considérés comme de médiocres imitations sans intérêt par rapport à leurs modèles au Japon, ces jardins commencent à attirer, depuis environ trois décennies, l'attention des chercheurs qui interrogent les valeurs du jardin japonais dans des contextes de création internationaux, des valeurs qui oscillent entre les critères d'authenticité essentialistes et les spécificités historiques et locales.

Les deux ouvrages de l'historien américain du jardin Kendall Brown, *Japanese-Style Gardens of the Pacific West Coast* et *Quiet Beauty: The Japanese Gardens of North America*, présentent respectivement vingt et vingt-six jardins japonais en Amérique du Nord⁶. Dans le texte introductif du premier ouvrage, Brown déclare qu'il considère ces lieux comme des « jardins authentiquement nord-américains », car ils « nous racontent davantage sur l'Amérique et le Canada que sur le Japon [...] ». Ces jardins, et leurs histoires, révèlent des aspects fondamentaux d'un siècle de relations politiques, économiques et culturelles de l'Amérique du Nord avec le Japon⁷. » Bien qu'il admette que la popularité de ces jardins repose sur l'idée qu'ils soient authentiquement japonais, il affirme que leur vraie valeur se trouve dans leur histoire, celle des désirs et des peurs de l'Occident vis-à-vis du Japon, de l'immigration japonaise aux États-Unis, et des interactions entre les deux.

Brown s'attarde par exemple à retracer les nombreux changements de gestionnaires et de morphologie du Japanese Tea Garden du Golden Gate Park à San Francisco (**fig. 2**), pour montrer à quel point il témoigne de l'évolution de la relation américano-japonaise et de celle de la perception américaine sur la culture japonaise. Le jardin fut initialement créé par l'entrepreneur George Turner Marsh pour l'Exposition internationale Midwinter de 1894, puis revendu après l'événement à la ville qui, vu son grand succès, souhaita le garder comme attraction commerciale. Sa gestion a alors été confiée à l'immigré japonais Makoto Hagiwara et à ses descendants qui l'ont entretenu jusqu'en mai 1942, lorsqu'ils sont déportés dans un camp d'Américano-Japonais créé quelques mois après le début



de la guerre du Pacifique. Hagiwara a assisté à l'agrandissement du jardin ainsi qu'au transfert d'une pagode et d'une porte de temple provenant de l'Exposition internationale Panama-Pacific de 1915, et à l'ajout d'un *torii* et d'un temple shintō – autant d'additions qui reflètent l'ampleur de cet engouement japonisant. En revanche, pendant la guerre, certains éléments, y compris le temple shintō et la maison des Hagiwara, ont été détruits, alors que la ville a continué à gérer le domaine sous le nom d'Oriental Tea Garden en embauchant des femmes chinoises. Les modifications et les ajouts se poursuivent après la guerre : le don d'une grande lanterne par le Consul général du Japon et la création d'un jardin sec par Nagao Sakurai en 1953, un an après la normalisation de la relation américano-japonaise, puis l'installation d'éléments commémoratifs pour la famille Hagiwara aux alentours de 1970, dans un climat de réhabilitation de la population d'origine japonaise.

2. Japanese Tea Garden au Golden Gate Park, San Francisco.

Les jardins japonais créés dans les camps d'Américano-Japonais pendant la guerre du Pacifique font, eux aussi, l'objet de recherches depuis les années 1990, renouvelant la lecture de la fonction du jardin japonais à l'étranger. Si les autorités américaines ont construit ces camps dans des déserts de l'Ouest pour isoler la population d'ascendance japonaise de la côte ouest, quelques milliers de jardins, de tailles, de formes et de fonctions différentes, y ont été créés par des internés dont une partie importante était des professionnels du jardin. Anna Hosticka Tamura, dans son article « Gardens Below the Watchtower: Gardens and Meaning in World War II Japanese American Incarceration Camps⁸ », propose une interprétation de ces jardins comme symbole de résistance, à l'opposé de l'image plaisante du jardin japonais, commune aux États-Unis. Le Merritt Park du camp de Manzanar, par exemple, a été créé par un groupe de paysagistes, pépiniéristes et jardiniers, dirigé par Kuichiro Nishi, lui-même pépiniériste et emprisonné dans



3. Ansel Adams, Merritt Park, site historique national de Manzanar (comté d'Inyo, Californie), 1943, Washington D.C., Library of Congress, Prints and Photographs Division, LOT 10479-2, n° 22.

un camp d'ennemis étrangers avant de rejoindre sa famille à Manzanar. Avec leur savoir-faire et des matériaux importés ou trouvés sur place, ils ont construit un jardin d'agrément composé de cascades, de bassins, de ponts, d'une maison de thé ainsi que de plantes et de rochers soigneusement disposés, comme on peut le voir dans une photographie prise par Ansel Adams, montrant une pierre en forme de tortue, animal fréquemment

représenté dans les jardins au Japon (**fig. 3**). Les jardins aux camps permettaient aux internés, selon Tamura, d'affronter le caractère insupportable de leur situation, à différents niveaux : la construction d'un jardin offrait la possibilité, pour les internés, de recréer une communauté par eux-mêmes, sur la base de leurs professions d'avant-guerre à partir d'une œuvre symbolisant leur culture ethnique ; elle était aussi un moyen de défier les limites imposées par l'autorité carcérale, car la construction implique de s'approprier un terrain et de négocier les permis de sortie temporaire pour aller chercher des matériaux. Les jardins ainsi créés tempéraient l'environnement étranger et inhospitalier des baraques au beau milieu du désert ; de plus, le travail d'entretien au contact des plantes procurait des effets thérapeutiques, et permettait aussi de lutter contre l'inertie du confinement. En somme, les jardins japonais aidaient ces personnes déplacées à reprendre, certes, dans une infime mesure, le contrôle sur leurs conditions de vie.

En parallèle avec les recherches développées aux États-Unis, une vaste enquête collective sur les jardins japonais d'outre-mer a été menée au début des années 2000 par une commission créée au sein du Japanese Institute of Landscape Architecture et dirigée par Makoto Suzuki, historien du jardin cité plus haut. La commission, composée

de trente-deux experts majoritairement japonais, incluant des universitaires, des concepteurs et des spécialistes de construction et d'entretien, a fait le recensement de plus de quatre cents jardins à travers le monde et s'est intéressée non seulement à leur histoire, mais surtout à leur état actuel et aux questions de leur construction, de leur entretien et de leur restauration. Cette enquête suit la recherche que Suzuki avait déjà entamée sur les cas historiques en Europe de l'Ouest et aux États-Unis⁹, et celle des organisations japonaises comme l'Urban Green Space Development Foundation qui veillaient sur ce phénomène alors qu'il prenait de l'ampleur pendant les deux dernières décennies du XX^e siècle. Les membres de la commission ont constaté le besoin de réfléchir sur les perspectives d'avenir de ces jardins et sur celles des professionnels japonais qui étaient appelés à intervenir de plus en plus à l'étranger. Le résultat de leur enquête est présenté dans un rapport ainsi que sur des sites web spécialisés, avec des fiches détaillées de quatre-vingt jardins remarquables et des articles relatifs aux thématiques précitées¹⁰.

Ce qui est intéressant est que les contributeurs du rapport se montrent partagés entre, d'une part, l'envie de valoriser la spécificité locale de chaque jardin ainsi que la richesse d'échanges internationaux dont il témoigne et, d'autre part, l'embarras qu'ils ressentent face à l'éloignement de ces jardins par rapport au canon du jardin japonais tel qu'ils l'ont étudié tout au long de leur carrière et qu'ils sont censés représenter à l'occasion de leurs missions à l'étranger. Ils se demandent, par exemple, comment réagir s'ils sont sollicités dans le cadre d'un projet de restauration d'un jardin historique, créé initialement sur une image fantaisiste du Japon. Leurs hésitations et interrogations trahissent non seulement la complexité de la question de la « japonité », mais aussi celle du jardin en tant qu'il est une création perpétuelle : composés de matières végétales, aquatiques et minérales dont l'évolution dépend du climat local et des interventions humaines sur une longue durée, les jardins changent d'apparence en permanence. Comme un jardin n'est jamais achevé au moment de son inauguration, la notion même d'auteur se brouille, entre les différentes instances du commanditaire, du concepteur, du constructeur, du jardinier, et peut-être même de la nature. Cela rend encore plus complexe la question de la « japonité » du jardin, à savoir si elle s'appuie sur l'ethnicité de son concepteur initial, sur celle d'un intervenant ultérieur, sur la provenance des matériaux qui le composent, ou bien sur la référence à laquelle renvoie l'image du Japon pour le propriétaire.

Perspective d'avenir : des champs d'étude en friche

Les recherches sur le jardin japonais en tant que phénomène international, qu'elles s'intéressent aussi bien à son image qu'à sa création, éclairent l'importance des échanges entre l'ici et l'ailleurs pour l'étude d'un art *in situ*. Elles remettent en question le lien intrinsèque entre l'homme et son environnement sur lequel s'appuie la japonité de l'art du jardin, et mettent en lumière le mécanisme de la transmission des informations, l'histoire du transfert des mains-d'œuvre, des matériaux et des savoir-faire, le rôle des différents acteurs et l'évolution de chaque jardin dans le temps ; en d'autres termes, elles soulèvent des questions intéressantes pour réfléchir sur l'art dans le monde globalisé, qui se distinguent des questions concernant la circulation des objets d'art transportables et conservables dans les musées.

Ces recherches se développent majoritairement selon un axe Japon – Occident, et en particulier celui entre le Japon et les pays anglo-saxons tels que le Royaume-Uni et les États-Unis, comme on peut le constater dans les travaux que nous avons présentés et aussi dans l'ouvrage le plus récemment publié sur ce thème : *Spaces in Translation*:

Japanese Gardens and the West, de Christian Tagsold, qui discute les jardins japonais des États-Unis et des différents pays d'Europe comme un ensemble plutôt monolithique¹¹. Bien qu'elle reflète la densité des relations historiques entre le Japon et ces pays, cette tendance dépend aussi du flux d'information actuel, dominé par la documentation en anglais. Aussi, on peut se demander si les conclusions qui en sont tirées ne risquent pas de simplifier le phénomène international du jardin japonais, qui pourrait en réalité, dans le sens qui vient d'être évoqué, être encore plus complexe. En guise de conclusion, nous souhaitons présenter deux approches complémentaires possibles, aux marges de l'axe majeur entre le Japon et les pays anglo-saxons : la première en France et la deuxième en Asie orientale.

En France, le paysagiste Bernard Jeannel, qui a participé à la restauration du parc oriental de Maulévrier dans les années 1980, a publié en 1995 un ouvrage établissant une liste de vingt-neuf jardins japonais en France, mais sans encourager des recherches non essentialistes équivalentes à celles de Suzuki et de Brown¹². Néanmoins, quelques études de cas suggèrent d'apprécier ces jardins franco-japonais comme des exemples de la prise de liberté artistique qui poussent le phénomène vers une autre direction. Le professeur de littérature française Junji Suzuki a enquêté sur le parcours de Wasuke Hata, un jardinier japonais arrivé en France à la fin du XIX^e siècle qui créa des jardins chez quelques amateurs japonisants de l'époque, tels que Robert de Montesquiou et Hugues Krafft. En découvrant l'intérêt de quelques personnalités du milieu littéraire parisien pour ce phénomène en marge du japonisme, Suzuki identifie une éventuelle source d'inspiration de Marcel Proust, dans son appréciation des objets horticoles japonais, pour le déploiement spectaculaire de l'espace et du temps à partir d'un objet minuscule¹³.

Wybe Kuitert, historien du jardin que nous avons cité plus haut, a analysé quant à lui la manière dont les aspirations postmodernes ont joué un rôle dans la conception du jardin japonais contemporain que l'agence paysagiste Takano Landscape Planning a créé au musée Albert-Kahn à Boulogne-Billancourt à la fin des années 1980 (**fig. 4**)¹⁴.

4. Jardin japonais contemporain du musée départemental Albert-Kahn, Boulogne-Billancourt.



Ces cas franco-japonais montrent qu'il existe une possibilité d'élargir les études au-delà des jardins officiellement nommés japonais, et surtout aux autres domaines artistiques, pour étudier les rapports entre différents arts.

Les jardins japonais qui ont été créés dans les pays d'Asie orientale sont, quant à eux, très peu étudiés en comparaison avec les cas européens et nord-américains. Il est clair que la colonisation et les guerres provoquées par le Japon impérialiste ainsi que les relations d'après-guerre entre le Japon et ces pays ont eu un impact sur la façon dont ces jardins ont été construits, puis détruits ou abandonnés. Les recherches sur ces jardins n'ont débuté que tout récemment : Makoto Suzuki et ses collaborateurs ont présenté les résultats de leurs recherches sur la Corée du Sud en 2018¹⁵, et l'historien du jardin Takashi Awano prépare actuellement des articles sur les jardins créés par les colons japonais à Taiwan après son enquête de terrain en 2019¹⁶. Étant donné la situation coloniale de longue durée qui a entraîné l'installation massive d'une population japonaise et la japonisation de la population locale, il s'agit de s'intéresser non seulement aux cas particuliers des palais et des demeures de la classe gouvernante, mais aussi à la création de nombreux jardins plus ordinaires. Ces recherches restent préliminaires : il s'agit d'établir une liste provisoire des jardins, de récolter des informations dans les archives locales pour reconstituer leurs histoires et leurs morphologies, avant de leur donner une signification. Nous espérons que ces études pourront ouvrir d'autres perspectives au-delà du schéma d'analyse post-orientaliste appliqué dans les cas d'étude entre le Japon et l'Occident.

Hiromi Matsugi

Hiromi Matsugi est historienne de l'art et Assistant Professor à l'International Research Center for Japanese Studies, à Kyōto. Elle est auteure de l'article « Jardins japonais en France : exotisme, adaptation, invention », dans *Projets de paysage*, n° 6, juillet 2011.

NOTES

Tous les noms, y compris ceux d'origine japonaise, sont ici transcrits dans l'ordre prénom-patronym. Ce choix découle de la particularité de l'article qui cite des personnes aux parcours internationaux divers. L'auteure de l'article remercie les relecteurs pour leurs expertises précieuses. Elle a intégré certaines de leurs suggestions et espère explorer les autres pistes dans ses travaux à venir.

1. Miyuki Katahira, *Nihon teien zō no keisei* 日本庭園像の形成, Kyōto, Shibunkaku, 2014.

2. Shōji Yamada, *Zen to yū na no nihonmaru* 禅という名の日本丸, Tōkyō, Kōbundō, 2005 ; *Shots in the Dark: Japan, Zen, and the West*, Earl Hartman (trad. angl.), Chicago / Londres / Kyōto, The University of Chicago Press / International Research Center for Japanese Studies, 2009.

3. Trente-cinq livres et articles intitulés de cette manière, publiés en anglais entre 1974 et 2003, sont cités par Yamada dans le premier chapitre de Yamada, 2005, cité n. 2.

4. Wybe Kuitert, *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*, Amsterdam, J. C. Gieben, 1988, et sa réédition *Themes in the History of Japanese Garden Art*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2002.

5. Makoto Suzuki, *Ōbeijin no nihonteienkan* 欧米人の日本庭園観 / *The Image and View of Japanese Gardens in the Minds of Westerners, Zōengaku ronshū* [la revue de l'Université d'agriculture de Tōkyō], supplément n° 2, 1997.

6. Kendall H. Brown et Melba Levick (photographe), *Japanese-Style Gardens of the Pacific West Coast*, New York, Rizzoli, 1999 ; Kendall H. Brown et David M. Cobb (photographe), *Quiet Beauty: The Japanese Gardens of North America*, Tōkyō, Tuttle, 2013.

7. Brown et Levick, 1999, cité n. 6, p. 10 (traduction de l'auteure).

8. Anna Hosticka Tamura, « Gardens Below the Watchtower: Gardens and Meaning in World War II Japanese American Incarceration Camps », dans *Landscape Journal*, n° 23 (1), 2004, p. 1-21.

9. Suzuki, 1997, cité n. 5, p. 72-98.

10. Makoto Suzuki *et al.*, « *Kaigai no nihonteien* » *chōsa hōkokusho* 「海外の日本庭園」調査報告書 et sa version anglaise *Japanese Gardens outside of Japan: Research Report*, Tōkyō, Japanese Institute of Landscape

Architecture, respectivement 2006 et 2007. Les articles en anglais sont consultables en ligne, sur <https://www.jila-zouen.org/journal/overseasgardens>, et les fiches de jardins sur <http://www.nodaigarden.jp/>.

11. Christian Tagsold, *Spaces in Translation: Japanese Gardens and the West*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2017.

12. Bernard Jeannel, *Jardins japonais en France : art et poésie du paysage*, Paris, Nathan, 1995.

13. Junji Suzuki, « Maruseru purūsto to nihon no "niwa" (Marcel Proust et deux "jardins" japonais) », dans *Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises*, n° 12, 1991, p. 155-171. *Idem*, « Le jardinier japonais de Robert de Montesquiou – ses évocations dans les milieux littéraires », dans *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 18, 2011, p. 103-112.

14. Wybe Kuitert, « Discourse and Creation: Two Japanese Gardens to contemplate in Paris », dans *Shakkei*, n° 15 (1), été 2008, p. 18-24.

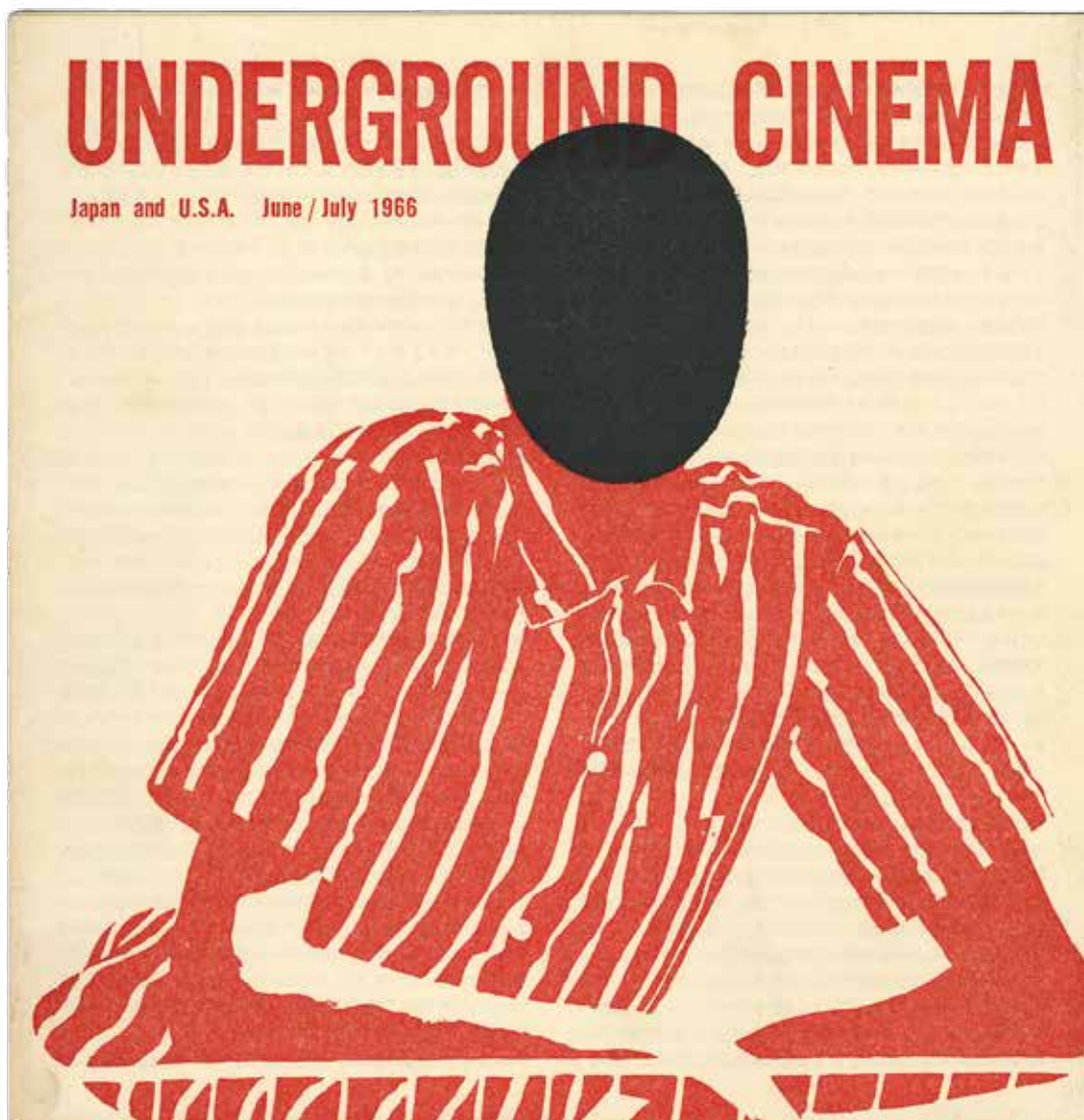
15. Makoto Suzuki *et al.*, « Studies of the Japanese Gardens Created in South Korea: Historical Backgrounds and Significant Characteristics of the Remaining Japanese Gardens », et Kwang-pyo Hong *et al.*, « Studies of the Japanese Gardens Created in South Korea: Overall Conditions and Typological Classification of the remaining Japanese Gardens », dans *The 15th International Landscape Architectural Symposium of Japan, China and Korea: Landscape as Urban Infrastructure Program and Proceedings – Electronic version*, Tōkyō, Japanese Institute of Landscape Architecture, 2016, p. 195-200, et p. 301-306.

16. Takashi Awano, « Nihon tōchi jidai no taiwan ni zōei sareta kantei, jūtaku, sekkyaku shisetsu no teien 日本統治時代の台湾に造営された官邸・住宅・接客施設の庭園 » [Les jardins dans les résidences officielles, les maisons et les établissements de plaisir à Taïwan de l'époque coloniale japonaise], dans *Niwa*, n° 238, février 2020, p. 106-107. D'autres articles sont en cours de préparation. Je remercie Takashi Awano pour m'avoir donné l'accès à ses manuscrits.

Tōkyō Underground – Le *topos* des avant-gardes japonaises au tournant des années 1960

Kei Osawa

À partir de la première moitié des années 1950, le monde de l'art japonais est traversé par une succession d'événements désormais bien connue. Alors déchiré, comme dans nombre d'autres pays, par une nouvelle crise de la représentation – opposant les tenants de l'abstraction, du réalisme socialiste et du surréalisme –, ses problématiques et ses polémiques sont court-circuitées par une nouvelle génération d'artistes qui, au moyen d'actes directs – performances, actions, *happenings*, *events* – redéfinissent le champ des pratiques artistiques et la notion même d'œuvre. L'histoire de ces pratiques, depuis les collectifs Jikken Kōbō 実験工房 (Atelier expérimental) et Gutai Bijutsu Kyōkai 具体美術協会 (Association pour l'art concret) jusqu'à Zero Jigen ゼロ次元 (Dimension zéro), a été rapportée dans nombre d'études et d'expositions au Japon et ailleurs¹. Ce faisant, ces performances (et leurs auteurs) ont été progressivement abstraites de leur contexte de production, avec pour conséquence une vision singulièrement réductrice de ces artistes et collectifs, présentés comme des personnalités uniques ou des mouvements radicaux dressés contre les masses. Mais ceux-ci évoluaient dans un *milieu* original, celui de subcultures (parfois de contre-cultures) inspirées par les générations contemporaines en Asie², en Europe³ et aux États-Unis⁴. Si le contexte sociopolitique de cette période a été analysé en détail, aucune étude n'a été consacrée à délimiter ce milieu particulier, généralement réduit à une atmosphère, à un air du temps, à une série de modes passagères. Une meilleure connaissance de la modalité d'implantation de ces subcultures dans le monde de l'art japonais enrichit notre compréhension de ce moment décisif dans l'histoire culturelle de l'après-guerre, ainsi que celle de leur apport dans la production artistique actuelle. Partant de cette hypothèse, le présent article vise à analyser en détail, autour de la notion d'*underground*, la création de ce *topos* artistique au milieu des années 1960 au Japon, à partir d'un large corpus de textes et de publications éphémères. Il ne s'agit pas d'analyser les productions de tel ou tel artiste ou mouvement sous un prisme auteuriste, mais plutôt d'offrir une chronologie et une cartographie de l'*underground* tokyoïte⁵ qui mettent en évidence les réseaux artistiques et géographiques de l'époque, ainsi qu'une appréciation de ses apports artistiques, théoriques, sociétaux et politiques dans l'art contemporain japonais.



1a-b. Programme et billet d'*Underground Cinema* (29 juin – 2 juillet 1966) au Sōgetsu Kaikan Hall. Graphisme par Hosoya Gan.

Avant-garde et *underground*

Lorsqu'en 1968 l'artiste néodada Shinohara Ushio (né en 1932 à Tōkyō) publie précocement son autobiographie *Zen'ei no michi* [La voie de l'avant-garde]⁶, le terme d'*avant-garde* (diversement rendu en japonais par la traduction littérale *zen'ei* 前衛 ou la transcription *avangyarudo* アヴァンギャルド) est déjà investi de significations multiples remontant aux mouvements artistiques de l'ère Taishō (on employait alors, dans un sens voisin, le qualificatif *shinkō* 新興). Dès 1947, le Club des artistes d'avant-garde du Japon (*Nihon avangyarudo bijutsuka kurabu* 日本アヴァンギャルド美術家クラブ) s'était formé pour promouvoir la recherche sur la peinture d'avant-garde, et en 1948 un Groupe de recherche sur l'art d'avant-garde (*Abangyarudo geijutsu kenkyūkai* アバンギャルド芸術研究会) avait vu le jour, réunissant artistes, écrivains et critiques. Okamoto Tarō 岡本太郎 (1911-1996),

figure de proue de l'art d'après-guerre, participait aux deux cercles. C'est Okamoto qui écrit la quatrième de couverture du livre de Shinohara, adoubant ainsi le représentant d'une génération nouvelle se situant à la pointe des expérimentations artistiques.

Or le terme est déjà éculé. L'examen détaillé des principaux journaux japonais révèle qu'en 1968, le terme *underground* et ses variantes (notamment la transcription *andāguraundo* アンダーグラウンド et son abréviation *angura* アングラ) sont omniprésents dans les médias et la critique, rivalisant avec *avangyarudo* au point de l'écarter. Le lexique annuel des termes contemporains fournit dans son édition de 1969 une notice pour *angura* : « Mot de provenance anglaise forgé au Japon, abréviation du terme *underground*. Adjectif qualifiant les arts créés et présentés en souterrain, dans des lieux non éclairés par le soleil, non publics. L'*angura* provient du cinéma, mais il s'applique au théâtre, aux arts, à la danse, et a finalement donné les *angura zoku* アングラ族 (« tribus *underground*⁷ »). Au moment de son apparition, il s'opposait au commercialisme, tentait des expérimentations nouvelles, et impliquait parfois l'engagement de sympathisants dans des activités souterraines pour des raisons politiques, mais il recouvre aujourd'hui de nombreux éléments non identifiés⁸. » Les lexicographes saisissent déjà, non sans ironie, le caractère flou des modes d'expression et des styles de vie rassemblés sous cet emprunt linguistique à l'anglais. Mais le terme désigne une réalité sociale tangible : inspirés par le cinéma expérimental, des artistes s'engagent dans des modes de production indépendants pour créer des œuvres exigeantes et non commerciales, parfois contestataires, qui engendrent à leur tour des mœurs originales. Certaines définitions précisent que ces modes d'expression sont d'*avant-garde* : ce qualificatif historique se trouve ainsi absorbé par un terme spatial à l'extension plus large et au sens plus flou.

Dans l'édition de 1968, le même lexique relevait déjà un terme étroitement associé à l'*underground* : *fūten* フーテン⁹. Désignant initialement sur un registre familier les pathologies mentales ou un accès de délire¹⁰, ce mot est détourné pour qualifier les *hippies* japonais et ceux qui s'y reconnaissent, en insistant sur leur mode de vie nocturne, leurs pratiques déviantes et leur oisiveté. Il connaîtra une popularité durable grâce à la série de films *Otoko wa tsurai yo* 男はつらいよ [C'est dur d'être un homme] réalisés par Yamada Yōji 山田洋次 (né en 1931) à partir de 1969, dans lesquels le protagoniste se voit affublé de ce qualificatif.

À la fin des années 1960, les lexiques spécialisés dans l'argot *angura* ne manquent pas¹¹ : une fois l'*underground* établi parmi les jeunes générations, il s'agit d'asseoir une langue nouvelle, fondée sur des emprunts à l'anglais, des détournements et des contractions de termes japonais, ainsi que des références à un vocabulaire politique d'extrême gauche.



Le vecteur du cinéma

On retient généralement de l'*angura* cette atmosphère vague et sulfureuse qui flotte dans les quartiers jeunes de Tōkyō à la fin des années 1960, perceptible dans la photographie et le cinéma de l'époque. Or son origine peut être précisément retracée. Le terme est employé pour la première fois de manière notable par le réalisateur, photographe et critique Kanesaka Kenji 金坂健二 (1934-1999) lorsqu'il organise, du 29 juin au 2 juillet 1966 au Sōgetsu Kaikan 草月会館¹², sous le titre *Underground Cinema*, une série de projections de films expérimentaux en 8 et 16mm rapportés de son séjour aux États-Unis (fig. 1a-b).



2a-b. « Kanesaka Kenji, Champion de l'*underground* », article publié dans le numéro spécial « Angura '68 shokku-hen » アングラ'68 ショック篇 [Underground 68, volume choc] de la revue *Bessatsu Kinema Junpō* (août 1968), avec un portrait de Takakura Ken en couverture, retouché et mis en page par Yokoo Tadanori.

Sont projetés des films d'Imura Takahiko 飯村隆彦 (né en 1937), Stan Brakhage, Donald Richie, Joe Sedelmaier, Carl Linder, Robert Nelson et Kanesaka lui-même. Sur le programme figurent des textes de Jonas Mekas, de Robert Brown et du critique Tōno Yoshiaki 東野芳明 (1930-2005), exclusivement sur le cinéma. Kanesaka réitère sa présentation l'année suivante, du 8 au 14 mars, toujours au Sōgetsu Kaikan. L'*Underground Film Festival* présente alors les films de Jonas Mekas, Stan Vanderbeek, Bruce Baillie, Jud Yalkut, Kanesaka et Ōbayashi Nobuhiko

大林宣彦 (1938-2020). Les textes imprimés dans le programme (mis en page par Hosoya Gan 細谷巖 [né en 1935], comme pour l'édition précédente), signés par Stan Vanderbeek, Imura Takahiko, Kanesaka Kenji et le réalisateur Hani Susumu 羽仁進 (né en 1928), traitent notamment de l'*expanded cinema* et de l'*intermedia*, toujours selon l'axe nippon-américain, mais en dépassant le paradigme strictement cinématographique pour s'ouvrir aux autres disciplines artistiques¹³.

La diffusion du cinéma *underground*, sous influence américaine et par le biais de Kanesaka, est alors fulgurante. La revue spécialisée *Eiga hyōron* 映画評論 [Critique de cinéma] sous la houlette de l'éditeur et critique Satō Shigechika 佐藤重臣 (1932-1988) traite le sujet dans ses numéros de juillet et de septembre 1966, et le livre de Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, est traduit en japonais en 1969¹⁴. Durant l'été 1968, la revue de cinéma *Kinema Junpō* キネマ旬報 [*The Movie Times*] publie en juin¹⁵ puis en août¹⁶ deux numéros spéciaux intégralement consacrés à l'*angura*. La situation a changé : le cinéma n'est qu'un secteur parmi d'autres dans le vaste souterrain agitant la capitale. Ainsi le numéro de juin présente-t-il pêle-mêle les « chefs-d'œuvre de l'affiche psychédélique [de théâtre et de cinéma] », les troupes de théâtre *underground*, les « huit samouraïs de l'*underground*¹⁷ », des photographies du théâtre et du cinéma

昭和43年8月10日発行 毎月10日発行 昭和43年2月9日 国民新聞社刊行特許承認雑誌 第2766号

別冊 キネマ旬報

8月号

SHOCK!
Underground '68



アングラ'68

ショック篇

野田高梧

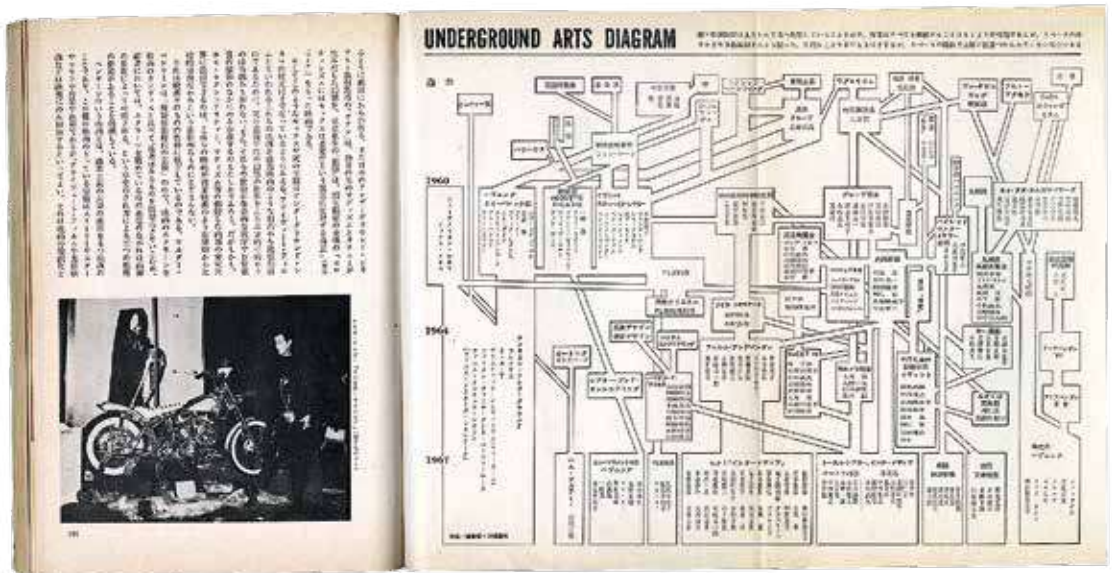
underground, des *manga*, une table ronde sur les arts *underground*, un guide des lieux *underground*, et un article spécial sur le psychédélique et les drogues. Le numéro d'août poursuit cette ouverture vers les autres disciplines en accentuant le caractère érotique et contestataire de nombre d'œuvres présentées. Apparaissent ainsi le *body painting*, les *happenings* de Zero Jigen, un dialogue entre Yokoo Tadanori et l'acteur Takakura Ken 高倉健 (1931-2014), des articles sur la nudité, l'homosexualité, les drogues en lien avec l'*underground*, puis une section consacrée au cinéma *underground*, comme pour donner une cohérence, en fin de volume, à un numéro par ailleurs disparate (fig. 2a-b).

« Les explorateurs des zones intermédiaires »

Cette dispersion reflète la prolifération rapide de l'*underground* dans le paysage tokyoïte. L'artiste et musicien Tone Yasunao 刀根康尚 (né en 1935) est le premier à dresser un tableau systématique des arts *underground* au Japon pour en mesurer la portée réelle, loin des stéréotypes sulfureux qui s'y rapportent et que les principaux représentants du mouvement réfutent. La revue *Bijutsu techō* 美術手帳 [Cahier d'art] offre dans son numéro de novembre 1967 un dossier sur les arts *underground* au Japon (l'autre dossier portant sur Pierre Bonnard), dans lequel Tone publie son « Underground Arts Diagram¹⁸ » (fig. 3). Cet arbre généalogique mériterait une étude à part entière : la colonne de gauche regroupe les principaux représentants américains de l'*underground*, tandis que les autres cases, en bas de l'arbre, représentent les diverses mouvances japonaises avec leurs ancêtres (qui pour certains remontent jusqu'au wagnérisme, au vaudeville, au zen et même au vajrayāna) et leurs interrelations. Si nous ne pouvons nous attarder ici sur tous les groupes figurant sur le diagramme, relevons les disciplines artistiques représentées dans la partie japonaise : la performance, le *happening*, l'*event*, l'action, le théâtre, l'*intermedia*, le *butō*, la musique, le cinéma, l'édition de revues.

L'absence de la littérature est patente, non seulement dans ce dossier mais dans la plupart des études se rapportant à l'*underground*, alors même que des classiques de l'après-guerre tels que *Sho o suteyo machi e deyō* 書を捨てよ町へ出よう [Jetez vos livres, sortez dans la rue] (1967) de Terayama Shūji étaient déjà publiés. Si c'est le légendaire roman *Kachikujin yapū* 家畜人ヤプー [Yapou, bétail humain]¹⁹, publié en 1956, qui acquiert le statut de chef-d'œuvre *underground*, on relève alors plutôt des poètes désormais inconnus, telle Hoshino Mari 星野マリ qui publie en 1969 *Shinjuku chikadō no shi* 新宿地下道の詩 [Poèmes des voies souterraines de Shinjuku]. Ceci s'explique par le scepticisme fondamental de l'*underground* vis-à-vis du langage, compris – sous l'influence d'une lecture biaisée de McLuhan – comme un système de domination. Tone cite dans son article un entretien avec Kanesaka : « Le domaine dont les artistes pourront maintenant traiter, auquel ils pourront faire face, se rapporter, je pense que c'est la perception, ce n'est pas la conscience... Et puis le langage est hiérarchique, la littérature a un aspect inébranlable. Je pense que tout ça relève du système. C'est par rapport à ce système que nous situons dans l'*underground* un anti-système²⁰. ». De fait, si l'on écarte la bande dessinée²¹, la littérature n'est mobilisée que sous son versant performatif, intégrée à des dispositifs scéniques.

La parole a ainsi une maigre présence dans la musique *underground* de l'époque, notamment dans le jazz et les musiques improvisées²², mais elle prendra toute sa place dans un genre inattendu mais fondamental pour sa dimension politique : le *folk* japonais²³. Nous y reviendrons. C'est le théâtre qui se fait le porte-étendard de l'*underground*, les principales troupes indépendantes (notamment Tenjō Sajiki 天井棧敷, mené par Terayama Shūji et Jōkyō Gekijō 状況劇場, mené par Kara Jūrō, mais on en compte une

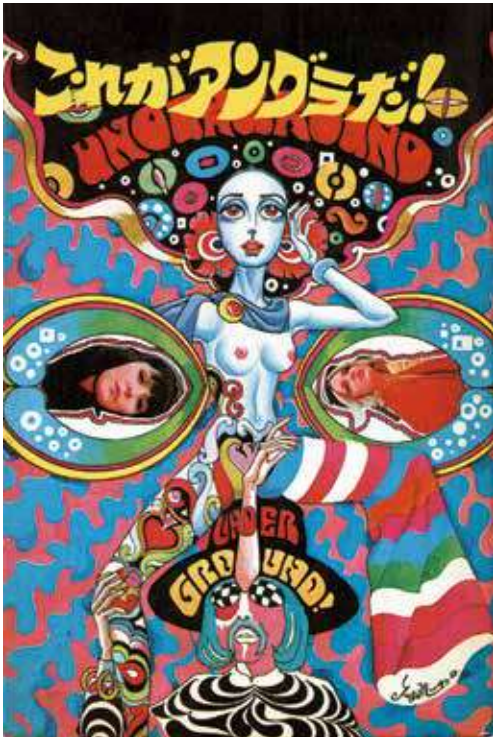


dizaine d'autres) quittant rapidement les théâtres pour investir des parcs, des temples et des sanctuaires puis éventuellement les rues²⁴. C'est dans ce contexte que le théâtre en vient à incarner ce que Nishidō Kōjin 西堂行人 (né en 1955) nomme le « paradigme *underground*²⁵ ». Il exerce également un rôle majeur dans la circulation de l'information et d'un style graphique propre, par le biais de ses publications éphémères (affiches, bulletins, tracts, programmes)²⁶. Dans son étude, Tone situe l'apport du butō de Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-1986) dans son ambition d'un théâtre synthétique : il intègre à sa danse les productions artistiques de ses contemporains pour produire une œuvre totale, incarnation possible de l'intermedia. Car dans sa perspective d'intégrer la perception dans de nouvelles formes indépendantes d'expression à même de fédérer une communauté internationale, l'*underground* est indissociable de l'intermedia : Tone affirme que c'est par des productions artistiques totales que l'*underground* peut produire non pas *une nouvelle culture*, mais *une culture autre*.

Naturellement, le cinéma conserve sa prééminence et s'assure un ancrage solide dans l'*underground* : on organise un *Film art festival*, résultant d'un concours, au Sōgetsu entre 1967 et 1969 ; le Japan Filmmakers' Cooperative mené par Satō Shigechika est actif dès 1968, avant que Satō lui-même ne le quitte pour former en 1969 le Nihon andāguraundo sentā 日本アンダーグラウンド・センター [Centre underground japonais], duquel émanera en 1971 l'Underground Center sous la direction de Kawanaka Nobuhiro かわなかのぶひろ (né en 1941).

Il est révélateur que ce mouvement culturel n'ait laissé que peu de traces apparentes dans le monde de l'architecture et le design. Une des rares références directes à l'*underground* dans le domaine de l'architecture consiste dans une publication pour le moins énigmatique de Takaguchi Yasuyuki 高口恭行 et Manabe Tsunehiro 真鍋恒博 intitulée *Le troisième architecte*²⁷. Les rares études sur la possibilité d'une transformation de ce que Kanesaka nomme le « système » sont sceptiques²⁸. Dix ans plus tard, en 1982, lorsque la revue *Kenchiku bunka* 建築文化 [Culture architecturale] publie le numéro spécial « Plan Tōkyō *underground*²⁹ » édité par un panel de spécialistes d'urbanisme et d'architecture,

3. Tone Yasunao, « Underground Arts Diagram », publié dans *Bijutsu techō* en novembre 1967. Sur la page de gauche, une image tirée de *Scorpio Rising* (1964) de Kenneth Anger.



4a-c. Première de couverture de *Korega angura da!* *これがアングラだ!* [Voici l'underground!] et tirages originaux des photographies des membres du groupe Zero jigen pratiquant leurs rites, publiés en juillet 1968.

malgré la reprise d'un vocabulaire fortement connoté (« *Tōkyō underground* » *angura Tōkyō* アングラ東京, « *underground mandala* » *angura mandala* アングラ曼荼羅, etc.), *underground* est entendu exclusivement comme un réseau d'infrastructures souterraines à rénover radicalement afin de soutenir la croissance soutenue de la mégalopole. Les lieux de l'*underground* sont uniquement traités comme des problèmes à résoudre : les places à plusieurs étages (comme celle qui se situe à la sortie ouest de la gare de Shinjuku) doivent être redessinées pour offrir un environnement plaisant pour le passage et le repos³⁰, tandis que les passages souterrains qui forment une ville à part entière sous terre doivent être reconsidérés dans leur ensemble pour offrir « sécurité et santé³¹ ». Ceci porterait à appuyer la thèse des détracteurs de l'*underground*, selon lesquels celui-ci n'aurait été qu'une mode passagère³².

Les lieux de l'*underground*

Pourtant, l'*underground* était durablement inscrit dans des lieux physiques dans le quartier de Shinjuku, et de nombreux témoignages l'ont rapporté en temps réel³³. Un trio de journalistes publie en 1968 un guide sur les rituels de l'*underground*, ses représentants et ses lieux³⁴ (fig. 4a-c). La même année, l'universitaire Fukasaku Mitsusada 深作光貞 (1925-1991), s'inspirant de la tradition japonaise de la « modernologie » (*kōgengaku* 考現学), publie une étude complète sur Shinjuku³⁵ qui précise les modalités de l'installation de l'*underground* dans ce quartier.

Établi en 1698 à l'ouest d'Edo au sein du domaine de Naitō Wakasanokami 内藤若狭守, seigneur du fief de Takatō 高遠 dans la province de Shinano 信濃, comme relais de la Kōshū kaidō 甲州街道 (la route reliant Edo à la province de Kai), le poste de Naitō Shinjuku 内藤新宿 connaît une croissance mouvementée mais rapide. Dès le début, les propriétaires des commerces et des maisons closes d'Asakusa investissent massivement dans le développement du site, et le poste se remplit de relais, de restaurants, d'auberges et de maisons closes. À travers ses agrandissements successifs marqués par la construction de la gare ferroviaire en 1885, son accès après la guerre au statut de « sub-centre » (*fukutoshin* 副都心) de la capitale, puis le développement de la zone ouest en quartier de bureaux à partir de 1960, Shinjuku a gardé son caractère de lieu de transit : on va jusqu'à



Asakusa, à Ginza les employés restent le soir se divertir dans des lieux huppés, mais on ne fait que passer à Shinjuku. La gare est un terminus avec de nombreux cafés et lieux de divertissements ouverts la nuit, et il s’y développe une industrie du sexe. Dès l’avant-guerre, c’est un quartier de théâtres. C’est un lieu de rassemblement des jeunes, bon marché, à proximité des universités Waseda et Musashino Bijutsu. L’absence de traditions locales comme à Ginza ou à Asakusa y a attiré une population hétéroclite, faite d’étudiants, d’artistes, d’activistes d’extrême gauche et de *fūten*. Sur ces énergumènes, la presse est intarissable³⁶.

Se développe rapidement une catégorie de publications spécialisées : les cartes de l’*underground* à Shinjuku repérant tous les lieux concernés (fig. 5a-b), une sorte de prolongement ludique à la cartographie imaginaire de Shinjuku que Terayama Shūji et le photographe Moriyama Daidō 森山大道 (né en 1938) offraient en 1966 en supplément du roman *Aa kōya* あゝ、荒野 [Aa, terre vaine]. Son cœur, l’Art Theatre Shinjuku アートシアター新宿文化 (Āto shiatā Shinjuku bunka)³⁷, fondé en 1962, se double le 20 juin 1967 d’une annexe souterraine, justement nommée Underground Scorpio アンダーグラウンド蠍座 (Andāguraundo sazoriza). Cet établissement est le temple du cinéma indépendant, et noue à travers ses représentations théâtrales et de danse des liens avec les grands noms de la littérature, de la musique, de la danse, des arts et du graphisme. En 1967 ouvre le théâtre Modern Art モダンアート (Modan āto), baptisé « cave des adeptes de la sensation », et qui offre cinq types de représentations : des *nude shows*, du théâtre d’avant-garde et de divertissement, des projections de films 8mm, des performances du moment. Même s’il produit de célèbres artistes de la performance, c’est le strip-tease



5a-b. Carte de Shinjuku publiée dans le premier numéro de *Shinjuku Playmap* (juillet 1969).

(nommé, non sans pédanterie, *angura nude*) qui attire le plus de monde, au grand dam de certains artistes qui y voient un dévoiement de l'*underground* à des fins commerciales. Autour de ces deux sites ouvrent une dizaine de cafés qui sont le repaire des *fūten*, le plus connu étant Fūgetsudō 風月堂 qui rouvre en 1955 et où le vétéran Akiyama Kuniharu 秋山邦晴 (1929-1996) donne des concerts de disques de musique contemporaine. À l'extérieur, l'enceinte du sanctuaire Hanazono 花園神社 accueille la tente rouge de la troupe Jōkyō Gekijō.

Shinjuku est scindé en deux par la voie ferrée, et tous les lieux mentionnés se situent dans le quartier est. Les travaux menés pour faire de la zone ouest un nouveau quartier d'immeubles de bureaux aboutissent à la création d'une grande place étagée à la sortie ouest de la gare³⁸. Initialement, cette place fait l'objet d'un véritable projet urbanistique³⁹. Or son occupation pérenne par les *fūten* qui s'y rassemblent pour chanter du *folk* pacifiste, ainsi que les violentes manifestations qui s'y déroulent, vont amener les autorités à modifier les modalités de son usage, ce qui, à terme, a pour conséquence d'éradiquer de l'espace public de Shinjuku toute trace visible de l'*underground*. Le 21 octobre 1968 une première manifestation est réprimée. Le 21 octobre 1969, une

manifestation contre la guerre⁴⁰ est à son tour violemment réprimée, à tel point que le quotidien *Asahi* titre dans son édition du lendemain : « Guérilla au cœur de Shinjuku ». De vifs débats sur la possibilité de voir, dans ce débordement, l'opportunité de créer un véritable forum divisent les intellectuels⁴¹, mais ils sont pris de court par les autorités. Les journaux rapportent alors que la police a rebaptisé la place de la sortie ouest de Shinjuku « passage », et y a interdit tout rassemblement. Ce changement de dénomination signe la destruction symbolique de l'*underground* comme lieu public : celui-ci était toléré tant qu'il se cantonnait à des espaces privés du quartier est, mais son débordement sur la place publique du quartier ouest a signé son arrêt de mort. Cette transformation hâtive est symptomatique d'un certain état de la société japonaise dans son ensemble. En 1970, dans un article dressant le bilan de l'Exposition universelle du point de vue de l'architecture et du design, l'historien de l'architecture Fukuda Seiken 福田晴虔 observe qu'alors que la *place* de la sortie ouest de Shinjuku fut soudainement rebaptisée *passage*, l'opération sémantique inverse a été appliquée lors de l'Exposition universelle : on a rassemblé dans un espace baptisé « grande place » une masse d'individus sans solidarité préalable pour les faire interagir et les faire participer aux festivités préparées par les organisateurs. Or une telle production d'« harmonie » instantanée ne peut se faire sans un dispositif de pouvoir⁴².

Quoi qu'il en soit, le constat d'échec est implacable : dès l'été 1969 les médias rapportent que les *fūten* désertent progressivement la place publique, et après décembre 1969 le mot n'apparaît même plus dans les journaux⁴³.

L'*underground* comme *topos* artistique

Une fois l'*underground* physiquement aboli, demeurent ses représentations artistiques. Outre la photographie⁴⁴, c'est au cinéma d'intégrer dans son monde fictionnel, cette fois-ci sous le mode de la représentation, l'*underground* qu'il a contribué à propager au Japon. L'année 1969 voit la sortie de *Shinjuku dorobō nikki* 新宿泥棒日記 [*Journal d'un voleur*

de Shinjuku] par Ōshima Nagisa 大島渚 (1932-2013) qui a pour décor principal la librairie Kinokuniya, et de *Bara no sōretsu* 薔薇の葬列 [*Les funérailles des roses*] par Matsumoto Toshio 松本俊夫 (1932-2017), dont le décor est campé dans le quartier *gay* de Shinjuku⁴⁵. L'année suivante sort *Shinjuku maddo* 新宿マッド [*Le fou de Shinjuku*] par Wakamatsu Kōji 若松孝二 (1936-2012), sur un scénario d'Adachi Masao 足立正生. Ces films offrent un portrait de la *génération underground* rêvée par Kanesaka Kenji⁴⁶.

Or l'*underground* en tant que *topos* structuré par des réseaux personnels et incarné par des styles et des modes plus ou moins stéréotypés ne survit pas à la disparition de ses lieux d'ancrage, comme l'atteste le clivage entre les artistes et les intellectuels qui participent à l'Exposition universelle d'Osaka en 1970 et ceux qui s'y opposent. Si les raisons de cette polémique sont complexes et les positions de chacun variées, il est clair que la participation de certains artistes *underground* à l'Exposition contribue à incorporer leur mode d'expression au *mainstream*. Ce dévoiement n'est pas uniquement politique (au sens du passage d'un mode de production indépendant vers une soumission aux entreprises et à l'État) : il est également artistique. Tone avait perçu le lien intrinsèque unissant *underground* et *intermedia* ; or l'Exposition a précisément appliqué le principe de l'*intermedia* à ses grandes productions multimédia, s'en appropriant les moyens à des fins tout autres. Cette rupture amorce la dissémination, à partir des années 1970, de l'*underground* vers d'autres quartiers de Tōkyō, souvent avec d'autres appuis institutionnels (notamment les grands magasins) qui transmettent en l'édulcorant cette subculture à un public plus large⁴⁷.

Dès lors, quels sont les apports de l'*angura* aujourd'hui ? Son principal apport est structurel : il a initié une révolution dans la compréhension des mouvements artistiques japonais d'après-guerre en opérant un passage depuis une compréhension historiciste des avant-gardes vers une conception spatialisée de mondes distincts qui coexistent, au Japon et à l'étranger, œuvrant ensemble à des formes radicales d'expression. Dans un entretien accordé à Tone Yasunao, Katō Yoshihiro 加藤好弘 (1936-2018) de Zero Jigen affirme : « Zero jigen, ce n'est pas l'avant-garde. La question de savoir si c'est nouveau



ou ancien ne m'intéresse pas vraiment... Bien sûr, comme j'habite le vingtième siècle, je suis perché à la pointe du vingtième siècle... Mais par exemple, si on prend pour axe des ordonnées l'histoire, c'est – vu depuis la pointe de cet axe – l'axe des abscisses [qui m'intéresse], l'histoire se situe sur l'horizontale... je voudrais l'étirer dans le sens de la longueur⁴⁸... »

Vis-à-vis d'une conception hagiographique des avant-gardes japonaises comme ensemble de personnalités fortes qui ont inspiré, provoqué ou combattu les masses, il nous faut camper le contexte dans lequel elles furent actives : le *topos* qui a conditionné cette production. Cela conduit à minimiser l'effet d'opposition radicale ou de lutte entre des artistes inspirés et les masses. Enfin, bien qu'importé, l'*underground* japonais tel qu'il a pris racine à Shinjuku a rapidement développé des singularités qui méritent qu'on leur consacre une étude spécifique, et qui offrent de nouvelles clés de compréhension de la culture japonaise de l'après-guerre. En outre, l'*underground* a produit au Japon un style propre dans toutes les disciplines artistiques, immédiatement reconnaissable et désormais établi comme les autres styles artistiques. Il nourrit encore (sous une forme évidée et de manière formaliste, il faut bien le reconnaître) la culture visuelle japonaise, notamment le graphisme⁴⁹. Cela n'avait pas échappé à l'agence de publicité japonaise Dentsū 電通 qui, dès mars 1968, avait mené sa propre enquête sur le potentiel commercial de l'*angura*⁵⁰.

Kei Osawa

Né en 1984 au Japon, ancien élève de l'École normale supérieure de Paris, Kei Osawa est chercheur en histoire de l'art et en esthétique au musée de l'Université de Tōkyō depuis 2008. Outre ses recherches sur les avant-gardes japonaises d'après-guerre, il travaille sur les *Sound Studies* et sur les débuts du film scientifique au Japon. Il a organisé de nombreuses expositions, à l'Intermediatheque de Tōkyō et ailleurs, sur les rapports entre arts et sciences.

NOTES

1. Chong Do-Ryun (dir.), *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde*, cat. exp. (New York, The Museum of Modern Art, 2013), New York, MoMA, 2012.
2. *Ajia ni mezametara: āto ga kawaru, sekai ga kawaru 1960-1990 nendai* アジアにめざめたらーアートが変わる、世界が変わる 1960-1990年代 [Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s], cat. exp. (Tōkyō, Musée national d'art moderne de Tōkyō, 2018), Tōkyō, 2018.
3. Entre la France et le Japon, les « passeurs » ne manquent pas, tel Georges Mathieu séjournant au Japon, ou Kudō Tetsumi 工藤哲巳 vivant en France.
4. Tomii Reiko, « "International Contemporaneity" in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond », dans *Japan Review*, 2009, n° 21, p. 123-147.
5. Nous traitons principalement de Tōkyō, mais il va de soi que l'essor des subcultures et contre-cultures ne s'est pas cantonné à la capitale. Voir Tomii Reiko, *Radicalism in the Wilderness: International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*, Cambridge, MIT Press, 2016. Relevons notamment parmi les publications d'artistes un journal d'information spécialisé publié à Nagoya : Iwata Shin'ichi 岩田信市 (dir.), *Angura tsūshin* アングラ通信 [Lettre d'information underground], n° 1 et 2, Nagoya, janvier-février 1969.
6. Shinohara Ushio 篠原有司男, *Zen'ei no michi* 前衛の道 [La voie de l'avant-garde], Tōkyō, Bijutsu Shuppansha 美術出版社, 1969.
7. Sur la formation des « tribus » dans le Japon d'après-guerre, voir Nanba Kōji 難波功士, *Zoku no keifugaku – Yūsu, sabukaruchāzu no sengoshi* 族の系譜学ーユース・サブカルチャーズの戦後史 [Généalogie des tribus : histoire de l'après-guerre selon les subcultures jeunes], Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, 2007.
8. *Gendai yōgo no kiso chishiki* 現代用語の基礎知識 [Connaissances fondamentales des termes contemporains], Tōkyō, Jiyū Kokumin-sha 自由国民社, 1969 (ma traduction).
9. *Gendai yōgo no kiso chishiki*, Tōkyō, Jiyū Kokumin-sha 自由国民社, 1968, p. 1606.
10. C'est d'ailleurs le terme figurant dans le titre original du roman de Tanizaki Jun'ichirō, *Journal d'un vieux fou* (1961).
11. Akatsuka Yukio 赤塚行雄, *Geba/An Goten* ゲバ・アン語典 [Lexique des termes *gebaruto* et *angura*], Tōkyō, Jiyū Kokumin-sha 自由国民社, 1969.

12. Sur les activités essentielles du Sōgetsu Art Center 草月アートセンター entre août 1958 et 1971, voir : *Kagayake 60nendai – Sōgetsu āto sentā no zenkiroku* 輝け60年代ー草月アートセンターの全記録 [Que les années 1960 étincellent : archives complètes du Sōgetsu Art Center], Tōkyō, Film Āto-sha フィルムアート社, 2002.

13. La traduction japonaise du manifeste du New American Cinema Group par Jonas Mekas (daté du 30 septembre 1960), déjà publiée l'année précédente, est également reprise en fin de livret.

14. Sheldon Renan, *Andāguraundo eiga* アンダーグラウンド映画 [Le cinéma underground], Hatano Tetsurō 波多野哲朗 (trad. jp.), Tōkyō, San-Ichi Shobō 三一書房, 30 juin 1969 [éd. orig. : *An Introduction to the American Underground Film*, New York, Dutton, 1967].

15. « Angura '68 » アングラ'68 [Underground 68], dans *Bessatsu Kinema Junpō* 別冊キネマ旬報, juin 1968.

16. « Angura '68 shokku-hen » アングラ'68 ショック篇 [Underground 68, volume choc], *Bessatsu Kinema Junpō*, août 1968.

17. À savoir Kanesaka Kenji, le réalisateur Adachi Masao 足立正生 (né en 1939), le dramaturge et écrivain Kara Jūrō 唐十郎 (né en 1940), le dramaturge, poète et cinéaste Terayama Shūji 寺山修司 (1935-1983), les actrices Niitaka Keiko 新高恵子 (née en 1934) et Yoshida Hideko 吉田日出子 (née en 1944), ainsi que les graphistes Yokoo Tadanori 横尾忠則 (né en 1936) et Uno Akira 宇野亜喜良 (né en 1934).

18. Tone Yasunao, « Nihon no andāguraundo āto » 日本のアンダーグラウンド・アート [L'art underground japonais], dans *Bijutsu techō* 美術手帖 n° 289, novembre 1967, p. 98.

19. Hiraoka Masaaki 平岡正明, *Angura kikansetsu – Yami no hyōgensha retsuden* アングラ機関説ー闇の表現者列伝 [Théorie de l'underground comme organisation : vies des créateurs de l'ombre], Tōkyō, Magajin Faibu マガジンファイブ, 2007, p. 195-200.

20. Tone, 1967, cité n. 18, p. 106 (ma traduction).

21. Uekusa Jin'ichi 植草甚一, « *Andāguraundo komik-kusu* » アンダーグラウンド・コミックス [Underground Comics], dans *Yuriika* ユリイカ [Eurêka], vol. 1, n° 2, août 1969.

22. Michael Molasky, *Sengo nihon no jazu bunka: eiga, bungaku, angura* 戦後日本のジャズ文化ー映画・文学・アングラ [La culture jazz du Japon d'après-guerre : cinéma, littérature, underground], Tōkyō, Seidosha 青土社, 2005.

23. Yoshioka Shinobu 吉岡忍, *Fōku gerira towa nani-monoka* フォーク・ゲリラとは何者か [Qui sont les *folk guerilla* ?], Tōkyō, Jiyū Kokumin-sha 自由国民社, 1970.

24. Okumuro Minako 奥室美奈子 (dir.), *Aa Shinjuku – Spekutakuru toshite no toshi* あゝ新宿ースペクタクルとしての都市 [Ah Shinjuku – La ville comme spectacle], cat. exp. (Tōkyō, Musée du théâtre de l'Université Waseda 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館), Tōkyō, 2016.

25. Nishidō Kōjin 西堂行人, *Shōgen – Nihon no angura – Engeki kakumei no kishu tachi* <証言> 日本のアングラ演劇革命の旗手たち [Témoignage : l'*angura* japonais – Les porte-drapeaux de la révolution théâtrale], Tōkyō, Sakuhinsha 作品社, 2005.

26. Ichikawa Miyabi 市川雅, « Angura engeki kikan zasshi » アングラ演劇機関雑誌 [Les bulletins du théâtre underground], dans *SD Space Design*, n° 57, août 1969.
27. Takaguchi Yasuyuki 高口恭行 & Manabe Tsunehiro 真鍋恒博, *Daisan no kenchikuka – Angura akitekuto* 第三の建築家—アングラアーキテクト [Le troisième architecte : *underground architect*], Tōkyō, Shōkokusha 彰国社, 1972.
28. Taki Kōji 多木浩二, Henry Smith & Isozaki Arata 磯崎新, « Aimaïsa no kūkan » あいまいさの空間 [L'espace de l'ambiguïté], dans *Asahi jānaru* 朝日ジャーナル [Asahi Journal], vol. 17, n° 14, 4 avril 1975, p. 27-31 ; Uchida Eiichi 内田栄一, *Dezain wa kankyō o kaeru ka – Omoni Shinjuku o megutte* デザインは環境を変えるか—おもに新宿をめぐって [Le design va-t-il changer l'environnement ? Sur Shinjuku principalement], dans *Dezain* デザイン, n° 134, juin 1970.
29. « Angura Tōkyō kōsō » アングラ東京構想 [Plan Tōkyō underground], dans *Kenchiku bunka* 建築文化 [Culture architecturale], vol. 37, n° 433, novembre 1982, p. 39-154.
30. *Ibidem*, p. 102.
31. « Les câbles aériens et les réseaux de canalisations, et puis le développement désordonné des passages souterrains – sur terre un nid d'araignée, sous terre une fourmilière. », *Ibidem*, p. 103.
32. 大宅壮一 Ōya Sōichi, « Angura wa atarashikunai » アングラは新しくない [L'angura n'est pas nouveau], dans *Sandē Mainichi* サンデー毎日 [Sunday Mainichi], 30 juin 1968 ; Fujieda Teruo 藤枝晃雄, « Angura no hisan to hisan » アングラの飛散と悲惨 [Éparpillement et misère de l'underground], dans *SD Space Design*, n° 57, août 1969.
33. Sekine Hiroshi 関根弘, *Waga Shinjuku ! – Hangyaku suru machi* わが新宿！—叛逆する町 [Notre Shinjuku ! La ville qui se révolte], Zaikai Tenbōsha 財界展望社, 1969 ; Haga Zenjirō 芳賀善次郎, *Shinjuku no konjaku* 新宿の今昔 [Shinjuku aujourd'hui et autrefois], Tōkyō, Kinokuniya Shoten 紀伊國屋書店, 1970 ; Tanabe Moichi 田辺茂一, *Waga machi Shinjuku* わが町・新宿 [Ma ville, Shinjuku], Tōkyō, Sankei Shuppan サンケイ出版, 1976.
34. Guruppe 21 Seiki (dir.) グルッペ21世紀, *Korega angura da!* これがアングラだ！ [Voici l'underground !], Tōkyō, Futaba-sha 双葉社, 1^{er} juillet 1968.
35. Fukasaku Mitsusada 深作光貞, *Shinjuku kōgengaku* 新宿考現学 [Modernologie de Shinjuku], Tōkyō, Kadokawa shoten 角川書店, 15 septembre 1968.
36. Ce corpus immense est une mine d'informations sur les artistes concernés. Sur un ton plus prosaïque, voir : « Shinjuku fūten 30nin no shinjō zenchōsa » 新宿フーテン30人の身上全調査 [Enquête sur 30 fūten de Shinjuku], dans *Josei jishin* 女性自身 [Les femmes elles-mêmes], vol. 12, n° 29, 2 août 1969.
37. Voir notamment les écrits de Kuzui Kinshirō 葛井欣士郎, gérant de l'établissement : *Kieta gekijō: āto shiatā shinjuku bunka* 消えた劇場 アートシアター新宿文化 [Le théâtre disparu : Art Theatre Shinjuku Bunka], Tōkyō, Sōryūsha 創隆社, 1984 ; *Yuigon : āto shiatā shinjuku bunka* 遺言 アートシアター新宿文化 [Testament : Art Theatre Shinjuku Bunka], Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 2008.
38. Ōki Haruko 大木晴子 & Suzuki Hitoshi 鈴木一誌 (dir.), 1969 – *Shinjuku nishiguchi chika hiroba* 1969—新宿西口地下広場 [1969 – La place souterraine à Shinjuku sortie ouest], Tōkyō, Shinjuku Shobō 新宿書房, 2014.
39. « Shinjuku eki nishiguchi chika hiroba to sono shūhen » 新宿駅西口地下広場とその周辺 [La place souterraine de la sortie ouest de la gare de Shinjuku et ses environs], dans *SD Space Design*, n° 37, décembre 1967.
40. Évoquée et parodiée par Tsutsui Yasutaka 筒井康隆, dans « Shinjuku-sai » 新宿祭, Rippū Shobō 立風書房, 1972.
41. Tōno Yoshiaki 東野芳明, « Shinjuku nishiguchi 'hiroba' no seitaigaku » 新宿西口「広場」の生態学 [Écologie de la « place » de Shinjuku ouest], dans *Chūō Kōron* 中央公論, octobre 1969, Tōkyō, Chūō Kōronsha 中央公論社.
42. Fukuda Seiken 福田晴茂, « Kenchiku dezain » 建築デザイン [L'architecture et le design], « Nihon bankoku hakurankai no seika » 日本万国博覧会の成果 [Les fruits de l'Exposition universelle au Japon], dans *Kenchiku zasshi* 建築雑誌, vol. 85, n° 1030, novembre 1970.
43. « Gendai no hiroba – Shinjuku / Kinō no fūten wa doko e » 現代の広場—新宿/昨日のフーテンはどこへ [La place contemporaine – Shinjuku / Où sont les fūten d'hier ?], dans *Sandē Mainichi* サンデー毎日 [Sunday Mainichi], 15 juin 1969.
44. Outre Moriyama Daidō, relevons notamment : Tōmatsu Shōmei 東松照明, *Oo! Shinjuku* おお！新宿, Tōkyō, Shaken 写研, 1969 ; Watanabe Hitomi 渡辺眸, *1968 Shinjuku* 1968新宿, Tōkyō, Machikarasha 街から舎, 2014 ; Hanaga Mitsutoshi 羽永光利, *Mitsutoshi Hanaga 1000*, Tōkyō, 1000 Bunko, 2017.
45. Sur l'inscription de ces deux films dans Shinjuku, voir Taro Nettleton, « Shinjuku as Site: Funeral Parade of Roses and Diary of a Shinjuku Thief », dans *Screen*, vol. 55, n° 1, p. 5-28, 2014.
46. Kanesaka Kenji (dir.), *Andāguraundo generēshon* アンダーグラウンド・ジェネレーション [Underground Generation], Tōkyō, Nōberu Shobō ノーベル書房, 1968.
47. Voir à ce sujet Miyazawa Akio 宮沢章夫, *Nippon sengo sabukaruchā-shi* ニッポン戦後サブカルチャー史 [Histoire de la subculture du Japon d'après-guerre], Tōkyō, NHK Shuppan NHK出版, 2014, p. 33-51.
48. Tone, 1967, cité n. 18, p. 106.
49. Collectif, *Angura – Nihon no posutā no avangyarudo 1960-1980* アングラ 日本のポスターの'avangyarudo 1960-1980 [Underground : L'avant-garde des affiches au Japon 1960-1980], Tōkyō, Bibliothèque de documentation artistique de l'Université d'art de Musashino 武蔵野美術大学美術資料図書館, 1999.
50. Mishima Akira 三島彰, *Abangyarudo ninen no kankaku kōzō* アバンギャルド二年の感覚構造 [La structure sensorielle de l'avant-garde à sa deuxième année], dans *Māketingu to kōkoku* マーケティングと広告 [Marketing et publicité], mars 1968, Tōkyō, Dentsū 電通.

Le magazine, support originel de la photographie japonaise dans les années 1960-1970

Lilian Froger

En mars 1974 débute à New York l'exposition *New Japanese Photography*, organisée au Museum of Modern Art (MoMA) par Yamagishi Shōji et par John Szarkowski, directeur du département de la photographie dans le musée. Le public américain découvre alors les clichés de quinze photographes contemporains – parmi lesquels Domon Ken, Fukase Masahisa, Kawada Kikuji, Moriyama Daidō, ou encore Tōmatsu Shōmei –, aujourd'hui considérés comme des figures majeures de la photographie japonaise de la seconde moitié du XX^e siècle. D'un point de vue symbolique, le MoMA fait figure d'instance de légitimation, et après cette première exposition hors du Japon au sein de l'institution la plus respectée en matière de photographie, la production japonaise intègre rapidement le circuit des grands musées occidentaux, donnant lieu à diverses expositions collectives¹ ou monographiques² à la fin des années 1970, puis pendant les décennies 1980 et 1990. En Europe et aux États-Unis, les musées font simultanément l'acquisition de tirages pour leurs collections, se concentrant sur les années 1960 et 1970, admirées comme l'âge d'or de la production nipponne³. La photographie japonaise existe désormais sur la scène internationale.

Avec les années 2000, l'attention se déplace sur un nouveau support : le livre de photographies. Le livre comme espace de présentation de l'image photographique éveille alors l'intérêt d'un nombre croissant de chercheurs et de commissaires d'exposition, notamment autour de la question du rapport texte/image⁴. Concernant plus spécifiquement la production japonaise, un premier événement important consiste en la réédition en fac-similé de plusieurs publications devenues canoniques, regroupées dans la *Japanese Box*⁵. La parution du premier volume des anthologies de Gerry Badger et de Martin Parr sur le livre de photographies, dans lequel les auteurs consacrent un chapitre entier à ces ouvrages encore mal connus hors du Japon, installe véritablement l'idée du livre comme forme caractéristique et essentielle de la production japonaise⁶. Les ouvrages de Gerry Badger et Martin Parr adoptent une maquette articulant une iconographie fournie et des notices concises, structure que l'on retrouve dans la plupart des autres ouvrages consacrés aux livres de photographies. Ivan Vartanian et Kaneko Ryūichi font un choix de présentation similaire dans *Les Livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, première étude en



1. Vue de l'exposition *Provoke. Between Protest and Performance: Photography in Japan 1960-1975*, Winterthur, Fotomuseum, 2016.

langue occidentale exclusivement centrée sur le sujet⁷, tout comme Manfred Heiting dans son livre *The Japanese Photobook 1912-1990*, paru récemment⁸. Certaines études se concentrent plutôt sur un titre en particulier, analysé en détail, à l'instar des volumes des éditions Errata sur le livre *Toshi-e* [Vers la ville] (1974) de Takanashi Yutaka ou bien sur *Shokuji* [Repas] (1993) d'Araki Nobuyoshi⁹. Ce travail de valorisation du

livre de photographies japonais a, dans un premier temps, principalement lieu en dehors du contexte académique, du moins en Occident¹⁰ : Ivan Vartanian est éditeur, Manfred Heiting est collectionneur, Jeffrey Ladd (des éditions Errata) est d'abord photographe, Martin Parr est photographe et collectionneur de livres. Ces auteurs ont cependant en commun de défendre l'idée que la photographie japonaise est avant tout à envisager à travers le support imprimé, les photographes japonais depuis l'après-guerre ayant fait du livre la forme la plus aboutie de leur travail, au détriment de l'exposition (et par extension du tirage). Au-delà de la seule sphère japonaise, ces livres sont considérés depuis une décennie et demie comme des jalons essentiels de l'histoire mondiale de la photographie, ce que Martin Parr se plaît à répéter : « Une des plus grandes réussites de l'après-guerre est due aux photographes japonais dans les années 1960 et 1970 qui ont inventé un langage complètement nouveau et une nouvelle manière de considérer la photographie. Leurs livres étaient d'une telle qualité et d'une telle envergure qu'ils devançaient largement le reste du monde – assurément comparés à l'Amérique où l'on faisait ces livres ennuyeux avec deux pages blanches avec une photo sur la droite¹¹. »

D'abord par le biais d'expositions, puis grâce à une meilleure connaissance de l'histoire du livre de photographies, le Japon s'est imposé comme une composante majeure du monde de la photographie depuis une trentaine d'années. Le succès – critique et commercial – de certains photographes attachés à l'imprimé, comme Araki Nobuyoshi, a contribué

à nourrir cet engouement¹². Pourtant, un vaste pan de la photographie imprimée japonaise reste inexploré, et mérite qu'on s'y attarde davantage : le magazine. En effet, les revues ont souvent été le premier support d'existence des photographies, avant même leur publication sous forme de livres. Chez Araki, par exemple, la pratique photographique et la publication en périodique sont à ce point indissociables que le critique Takazawa Kenji parle dans son cas d'une « photographie de magazine¹³ ». La prise en compte de ces magazines, longtemps négligés, s'avère indispensable pour comprendre les spécificités de la photographie japonaise telle qu'elle s'élabore dans les années 1960 et 1970, le périodique jouant un double rôle, à la fois vecteur de diffusion de la photographie et support de création et de réflexion à part entière.

***Provoke*, une revue à l'aura mythique**

Provoke est le titre de périodique qui revient inlassablement dès qu'il est question de photographie japonaise. Fondée en 1968 par le photographe et critique Taki Kōji, le poète et critique Okada Takahiko, ainsi que les photographes Nakahira Takuma et Takanashi Yutaka, la revue a pourtant eu une vie courte, n'ayant publié que trois livraisons avant la dissolution du groupe en 1969. Elle doit cependant sa renommée au prestige de ses créateurs, encore jeunes à l'époque mais qui deviennent des acteurs importants de la photographie japonaise à partir des années 1970, d'autant plus lorsque Moriyama Daidō rejoint le groupe pour le deuxième numéro. Pendant longtemps, l'apport de *Provoke* a été réduit à une esthétique, synthétisée en trois adjectifs, *are*, *bure*, *boke* (« brut », « flou », « granuleux »), trois mots presque magiques qui ont servi à résumer l'apport de *Provoke* à l'histoire de la photographie japonaise¹⁴, et plus globalement à définir la photographie japonaise d'après-guerre. C'était par exemple l'angle choisi par l'exposition *Rough, Blurred, and Out of Focus: Provoke Magazine and Postwar Japanese Photography*, présentée à l'Art Institute of Chicago de janvier à février 2012. Plus récemment, en 2019, l'exposition *The Gaze of Things. Japanese Photography in the Context of Provoke* a réuni le travail de quinze photographes, pas nécessairement issus du groupe *Provoke*, tels que Kawada Kikuji, Hosoe Eikoh, Nishimura Tamiko ou Satō Akira¹⁵. La fourchette chronologique choisie pour l'exposition (des années 1950 à 2000) allait elle aussi bien au-delà des deux années d'existence de *Provoke*.

Souvent citée, la revue est longtemps restée assez mal connue. Au Japon, plusieurs personnes ont pourtant œuvré dans les années 1990 à une meilleure compréhension de *Provoke*, sans se limiter à des questions formelles, pour au contraire prendre aussi en compte son contexte de production. On peut mentionner le travail de l'historien de la photographie Iizawa Kōtarō qui a élaboré un numéro spécial du magazine *Déjà-vu*¹⁶ consacré à *Provoke*, ou encore le livre *Naze imada Purovōku ka ? Moriyama Daidō, Nakahira Takuma, Araki Nobuyoshi no tōjō* [Pourquoi encore maintenant *Provoke* ? L'entrée en scène de Moriyama Daidō, Nakahira Takuma et Araki Nobuyoshi] de l'éditeur et critique Nishii Kazuo¹⁷. Ces recherches n'ont cependant pas franchi les frontières de l'archipel, principalement en l'absence de traduction en anglais, et le terme « *Provoke* » a commencé à désigner des clichés flous en noir et blanc, fortement contrastés, sans forcément de lien avec la revue. La présence de *Provoke* dans plusieurs anthologies sur le livre de photographies ou sur les revues d'artistes¹⁸ au début des années 2000 a aussi contribué à sa renommée postérieure, ainsi qu'à stimuler l'intérêt à la fois des collectionneurs et des institutions.

L'exposition *Provoke. Between Protest and Performance: Photography in Japan 1960-1975* à l'Albertina à Vienne en 2016, qui a circulé ensuite en Europe et à Chicago¹⁹, a cherché à complexifier la lecture de la revue *Provoke*, afin de ne plus la considérer seulement comme

une coquille attrayante et fascinante. Y étaient exposés des tirages, de nombreux livres et publications, visant à présenter *Provoke* comme un trait d'union entre les mouvements de protestation de la fin des années 1960 et le développement de la performance, c'est-à-dire comme un périodique pleinement inscrit dans son contexte politique et artistique²⁰. Dans l'exposition, le contenu de la revue était disposé en intégralité au mur (une fois cassée la reliure de plusieurs exemplaires), double page après double page (**fig. 1**). Contrairement à de nombreuses expositions – même celles spécifiquement consacrées à l'imprimé –, qui présentent les livres et revues sous vitrine, et où le visiteur doit se contenter de la couverture ou d'une seule double page, l'exposition *Provoke* permettait enfin de voir *réellement* la revue dans sa totalité. Il était alors possible d'apprécier les séquences d'images conçues par les photographes et d'évaluer comment les différentes contributions interagissaient les unes avec les autres, tout en saisissant l'importance laissée aux pages de texte en début et fin de numéro. Le catalogue de l'exposition, épais volume de près de sept cents pages, reproduit lui aussi les trois numéros dans leur ensemble, tout en les accompagnant d'un vaste appareil d'analyses, ce qui en fait un outil indispensable pour l'étude de la revue²¹ : traductions de textes parus dans *Provoke* ou écrits par ses fondateurs, traductions d'autres textes d'époque, entretiens, contributions d'historiens de la photographie, reproduction d'autres publications des années 1960 et 1970, etc. Peu de temps après, les éditions Nitesha ont imprimé en fac-similé les trois numéros de *Provoke*, ceux-ci étant difficilement consultables car conservés par peu de bibliothèques²².

À l'ombre de *Provoke*

La fin des années 1960 et la décennie 1970 sont une période d'effervescence pour la photographie au Japon, dans une sorte d'actualisation de modèles antérieurs privilégiant la forme imprimée comme support de diffusion des images et des idées²³. Parallèlement à *Provoke*, plusieurs autres revues indépendantes sont créées, directement par des photographes, même si elles n'ont jusqu'à présent pas fait l'objet de beaucoup d'attention. Dès 1986, Kaneko Ryūichi, futur conservateur au musée de la photographie de Tōkyō, publiait avec deux autres auteurs une première étude sur les groupes de photographes indépendants : *Indipendente fotogurafāzu in Japan 1976-83*²⁴. Très complète, cette publication recensait les groupes actifs à Tōkyō et hors de la capitale, les ouvertures de galeries indépendantes ainsi que les créations de revues, parmi lesquelles *Shashin kōka magazine* et *Workshop*. Elle reste à ce jour la publication la plus documentée sur les jeunes photographes de cette période.

En comparaison de l'intérêt que suscite *Provoke* depuis des années, les autres revues indépendantes demeurent un domaine inexploré par les expositions et par la recherche. Le catalogue de l'exposition *The History of Japanese Photography* – dont le titre traduit toute l'ambition – ne leur consacre par exemple que quelques pages en fin d'ouvrage, et encore sont-elles mêlées aux magazines plus grand public édités par de puissants groupes de presse (Asahi, Mainichi, Sankei) ou des fabricants de matériel photographique (Minolta fait paraître le magazine *Rokkor* à partir de 1955)²⁵. L'exposition *For a New World to Come. Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979*, organisée au Museum of Fine Arts de Houston en 2015, fait figure d'exception récente²⁶. Elle incluait plusieurs revues (*KEN*, *Chihei*, *Workshop*) publiées en marge des institutions (musées ou grands éditeurs), que Nakamori Yasufumi a regroupées sous l'expression de « voix décentrées²⁷ ». Encore trop peu étudiés, ces périodiques ont été des supports de publication de photographies, mais il ne faut pas perdre de vue qu'ils ont aussi été les principaux vecteurs de diffusion des débats de l'époque, qu'ils soient d'ordres politique ou plus artistique, à l'image

du premier numéro de la revue *KEN* qui est une critique acerbe de l'Expo'70 d'Osaka et de son utilisation par le gouvernement pour faire oublier le mécontentement étudiant, syndical et social. Les nombreux textes critiques qu'ils contiennent évoquent ainsi la reproductibilité et la stabilité relative de l'image photographique, mettent en cause le rôle du photographe en tant que producteur d'images dans la société médiatique des années 1970, de même qu'ils reconsidèrent les notions de réel et de narration²⁸.

Les magazines grand public, indispensables relais

Les revues indépendantes ont fait l'objet de peu d'études, en raison de leur faible diffusion à l'époque de leur parution, qui fait qu'elles sont relativement peu représentées dans les collections des musées et des bibliothèques²⁹. Paradoxalement, les magazines grand public, malgré des tirages de plusieurs dizaines voire centaines de milliers d'exemplaires, sont tout aussi peu présents dans les collections publiques³⁰. Leur durée de vie est souvent courte, limitée à quelques mois, sans être conservés, à l'inverse des livres. Livres de photographies et magazines grand public (spécialisés en photographie ou bien plus généralistes) sont pourtant intimement liés. Pendant les années 1960, se met ainsi en place un système de publication de séries photographiques, d'abord prépubliées dans la presse en épisodes de deux à seize pages environ, avant de bénéficier d'une parution en volume sous forme de livre. Yamagishi Shōji, influent rédacteur en chef de la revue *Kamera mainichi*, va tout particulièrement promouvoir ce fonctionnement³¹, adapté à partir de celui des revues littéraires. Le magazine devient alors le relais incontournable entre le photographe, ses clichés, les lecteurs et le futur livre à venir. Le contenu du livre *Taiyō no enpitsu* de Tōmatsu Shōmei avait ainsi d'abord existé sous la forme de plusieurs portfolios dans les pages de *Kamera mainichi* avant que les photographies ne soient réunies en un volume en 1975³² (fig. 2).

Grand connaisseur des magazines de photographie japonais – qu'il a lui-même collectés depuis les années 1960 –, Kaneko Ryūichi est catégorique :

Vous pouvez regarder partout dans le monde : il n'y a rien de véritablement comparable à ces revues japonaises de l'époque. Ce qui était unique dans ces revues [commerciales], c'était l'idée d'une série sur un thème. Elles exploraient un thème spécifique sur le cours d'une année au gré de chaque numéro. Si vous publiez un portfolio dans l'une de ces revues, vous aviez près de 120 pages d'images publiées, à raison d'une dizaine par numéro, ce qui équivaut, en fin de compte, à un livre de photographie. Ce fut le cas des années 1950 jusqu'au début des années 1980. Donc dans un sens, les magazines de photographie étaient devenus une base à partir de laquelle on pouvait faire un livre. Pour un photographe, retrouver son travail dans l'un de ces magazines était une étape importante. Publier un livre de photographie était alors considéré comme l'étape suivante, et c'est la culture des magazines qui a nourri celle des livres de photographie³³.

Alors que si peu d'ouvrages ont vu le jour sur la question spécifique du magazine³⁴, la parution prévue pour le printemps 2020 de *The History of Japanese Photo Magazines, 1880s to 1980s* devrait en partie relancer l'intérêt pour la question³⁵. L'étude des publications en magazine permet en effet de renouveler la connaissance de la photographie japonaise,



2. Première de couverture de la revue *Kamera mainichi*, n° 242, décembre 1973, avec Tōmatsu Shōmei, série « Taiyō no enpitsu » [Le crayon du soleil].

même concernant certains grands noms sur lesquels on pensait tout savoir. Les éditions Getsuyōsha ont ainsi réuni l'intégralité des portfolios publiés par Moriyama Daidō³⁶ et Nakahira Takuma³⁷ depuis le tout début de leur carrière et jusqu'à la fin des années 1970. Ces anthologies reproduisent à l'échelle 1 l'ensemble de ces pages, extraites d'*Asahi kamera*, *Kamera mainichi*, *Asahi jōnan* et d'autres périodiques plus confidentiels. Au fil des pages, on retrouve certaines images devenues iconiques et on remarque clairement comment ces séries fragmentées se poursuivent sur plusieurs numéros, voire parfois dans plusieurs titres de magazines différents, pour être ensuite à nouveau mélangées et reprises dans leurs livres.

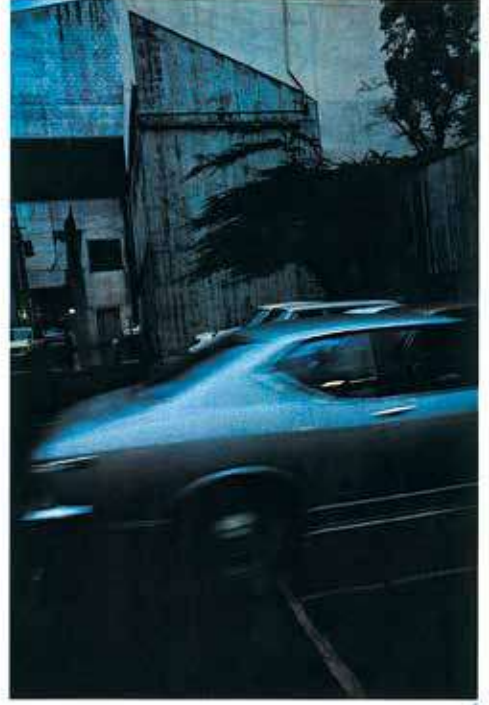
Enrichir les corpus connus

Plonger dans les publications en magazine – comme le permettent ces anthologies –, c'est aussi ouvrir la voie à de nouveaux corpus d'images moins balisés. On y découvre chez Moriyama et Nakahira de nombreuses images en couleur datant des années 1960 et 1970. L'usage de la couleur permet à Nakahira de renouveler sa vision de la ville et renforce le caractère mystérieux de ce qu'il découvre avec son appareil, remplaçant le flou et le bougé par des couleurs passées, comme délavées, associées à des zones sombres qui rendent les clichés parfois difficilement lisibles (**fig. 3a-b**). Ces images vont à rebours de l'histoire de la photographie japonaise d'après-guerre telle qu'elle a été écrite jusqu'à présent, c'est-à-dire pensée comme une histoire du noir et blanc. Cette remarque vaut aussi pour l'anthologie des publications périodiques de Walker Evans, qui réunissait entre autres les portfolios publiés par le photographe dans le magazine *Fortune*, intégralement en couleur, alors qu'on associe plus volontiers le travail d'Evans à la photographie monochrome³⁸.

Le même constat est valable pour Fukase Masahisa. Photographe majeur des années 1960 et 1970, il vient de faire l'objet d'une volumineuse publication conçue par Kosuga Tomo, qui gère les archives du photographe depuis son décès³⁹. L'ouvrage s'appuie sur les innombrables parutions du travail de Fukase dans des magazines pour mieux apprécier l'évolution de sa pratique photographique, de ses tout premiers portfolios jusqu'à la célèbre série *Karasu* [Les corbeaux], publiée par la suite en 1986 sous forme de livre⁴⁰. Tous les clichés de cette série sont cependant parus précédemment dans la revue *Kamera mainichi*, à la demande de Yamagishi Shōji, entre octobre 1976 et novembre 1982. Ces portfolios constituent ainsi la première présentation des clichés de cette série en train de se faire et révèlent certaines images méconnues, écartées par la suite lors de la mise en page du livre.

Comme pour beaucoup de ses contemporains, le magazine constitue pour Fukase une première étape indispensable pour la diffusion de ses clichés autant que pour l'expérimentation. À peine ses photographies sont-elles prises qu'elles sont imprimées dans les pages de divers magazines. Au moment de penser la publication d'un livre (plus rarement sous forme d'exposition), il recompose des séquences d'images, mélange d'anciens clichés et complexifie progressivement la narration. Ce travail d'édition chez les photographes est d'ailleurs de plus en plus considéré dans les ouvrages et catalogues sur la photographie japonaise, à mesure que ces corpus imprimés en magazines sont explorés⁴¹. Comme c'était le cas avec Moriyama ou avec Nakahira, en parcourant l'ouvrage consacré aux portfolios en magazine de Fukase, on découvre une surprise de taille : de nombreux clichés

3a-b. Nakahira Takuma, deux doubles pages de la série « Hakubutsu-zukan. Toshi » [Un dictionnaire illustré d'histoire naturelle. La ville], publiées dans *Kamera mainichi*, n° 226, août 1972.





4. Fukase Masahisa, double page de la série « Karasu. 4 » [Les corbeaux. 4], publiée dans *Kamera mainichi*, n° 297, juin 1978.

en couleur, même au sein de la série *Karasu*, alors que le livre de 1986 était paru exclusivement en noir et blanc, tout comme les tirages qui ont ensuite intégré les collections des musées (fig. 4). En raison de l'insatisfaction de Fukase vis-à-vis du rendu des images polychromes au développement, celui-ci n'a

jamais fait de tirages de ses images imprimées en couleur en magazine⁴². Et de fait, les tirages en couleur du photographe sont quasi inexistantes, ce qui a conduit à penser que la production de Fukase était seulement monochrome.

Depuis une quinzaine d'années, l'intégration du livre de photographies a complété la connaissance de l'histoire de la photographie japonaise, mais il reste encore à l'élargir pleinement au magazine, acteur principal de la chaîne éditoriale et de diffusion des clichés. Moriyama affirme sans hésiter que dans les années 1960, « les opportunités de montrer [son] travail étaient à quasiment 100 % restreintes aux magazines⁴³. » Ignorer les magazines conduit sans aucun doute à se couper d'une partie de la production de ces photographes. En effet, dans les années 1960 et 1970, les photographes japonais se désintéressent de la question du tirage, celui-ci n'étant souvent considéré que comme un outil de travail destiné à préparer une future mise en page. Les photographies finalement tirées étant ainsi moins nombreuses que celles publiées, il semble donc hasardeux de se focaliser sur les tirages comme autant de « chefs-d'œuvre ». La problématique de la couleur est également révélatrice. En raison de coûts encore élevés et du manque de stabilité des procédés de développement couleur dans les années 1960 et 1970, on ne conserve que très peu de tirages polychromes des photographes japonais de cette époque,

ce qui a longtemps conduit à penser qu'ils ne travaillaient qu'en noir et blanc. À l'inverse, l'impression en couleur était techniquement mieux maîtrisée et les grands groupes de presse pouvaient surtout dépenser des sommes importantes dans l'impression de pages en couleur très appréciées de leurs lecteurs. Pour ces raisons, la couleur est présente très tôt dans la production de Moriyama, Nakahira, Tōmatsu, Fukase ou Ueda – pour ne citer que quelques grands noms –, et c'est dans les magazines que ces images en couleur ont pu exister. Ainsi, s'intéresser au magazine permet d'intégrer aux récits établis des images aussi nombreuses qu'inédites, bien au-delà de ce qui a jusqu'à présent été retenu par les musées pour la constitution de leurs collections⁴⁴.

Lilian Froger

Lilian Froger est docteur en histoire de l'art contemporain, auteur d'une thèse sur le livre de photographies japonais. Il a bénéficié en 2017 du soutien du CNAP pour un projet de recherche sur l'exposition de la photographie au Japon dans les années 1970. Il est actuellement chargé des collections de photographies contemporaines au musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac.

NOTES

1. Par exemple : *Neue Fotografie aus Japan* à la Kulturhaus de Graz en 1977 ; *Japan: A Self-Portrait* à l'International Center of Photography (New York) en 1979 ; *Black Sun: The Eyes of Four. Roots and Innovation in Japanese Photography* à la Serpentine Gallery (Londres) en 1986. Alain Sayag inclut par ailleurs une section photographique à la grande exposition *1910-1970 : Japon des avant-gardes* au Centre Pompidou en 1986, dans laquelle on retrouve une grande partie des photographes déjà présentés au MoMA quelques années auparavant.

2. *Shomei Tomatsu: Japan 1952-1981* au Forum Stadtpark de Graz en 1984 ; *Nobuyoshi Araki, Journal Intime* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 1984 ; *Daido Moriyama: Stray Dog* au Museum of Modern Art de San Francisco en 1999.

3. À l'exception de quelques tirages de Hamaya Hiroshi, Kuwabara Kineo, Suzuki Hachirō et Ueda Shōji, le Centre Pompidou ne conserve par exemple aucune photographie antérieure aux années 1960. La période des années 1960-1970 est surreprésentée dans la plupart des collections occidentales et, en comparaison, il est plus difficile de trouver des clichés japonais pictorialistes ou bien modernistes hors des collections japonaises, publiques et privées.

4. Voir Philippe Arbaizar, « Le livre de photographe », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 81, automne 2002, p. 36-61 ; François Brunet, « Photography and the Book », dans *Photography and Literature*, Londres, Reaktion Books (coll. « Exposures »), 2009, p. 34-62 ; Michelle Debat (dir.), *La Photographie et le livre*, Paris, Trans Photographic Press, 2003 ; Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009 ; Andrew Roth (dir.), *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York, PPP Editions, 2001 ; Andrew Roth (dir.), *The Open Book. A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, Göteborg, Hasselblad Center, 2004. En France, les études d'Anne Moeglin-Delcroix sur le livre d'artiste servent de modèle épistémologique à ces premières recherches.

5. Christoph Schifferli (dir.), *The Japanese Box*, Göttingen / Paris, Steidl / 7L, 2001. Ce coffret réunit les livres *Kitarubeki kotoba no tame ni* [Pour un nouveau langage à venir] (1970) de Nakahira Takuma, *Senchimentaruna tabi* [Voyage sentimentale] (1971) d'Araki Nobuyoshi, *Shashin yo, sayōnara* [Au revoir à la photographie]

(1972) de Moriyama Daidō, ainsi que les trois numéros de la revue *Provoke*.

6. Gerry Badger, Martin Parr, « De la provocation à la réflexion : le livre de photographies japonais depuis la Seconde Guerre mondiale », chap. IX, dans *Le Livre de photographies. Une histoire*, Virginie de Bermond-Gettle, Anne-Marie Terrel (trad. fra.), vol. 1, Paris, Phaidon, 2005, p. 266-311.

7. Kaneko Ryūichi, Ivan Vartanian, *Les Livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, Pierre Saint-Jean (trad. fra.), Paris, Seuil, 2009.

8. Manfred Heiting (dir.), *The Japanese Photobook 1912-1990*, Göttingen, Steidl, 2017.

9. Jeffrey Ladd (dir.), *Toshi-e (Towards the City)*. Yutaka Takanashi, New York, Errata editions, 2010 ; Jeffrey Ladd (dir.), *The Banquet*. Nobuyoshi Araki, New York, Errata editions, 2012.

10. Au Japon, les historiens Iizawa Kōtarō et Kaneko Ryūichi avaient déjà écrit dans les années 1990 sur le livre de photographies – japonais comme occidental – mais leurs ouvrages et articles n'ont eu à l'époque qu'un retentissement limité. C'est véritablement l'ouvrage que Kaneko publie avec Ivan Vartanian en 2009 qui contribue à mettre en avant ses recherches auprès d'un plus large public, porté par l'intérêt général pour le livre de photographies. Concernant leurs écrits antérieurs, voir par exemple : Iizawa Kōtarō (dir.), *Shashinshū wo yomu* [Lire les livres de photographies], vol. 1, Tōkyō, Metarōgu, 1997 ; Iizawa Kōtarō, *Shashinshū no tanoshimi* [Le plaisir des livres de photographies], Tōkyō, Asahi shinbunsha, 1998 ; Iizawa Kōtarō (dir.), *Shashinshū wo yomu* [Lire les livres de photographies], vol. 2, Tōkyō, Metarōgu, 2000 ; Kaneko Ryūichi, « "Shashinshū" no keitai ni tsuite » [Le livre de photographies comme forme], dans *FROG*, vol. 3, n° 9, septembre 1991, p. 3.

11. Rémi Coignet, entretien avec Martin Parr, dans *Conversations 2*, Paris, The Eyes Publishing, 2016, p. 170.

12. Sur les livres de photographies d'Araki, voir : Iizawa Kōtarō, *Araki-bon! 1970-2005* [Les livres de photographies d'Araki. 1970-2005], Tōkyō, Bijustu shuppansha, 2006 ; Kohara Masashi, Nagahara Kōji (dir.), *Shashinshū-kyō Arākī* [Araki, le fou de livres de photographies], cat. exp. (Nagaizumi-chō, Izu Photo Museum, 2012), Nagaizumi-chō, Izu Photo Museum / Nohara, 2012.

13. Takazawa Kenji, « Araki Goroku. Shigan to higan » [Araki Goroku. Le monde terrestre et le paradis], entretien avec Araki Nobuyoshi, dans *Photographica*, vol. 21, printemps 2011, p. 168 : « Araki-san no shashin wa zasshi-teki ».

14. Selon Shimizu Minoru, « l'étiquette "grainuleux, brut, flou" collée au travail de Moriyama a cependant été associée au magazine *Provoke* ». Shimizu Minoru, « 'Grainy, Blurry, Out-of-Focus': Daido Moriyama's Farewell Photography », dans Simon Baker (dir.), *Daido Moriyama*, cat. exp. (Londres, Tate Modern 2012-2013), Londres, Tate Publishing, 2012, p. 57 : « However, the label attached to Moriyama's work "grainy, blurry, out-of-focus" became attached to the magazine *Provoke* ».

15. Les textes de Miryam Sas (« Conceptualizing Japanese Post-War Photography: Snap, Movement, Refusal », p. 201-206) et de Yasumi Akihito (« Resisting Aesthetics:

- Body, Image, Matter », p. 215-221) dans le catalogue contextualisaient en revanche précisément la période des années 1960-1970. Nuriä Enguita, Myriam Sas, Akihito Yasumi, *The Gaze of Things. Japanese Photography in the Context of Provoke*, cat. exp. (Valence, Bombas Gens Centre d'Art, 2019-2020), Madrid / Valence, La Fábrica / Bombas Gens Centre d'Art, 2019.
- 16.** *Déjà-vu*, n° 14 : « *Purovōku* no jidai. Sengo shashin no tenkanten » [L'époque de *Provoke*, moment pivot de la photographie d'après-guerre], octobre 1994.
- 17.** Nishii Kazuo, *Naze imada Purovōku ka ? Moriyama Daidō, Nakahira Takuma, Araki Nobuyoshi no tōjō* [Pourquoi encore maintenant *Provoke* ? L'entrée en scène de Moriyama Daidō, Nakahira Takuma et Araki Nobuyoshi], Tōkyō, Seikyūsha, 1996.
- 18.** La revue *Provoke* figure ainsi dans l'anthologie *In Numbers*. Philip E. Aarons, Victor Brand, Andrew Roth (dir.), *In Numbers. Serial Publications by Artists Since 1955*, Zurich, PPP éditions, 2009.
- 19.** Exposition *Provoke. Between Protest and Performance: Photography in Japan 1960-1975*, Vienne, Albertina, 29 janvier – 8 mai 2016 ; Winterthur, Fotomuseum, 28 mai – 28 août 2016 ; Paris, Le Bal, 14 septembre – 11 décembre 2016 ; Chicago, Art Institute of Chicago, 28 janvier – 30 avril 2017.
- 20.** La revue *Provoke* était aussi dans la sélection de l'exposition *Tokyo. 1955-1970: A New Avant-Garde* au MoMA en 2012-2013, en tant que production importante de la scène japonaise de l'époque, dans une vision élargie qui dépassait le strict cadre photographique. En 2011, Miryam Sas, l'une des auteurs du catalogue de l'exposition new-yorkaise, avait déjà consacré un chapitre de l'un de ses livres à *Provoke* au sein d'une étude étendue sur les avant-gardes japonaises après 1945 : Miryam Sas, « *Provoke Era: New Languages of Japanese Photography* », dans *Experimentals Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Cambridge / Londres, Harvard University Asia Center, 2011, p. 180-201.
- 21.** Diane Dufour, Duncan Forbes, Walter Moser, Matthew S. Witkovsky (dir.), *Provoke. Between Protest and Performance. Photography in Japan 1960-1975*, cat. exp. (Vienne, Albertina ; Winterthur, Fotomuseum ; Paris, Le Bal ; Chicago, Art Institute of Chicago, 2016-2017), Göttingen, Steidl, 2016.
- 22.** *Purovōku, fukkōkuban* [*Provoke*, édition fac-similé], Tōkyō, Nitesha, 2018.
- 23.** C'est le cas notamment au moment du pictorialisme puis du modernisme, avec une revue telle que *Kōga*, fondée par Nojima Yasuzō et inspirée de ce que font László Moholy-Nagy, El Lissitzky ou Herbert Bayer en Europe au même moment. La montée du militarisme, la période de la guerre, puis le direct après-guerre ont aussi été propices à l'édition photographique de magazines, notamment de propagande. Sur les années 1920-1930, voir : Tōkyō-to shashin bijutsukan (dir.), *Kōga to shinkō shashin: Modanizumu no Nihon* [*Kōga* et la Nouvelle Photographie : le modernisme japonais], cat. exp. (Tōkyō, Tōkyō-to shashin bijutsukan, 2018), Tōkyō, Kokusho Kankōkai, 2018 ; Jelena Stojković, « Images With and Without Texts: The Photographic Magazine in 1930s Japan », dans *The Japan Society Proceedings*, n° 155, 2018, p. 124-133. Sur les périodiques de propagande, voir : Shirayama Mari, Kohara Masashi (dir.), *Sensō to heiwa. « Hōdō-shashin » ga tsutaetakatta Nihon* [Guerre et paix. Le Japon tel que raconté par le photojournalisme], cat. exp. (Nagaizumi-chō, Izu Photo Museum, 2015-2016), Tōkyō, Heibonsha, 2015.
- 24.** Kaneko Ryūichi, Nagai Hiroshi, Shimaō Shinzō, *Indipendento fotogurafāzu in Japan 1976-83* [Photographies indépendants au Japon, 1976-1983], Tōkyō, Tōkyō Shoseki kabushigaisha, 1989.
- 25.** Shirayama Mari, « Major Photography Magazines », dans Anne Wilkes Tucker, Iizawa Kōtarō, John Junkerman (dir.), *The History of Japanese Photography*, cat. exp. (Houston, Museum of Fine Arts ; The Cleveland Museum of Art, 2003), New Haven, Yale University Press, 2003, p. 378-385.
- 26.** Après avoir été présentée à Houston du 7 mars au 12 juillet 2015, l'exposition a circulé à la Grey Art Gallery, New York University (11 septembre – 5 décembre 2015) et à la Japan Society Gallery à New York (9 octobre – 11 janvier 2016).
- 27.** Nakamori Yasufumi, « Decentered Voices. Post-*Provoke* Independent Photography Magazines », dans Nakamori Yasufumi, Allison Pappas (dir.), *For a New World to Come. Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979*, cat. exp. (Houston, Museum of Fine Arts ; New York, New York University, Grey Art Gallery ; The Japan Society Gallery, 2015-2016), Houston, Museum of Fine Arts, 2015, p. 50-59.
- 28.** Les écrits critiques de Nakahira Takuma ont ainsi d'abord connu une première publication dans des magazines à grand tirage ou plus indépendants avant d'être rassemblés dans divers recueils. Pour des exemples de traductions d'écrits de photographes de la période, voir : Ivan Vartanian (dir.), *Setting Sun. Writings by Japanese Photographers*, New York, Aperture, 2006 ; Chong Do-Ryun, Hayashi Michio, Kajiya Kenji, Sumimoto Fumihiko (dir.), *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989. Primary Documents*, New York, MoMA, 2012.
- 29.** Le musée de la photographie de Tōkyō fait figure d'exception. Le fait que Kaneko Ryūichi, historien de la photographie et grand collectionneur de livres et de magazines, ait intégré l'équipe du musée dès la période de préfiguration a sans aucun doute joué un rôle important dans la constitution de la collection du musée. Dans un guide des musées consacrés à la photographie – publics et privés – paru en 2002, il est précisé que le musée de la photographie de Tōkyō conserve 18 000 tirages et 47 650 imprimés, dont 23 175 magazines. Matsumoto Norihiko, *Nihon no bijutsukan to shashin korekushon* [Musées et collections de photographies au Japon], Tōkyō, Tōkyō-to shashin bijutsukan / Tankōsha, 2002. Voir aussi : Ivan Vartanian, « Collecting the Japanese Photobook », entretien avec Kaneko Ryūichi, dans *The Photobook Review*, n° 8, printemps 2015, p. 10. Aux États-Unis, le Museum of Fine Arts de Houston possède une collection conséquente d'imprimés, en raison de l'acquisition d'une partie de la bibliothèque de Manfred Heiting, constituée de nombreux périodiques japonais.
- 30.** Les bibliothèques universitaires, par le biais des abonnements souscrits pour les clubs étudiants de

photographie, ont des collections de magazines relativement complètes à partir des années 1960. Nombreux sont aussi les musées à avoir enrichi *a posteriori* leurs collections de magazines pour alimenter leur fonds documentaire, les périodiques des années 1960-1970 étant encore relativement accessibles sur le marché de l'occasion.

31. Il se fait remarquer après la publication d'un supplément de cinquante-six pages au numéro d'avril 1965, intitulé *Shita dashi tenshi* [L'ange qui tire la langue], qui rassemble des clichés de Tatsuki Yoshihiro et des poèmes de Terayama Shūji. Par la suite, il fait le choix de confier plusieurs pages aux photographes plutôt que de publier des images individuelles.

32. Tōmatsu Shōmei, *Taiyō no enpitsu. Okinawa, umi to sora to shima to hitobito, soshite Tōnan Ajia e* [Le crayon du soleil. Okinawa, la mer et ciel, les îles et leurs habitants, puis direction l'Asie du Sud-Est], Tōkyō, Mainichi shinbunsha, 1975.

33. Marc Feustel, « Conversation avec Ryūichi Kaneko », dans *The Eyes*, n° 7, automne-hiver 2016, p. 126-129.

34. Le magazine de photographie japonais est rarement présent dans les études plus générales sur les périodiques artistiques. Ainsi, parmi les textes que le spécialiste Gwen Allen a réunis pour son anthologie *The Magazine*, seul figure un extrait du manifeste publié dans le premier numéro de *Provoke*. Gwen Allen, *The Magazine*, Cambridge / Londres, The MIT Press / Whitechapel Gallery, 2016, p. 193-194.

35. Kaneko Ryūichi, Toda Masako, Ivan Vartanian, *The History of Japanese Photo Magazines, 1880s to 1980s*, Tōkyō, Goliga, à paraître en 2020 en même temps qu'une version japonaise par les éditions Heibonsha. Ivan Vartanian avait écrit un premier article, annonceur de cet ouvrage à venir : Ivan Vartanian, « Magazine Work », dans *Aperture*, n° 219, Tokyo, été 2015, p. 28-35.

36. Moriyama Daidō, *Nippon gekijō – Magazine Work 1965-1970* [Théâtre japonais – Magazine Work 1965-1970], Tōkyō, Getsuyōsha, 2009 ; Moriyama Daidō, *Nanika e no tabi – Magazine Work 1971-1974* [Voyage vers quelque chose – Magazine Work 1971-1974], Tōkyō, Getsuyōsha, 2009.

37. Nakahira Takuma, *Toshi, fūkei, zukan – Magazine Work 1964-1982* [Ville, paysage, livre illustré – Magazine Work 1964-1982], Tōkyō, Getsuyōsha, 2011. Depuis plusieurs années, Franz Prichard œuvre à mettre en lumière des pans largement méconnus du travail de Nakahira. Voir par exemple : Franz Prichard, « At the Limits of the Gaze », dans *Aperture*, n° 219, été 2015, p. 44-48.

38. David Company, *Walker Evans. The Magazine Work*, Göttingen, Steidl, 2014. En 1960, Robert Doisneau photographie aussi en couleurs, à Palm Springs, pour le magazine *Fortune*. Un prochain colloque consacré à la photographie couleur abordera la production polychrome de plusieurs photographes plus volontiers associés au noir et blanc : Willy Ronis, André Kertész, Robert Capa. Colloque « Que fait la couleur à la photographie ? Techniques, usages, controverses », organisé par Nathalie Boulouch et Gilles Désiré dit Gosset, Centre culturel international de Cerisy, 19-23 août 2020.

39. Kosuga Tomo, *Masahisa Fukase*, Paris, Xavier Barral, 2018.

40. Fukase Masahisa, *Karasu* [Les corbeaux], Tōkyō, Sōkyūsha, 1986. Pour une lecture critique de cette série, voir : Philip Charrier, « "Becoming a Raven": Self-Representation, Narration, and Metaphor in Fukase Masahisa's "Karasu" Photographs », dans *Japanese Studies*, vol. 29, n° 2, 2009, p. 209-234.

41. Sur cet aspect du travail chez Tōmatsu Shōmei, voir : Kaneko Ryūichi, « Shomei Tomatsu, Organizer of Photographs », dans Juan Vicente Aliaga (dir.), *Shomei Tomatsu*, cat. exp. (Barcelone, Casa Garriga Nogués, 2018), Barcelone, RM / Fundació Mapfre, 2018, p. 22-29.

42. Kosuga Tomo, « Raven Scenes », dans Kosuga, 2018, cité n. 39, p. 272.

43. Moriyama Daidō, « Unexpected Encounters – 1960s », dans Moriyama Daidō, *Moriyama Daidō: Nippon gekijō shashinchō* [Moriyama Daidō : Théâtre japonais], Tōkyō, Getsuyōsha / Bookshop M, 2018, n. p. : « At that time, opportunities to show my work were confined almost 100 percent to magazines. »

44. Quand John Szarkowski organise l'exposition *New Japanese Photography* en 1974, presque aucun photographe n'a alors de tirages disponibles. Szarkowski choisit donc à partir de portfolios de magazines les images qu'il souhaite voir tirer pour l'exposition. Les photographes font si peu de cas de ces tirages qu'ils ne cherchent pas à les récupérer à la fin de l'exposition et les donnent au musée. Ces quelques deux cents tirages forment encore actuellement l'essentiel de la collection de photographie japonaise du MoMA.

Gutai en tension : pour une histoire systémique des arts au stade de la mondialisation

Michael Lucken

En 1957, le critique Hariu Ichirō écrit en réaction aux premiers succès remportés par le mouvement Gutai (1954-1972) sur la scène artistique japonaise :

Derrière l'Informel, il y a la tradition de l'humanisme européen fondée sur la dynamique du renversement, et c'est ce que les artistes occidentaux cherchent au travers de l'exploration de la matière. C'est en cela qu'ils s'opposent à la réalité actuelle. Mais où sont ces objectifs contestataires dans le groupe Gutai ? Il est très bien que chacun ait le droit de s'exprimer librement sur la scène internationale, mais il faudrait aussi être clair sur le fait que ce qui relève de la contestation en Europe ne peut pas devenir, tel quel, contestataire au Japon¹.

Cette observation pose une question de fond qui dépasse le seul cas japonais. Dès lors qu'elles ont été produites dans des contextes socioculturels distincts, les formes ont beau être similaires, elles ne coïncident pas. L'« abstraction » dans un pays est-asiatique qui possède une longue tradition critique d'appréciation de la ligne, du geste et de la trace peut difficilement être jugée de façon pertinente suivant les critères de l'histoire occidentale. Ce phénomène est d'autant plus marqué que les espaces sont interconnectés, car cela introduit des stratégies d'imitation, de réaction et de repositionnement qui, par nature, suscitent écarts et distorsions. Il faut donc tenir compte d'une double dynamique de différenciation, l'une de nature diachronique, l'autre de nature synchronique. Pour le dire autrement, l'aspect, la texture, le style des œuvres peuvent se ressembler, mais leur sens est différent. Il existe un phénomène de pseudomorphisme qu'il est urgent de remettre en évidence.

Le pseudomorphisme est un concept difficile à manier, car défailant sur ses deux bords. Pris de manière trop abstraite, il suppose l'existence en miroir d'une vérité de la forme – celle du référent – qui n'est guère satisfaisante. Pris de manière trop étroite, il ne renvoie qu'à la variété infinie des combinaisons élémentaires et au constat peu opératoire qu'au niveau micro les formes produites sont « semblables et pourtant dissemblables² ». C'est la raison pour laquelle il n'est vraiment pertinent que pour décrire des dynamiques collectives et sociales. En l'occurrence, nous l'utiliserons dans une perspective nationale, car c'est surtout à ce niveau que s'est jouée la réception de Gutai. Le pseudomorphisme

n'est donc pas seulement une question de forme : sous les aspects formels se cachent des questions d'ordre moral et politique, des questions de prééminence symbolique, de rapports de forces, qui rejouent sur le plan artistique une histoire complexe entre les peuples, faite de domination et de fascination, d'échanges et de compénétrations. Rendre compte et analyser le fonctionnement de ce mécanisme à travers le prisme du mouvement Gutai a pour objectif de contribuer à la réflexion en cours sur les conditions de possibilité d'une histoire systémique des arts au stade de la mondialisation.

Réceptions croisées

Depuis la visite qu'a rendue le critique d'art Michel Tapié aux artistes de Gutai à Osaka en 1957, la France, avec l'Italie, a toujours joué un rôle de premier plan dans la réception internationale du mouvement japonais. Plusieurs auteurs importants, à commencer par Alfred Pacquement, Laurence Bertrand Dorléac et Marc Dachy, ont écrit sur le groupe japonais³. Aucun ne remet en cause son importance, le débat ayant comme principal foyer la contribution de Tapié, positive pour certains, néfaste pour d'autres⁴. La seule exception notable est Georges Mathieu, dont le jugement est lapidaire, mais la rivalité dans son cas est trop directe pour que son point de vue compte véritablement. L'impression qui domine est que Gutai, à travers la figure de Tapié, fait partie d'une histoire nationale et, plus généralement, que la France comprend Gutai – du moins les réalisations des années 1950 –, mieux que les États-Unis, où le groupe a longtemps été ignoré, mieux même que le milieu de l'art japonais, dont l'hostilité est de notoriété publique. Pris de manière collective, cet accueil favorable apparaît comme une manière de « redonner à la nation une dimension mondiale », ainsi que le souligne Alexandra Munroe⁵.

Les États-Unis, pour leur part, ont longuement hésité à accorder de l'intérêt au groupe piloté par Yoshihara Jirō. Les réactions furent d'emblée circonspectes. Dore Ashton par exemple relève en 1958 l'influence de Jackson Pollock sur Gutai et, non sans préjugés orientalistes, insiste sur le caractère immature et irréfléchi des œuvres produites par le groupe⁶. Michael Kirby a certes fait remarquer quelques années plus tard la dimension pionnière des performances de Gutai, mais cette reconnaissance dans les milieux *underground* est restée un succès d'estime ; elle n'a entraîné aucune publication, ni exposition significatives, comme si les critiques américains redoutaient au fond l'irruption d'un autre rival que la création européenne et française en particulier⁷. Pour le dire autrement, le cadre hégémonique des stratégies nationales détermine de manière fondamentale l'appréciation de Gutai en Occident, la France jouant la carte du *primus inter pares* face à l'impérialisme américain.

Une évolution a toutefois vu le jour aux États-Unis dans les années 1990 grâce aux efforts de spécialistes comme Reiko Tomii, Alexandra Munroe et Ming Tiampo. Mais ce n'est que récemment qu'un changement s'est opéré à plus grande échelle, surtout depuis 2013 et la rétrospective que ces deux dernières ont organisée au musée Guggenheim à New York. Gutai fait désormais l'objet d'une critique qui se veut transnationale, qui est sensible à toutes les différences individuelles, qui recherche le décentrement, les contacts et les connexions, mais qui ne circule quasiment qu'en anglais, et dont l'intérêt pour les échanges et la prétention à la globalité sont trop en osmose avec l'ordre économique américain pour qu'on puisse la considérer comme affranchie des intérêts locaux⁸.

Après cet exposé succinct des positions occidentales, essayons de comprendre la nature du « problème Gutai » dans l'archipel. Bien que quelques conservateurs et universitaires aient passionnément soutenu le groupe, à commencer par Kawasaki Kōichi, Osaki Shin'ichirō et Hirai Shōichi⁹, bien qu'ils aient publié des ouvrages essentiels, comme les *Documents Gutai* en 1993, ou organisé de grandes rétrospectives, comme celle qui s'est

tenue en 2012 au Nouveau Centre national des beaux-arts (Kokuritsu shin-bijutsukan), l'imprégnation du mouvement dans le tissu de la critique contemporaine est ambiguë. Le fait que des artistes aussi importants que Shiraga Kazuo et Shimamoto Shōzō n'aient pour l'heure fait l'objet d'aucune monographie critique en japonais en est un premier signe. Il paraît impossible d'affirmer, comme le fait Ming Tiampo, que « l'héritage de Gutai au Japon est d'une importance quasi ineffable¹⁰ ». Ou alors sur un mode beaucoup plus secret, tourmenté et conflictuel qu'elle ne le perçoit.

La méfiance avec laquelle Gutai a été reçu dans le milieu de l'art japonais n'est pas un mystère¹¹. Plusieurs auteurs ont tenté d'expliquer au public occidental les raisons de ce « désaveu systématique », à l'instar d'Okabe Aomi dans le catalogue de l'exposition *Le Japon des avant-gardes*¹², ou d'Itō Junji dans le catalogue de la rétrospective du musée du Jeu de Paume en 1999¹³. A notamment été mise en avant la méfiance de Tōkyō vis-à-vis du Kansai où le mouvement s'est développé. Mais ce prisme de lecture « province contre capitale » est fragile car il renvoie à la posture même du groupe à l'époque. Aussi tenterons-nous de rendre compte d'autres aspects de la réception japonaise de Gutai, en commençant par le monde académique.

L'Université japonaise n'a produit qu'un nombre très restreint de travaux sur Gutai, la seule thèse soutenue étant celle de Hirai en 2006¹⁴. Il y a certes là un phénomène plus large qui veut qu'il y ait beaucoup moins de thèses en histoire de l'art au Japon qu'en France, et que la production artistique post-1945 en particulier soit encore très peu étudiée, toutefois on peut se demander dans quelle mesure l'occultation de ce que l'historiographie japonaise appelle le « contemporain » (*gendai*) n'a pas un lien avec la disparité qui existe en Occident entre l'assimilation rapide de certaines œuvres d'après-guerre – à commencer par celles de Gutai – et l'absence de tout intérêt pour la période considérée comme « moderne » ou *kindai* en japonais, située entre 1868 environ et 1945. Tant que la production japonaise « moderne » ne sera pas acceptée sur la scène internationale, le « contemporain » restera problématique. Il est ainsi frappant et révélateur qu'aucun des grands spécialistes du domaine n'ait vraiment franchi le Rubicon de 1945. Qu'il s'agisse de Tan'ō Yasunori, Omuka Toshiharu, Kinoshita Naoyuki, Ushiroshōji Masahiro, Satō Dōshin ou Inaga Shigemi, tous sont restés centrés sur les périodes Meiji (1868-1912), Taishō (1912-1926) et début Shōwa (1926-1945) et, malgré leur grande curiosité d'esprit, ils n'ont encouragé les travaux sur les périodes suivantes qu'à la marge¹⁵. Depuis les années 1980-1990 et l'émergence de l'histoire de l'art moderne comme champ de recherche à part entière, Gutai a, dans l'ensemble, été traité par les chercheurs avec une forme d'hostilité larvée¹⁶. La situation pourrait changer avec le renouvellement de génération en cours, mais il est encore trop tôt pour se prononcer¹⁷. Notons cependant le développement d'études portant sur les femmes du mouvement, comme Tanaka Atsuko, indice d'une réévaluation par le biais du genre d'un groupe tenu à distance par un monde académique centré à Tōkyō et massivement dominé par les hommes¹⁸.

Hors du champ universitaire, la situation n'est guère plus favorable, mais les arguments sont plus explicites. Dans *L'anarchie des corps*, ouvrage de référence publié par le critique et conservateur Kuroda Raiji en 2010 sur les mouvements *underground* des années 1960 où l'on s'attendrait, d'un point de vue occidental, à ce que le groupe Gutai occupe une place éminente, ce dernier n'est que brièvement présenté et la conclusion est lapidaire :

On a gardé des images couleurs du spectacle proposé pour l'exposition universelle [d'Osaka] par Gutai, [collectif] qui réalisa en avance sur le monde entier des actions sur le mode de la performance : un show niais et familial, qui n'est pas sans rappeler la nullité et l'impuissance de "l'art" actuel – ainsi que l'indigence de l'histoire de l'art depuis Gutai¹⁹.

L'idée que Gutai fut un mouvement superficiel et commercial est l'un des traits qui ressort le plus, en particulier chez les auteurs marqués à gauche, comme c'est ici le cas. La dette du groupe à l'égard de Pollock et de l'expressionnisme abstrait, son absence de tout engagement politique dans les années 1950, son refus d'emboîter le pas de la contestation sociale dans la décennie suivante, le confort matériel dont il a bénéficié grâce à la fortune de Yoshihara Jirō, situent Gutai comme un mouvement d'avant-garde bourgeois et, même si l'emprise du marxisme est aujourd'hui beaucoup moins forte qu'elle ne l'a été jusque dans les années 1990, le sentiment diffus que le collectif d'Ashiya représente les intérêts d'une classe dirigeante et américanisée n'a pas disparu.

Toutefois, Gutai réunit aussi contre lui de nombreux auteurs sensibles aux questions postcoloniales et identitaires. L'échec de Gutai ne tient pas pour eux à son absence de conscience politique, à sa défense de « l'art pour l'art », mais à son opportunisme, à son incapacité à résister aux sirènes du succès et à s'imposer comme le porte-drapeau de la nouvelle créativité nipponne. Dans cette perspective, le nœud du problème est l'attitude du groupe vis-à-vis de Tapié et des exigences du marché européen, le fait que les performances aient été reléguées au second plan après 1960 au profit d'une peinture calibrée. Gutai s'est non seulement trahi lui-même, mais il a trahi tout un pan de l'histoire nationale. Ce qui ressort en effet de cet épisode, c'est qu'au moment même où, pour la première fois, un mouvement artistique japonais s'est imposé en temps réel sur la scène internationale, concrétisant ainsi les espoirs de générations d'artistes depuis la fin du XIX^e siècle, il a aussitôt baissé pavillon et accepté la domination du point de vue européen. « En d'autres termes, un mouvement artistique indépendant, né au Japon dans l'idée de ne jamais imiter personne¹ et qui a démarré sans aucun lien avec l'informel, s'est retrouvé confiné dans une position subalterne et mimétique vis-à-vis du centre occidental », écrit de façon limpide l'artiste Nakazawa Hideki²⁰.

À ce reproche, s'ajoute volontiers une critique de fond sur le sens de l'action et de l'engagement au Japon. Sawaragi Noi est certainement celui qui a développé cette ligne d'attaque de la manière la plus forte et structurée²¹. Dans *Art / Japon / Contemporain* (1998), ouvrage qui a rencontré un écho considérable et porté sur le devant de la scène une nouvelle génération d'artistes (Murakami Takashi, Aida Makoto...), Sawaragi part du constat que l'art japonais « moderne » et « contemporain » en général n'est jamais parvenu à s'affranchir d'une relation à l'Occident de type colonial. Gutai possède cependant une place à part dans son pandémonium. L'argumentation est la suivante. Là où les artistes occidentaux ont vu dans l'expressionnisme abstrait une possibilité de conquête qui était autant celle, formelle, de l'espace de la toile, que celle, politique, des ateliers du monde entier, quand s'y découvraient donc pour eux un futur excitant et des libertés nouvelles, au Japon, dans un contexte où personne n'avait oublié les conditions de la fin de la guerre (gestes héroïques désespérés, engloutissement de la volonté individuelle dans le collectif...), Gutai n'y a trouvé qu'un retour à la matière, à la *praxis*, impliquant du même coup un retrait du politique et l'abandon de toute *poièsis*, entendue comme la capacité de l'homme à transformer le monde conformément à ses idées²². Gutai caractérise pour Sawaragi le moment où les artistes japonais, au lieu de chercher à reconquérir la véritable autonomie de projet que devait leur permettre la fin de l'occupation américaine, s'installent vis-à-vis de l'Occident dans une posture de repli dans l'action immédiate et la matière brute, posture de *défaite* dont il perçoit les rebonds dans tous les mouvements anti-art (*han-geijutsu*) des années 1960 et jusqu'à Mono-ha dans les années 1970²³. À charge donc pour la nouvelle génération d'artistes

1. Murakami Saburō, *Passage (Kami-yaburi)*, performance, 1955-1956.





2. Murakami Takashi, *Passage (Kami-yaburi)*, performance, 1992 (photographie de Kurokawa Mikio).

qu'il défend d'essayer de sortir de la logique < projet occidental / neutralisation japonaise (au sens électrique d'un passage à la terre) >, telle qu'elle s'est installée autour de 1955 et les premières grandes manifestations de Gutai²⁴.

La reprise parodique par Murakami Takashi (1992) de la performance de son homonyme de Gutai Murakami Saburō (1955) traduit ce point de vue sous une forme plastique (**fig. 1 et 2**). Alors qu'on pourrait avoir tendance en Occident à voir dans le passage impétueux de Murakami Saburō à travers des écrans de papier un symbole de liberté triomphante, presque une résurrection du chef-d'œuvre de Delacroix, Murakami Takashi, en reproduisant le geste de son aîné sur un mode burlesque, propose une interprétation tout autre. Les écrans de papier alignés les uns derrière les autres deviennent la métaphore des modes occidentales face à la succession desquelles l'artiste « japonais » est laissé avec uniquement deux options : réagir en copiant ou, comme le fait l'artiste de Gutai, tenter vainement de passer de l'autre côté du mur au détriment de tout projet personnel²⁵. Se dessine en clair-obscur une histoire japonaise réduite soit à l'ancillarité et la subséquence, soit à la brutalité et la saisie absurde du réel. Le personnage de peintre qu'incarne Kitano Takeshi dans son film *Achille et la tortue* (2008) représente parfaitement cette double

impasse. Le fait que Murakami Takashi ait conçu toute son œuvre autour de la notion de « stratégie » (*senryaku*) – qu'elle soit artistique, culturelle, médiatique ou marchande – est la conséquence directe de cette lecture d'un art japonais d'« après-guerre » ayant échoué à se projeter *par l'esprit* dans le futur et à rayonner de façon autonome.

Il existe donc un hiatus entre les différents modes de réception de Gutai. Enthousiaste en Europe de l'Ouest ; circonspect et distant aux États-Unis – du moins jusqu'à tout récemment ; ambivalent au Japon, entre soutien actif d'un petit nombre et rejet par tous les autres. Mais, au-delà, ce qui ressort est le manque d'attention pour les formes. À l'instar de ce que montre Béatrice Joyeux-Prunel à propos des avant-gardes occidentales, les différentes réceptions de Gutai sont avant tout déterminées par des considérations d'ordre national et géopolitique²⁶. Le jugement de goût, l'appréciation esthétique, au sens d'un ressenti sensible, donnent le sentiment de n'avoir qu'une pertinence faible à un niveau macro-historique. Or, si le politique domine dans une perspective transnationale, l'analyse des formes doit nécessairement en conserver la trace lorsqu'on se situe au niveau des réalisations plastiques. Comment intégrer dans la pensée des œuvres les rapports de force et la différenciation ?

Pseudomorphisme

Analyser un panneau de faux marbre peint par Fra Angelico à l'aune des *drippings* de Pollock : telle est la proposition « anachronique » faite par Georges Didi-Huberman en ouverture de *Devant le temps*. Ce questionnement présente des similitudes avec le nôtre, mais aussi des différences éclairantes.

Prenons les tableaux peints au pied par Shiraga. D'une part, il paraît évident qu'ils s'inscrivent dans une tradition qui valorise le geste, la trace, la texture, le travail à plat et, donc, une forme d'engloutissement de l'artiste dans l'œuvre, à la manière de Hokusai obligé de marcher sur sa feuille de papier pour peindre un immense portrait à l'encre de Daruma. De l'autre, une forme d'instinct analogique pousse le spectateur à les rapprocher de l'abstraction lyrique européenne et de l'expressionnisme abstrait américain, c'est-à-dire des œuvres créées dans un tout autre contexte. Dans les deux cas, qu'il s'agisse de Fra Angelico ou de Shiraga, on peut dire avec Didi-Huberman que « la ressemblance ressortit au domaine de ce qu'on appelle un pseudomorphisme²⁷ ».

Les formes sont similaires, mais les trajectoires sont différentes. Depuis Panofsky, la métaphore géologique de la pseudomorphose a souvent été utilisée en histoire de l'art. Mais comme le montre Andrea Pinotti, elle est presque toujours pensée comme un *problème* qu'il convient soit de réduire, soit d'écarter, dans le prolongement de la critique platonicienne de la *mimèsis*²⁸. Or le raisonnement qu'applique Didi-Huberman à la temporalité des œuvres pourrait s'appliquer pareillement au niveau spatial. En effet, s'il existe une « fatalité de l'anachronisme²⁹ », on peut parler également d'une *fatalité du pseudomorphisme* qui, par bien des aspects, est à l'espace ce que le premier est au temps, à savoir une perturbation de la continuité. Bien que produites à la même époque, les œuvres de Shiraga ne sauraient être assimilées à celles de Georges Mathieu et Franz Kline. Il y a toujours quelque chose qui résiste, gêne la superposition et rend fragile les catégories.

Depuis Bergson et Heidegger, l'idée d'une pluralité des temps humains est couramment acceptée par la philosophie occidentale. En revanche, concevoir l'espace sous l'angle de la pluralité semble encore poser des difficultés. Didi-Huberman par exemple est très sensible aux anachronismes et à l'archéologie des formes, mais les espaces qu'il interroge sont, dans l'ensemble, lisses et homogènes. La Renaissance florentine n'est pas un Ailleurs, au contraire, quasiment rien ne lui semble « aussi connu, aussi bien "documenté"³⁰ ». De même, lorsqu'il s'intéresse à Aby Warburg, aux photographies des camps d'extermination ou à la théorie du cinéma d'Eisenstein : qu'ils soient « italiens », « allemands » ou « soviétiques », les milieux humains présentent peu d'aspérités, les langues sont perméables, et la pensée les traverse sans heurt. Le temps et les formes sont dans un rapport complexe et tendu, mais l'espace – géographique, culturel, linguistique, scriptural – fournit une *solution* qui permet de (re-)donner cohérence à l'ensemble. La proposition que je formule est que le pseudomorphisme n'est un obstacle que dans le cadre d'une vision unifiée et autocentrée du monde. Dès qu'on s'en éloigne, on s'aperçoit que le pseudomorphisme est indispensable pour juger des productions culturelles dans leur diversité. Plutôt que le rejeter, il faut donc *faire avec*. On remarquera d'ailleurs que dans le langage courant « pseudo » ne signifie plus « tromper » (ψεύδω), mais simplement nom d'emprunt, variante, jeu sur les identités.

J'appelle donc pseudomorphisme les effets de ressemblance entre des objets produits dans des contextes culturels différents. Qu'est-ce que cela implique au niveau de l'histoire de l'art ? Tout d'abord que les œuvres n'ont pas de signification propre, qu'elles ont besoin d'être couplées à d'autres qui simultanément les reflètent et les rejettent. La deuxième conséquence est que le pseudomorphisme déifiant par définition les sens

(les choses, de fait, se ressemblent), sa démonstration ne saurait être implicite. Elle doit être manifeste, ouverte, si possible vécue. Il faut apprécier *ensemble* l'expérience du similaire et du dissemblant, du commun et du divers.

Reprenons Gutai en examinant pour commencer les effets de ressemblance. L'appartenance des œuvres produites par le groupe au champ de l'« avant-garde » (jp. *zen'ei, avangyarudo*) n'a jamais été sérieusement mise en doute. Dès le premier numéro de la revue *Gutai*, cette catégorie est utilisée par Yoshihara Jirō³¹. Spontanément, Michel Tapié en France, comme Dore Ashton aux États-Unis, la reprennent³². De même, les œuvres de Gutai sont aujourd'hui partout classées parmi les collections « contemporaines », que ce soit dans les musées japonais ou dans les musées occidentaux, et les peintres qu'on associe au mouvement sont peu ou prou les mêmes : Jackson Pollock, Georges Mathieu, Lucio Fontana, Sam Francis, Jasper Johns..., liens qui paraissent d'autant plus évidents que les artistes se sont parfois rencontrés. Il existe donc à travers le monde le sentiment que Gutai appartient à un réseau à la fois conceptuel et formel relativement bien identifié. Que l'on se place sur le plan de la chronologie (les années 1950-1960), du cadre existentiel (l'après-guerre), des références artistiques (les avant-gardes, le surréalisme, l'informel, la performance), des matériaux utilisés ou des échanges humains, les facteurs de convergence sont nombreux. Pour la première fois un mouvement « japonais » semble pouvoir participer pleinement d'une avant-garde « internationale ».

Il existe cependant de nombreux facteurs qui empêchent une pleine assimilation de Gutai à l'informel ou à l'expressionnisme abstrait, à commencer par l'histoire dans laquelle s'inscrit le mouvement japonais. Avant la création de Gutai dans les années 1950, aucun artiste est-asiatique n'a été reconnu en Occident comme participant pleinement des avant-gardes et de la « dynamique du progrès ». Seul Fujita Tsuguharu a bénéficié d'une notoriété importante avant-guerre, mais son cas est difficilement comparable, car son succès est indissociable de son installation en France et de son appartenance à l'École de Paris. L'impression d'une incompatibilité des mondes l'emportait encore largement sur toute autre considération. Pourtant, de Kuroda Seiki, qui a séjourné neuf ans en France entre 1884 et 1893, à Okamoto Tarō qui, dans les années 1930, a fréquenté Georges Bataille et son cercle, en passant par Takeuchi Seihō qui visita l'Europe en 1900-1901, de nombreux peintres japonais de la fin du XIX^e, et du début du XX^e siècle, ont développé des techniques et noué des liens en Occident dans l'espoir que, à travers eux, la création de leur pays soit reconnue à parité avec les productions européennes. Mais tous ont été rejetés ou marginalisés, soit parce qu'ils étaient perçus comme des épigones, soit parce que leurs références paraissaient trop lointaines. L'émergence de Gutai sur la scène internationale s'inscrit donc dans un contexte où, d'une part, le sentiment d'altérité radicale était encore très puissant et où, de l'autre, les interconnexions étaient nombreuses, mais nettement dissymétriques et donc porteuses d'intérêts divergents.

Cette différence, importante en soi, paraît encore plus significative quand on la rapporte à la question des pratiques. En Asie de l'Est, l'usage d'encre et de pigments secs favorise comme on le sait le geste sûr, car les repentirs sont difficiles. Dans la tradition européenne de la peinture à l'huile en revanche, la correction et la reprise sont inhérentes au travail plastique. Bien que les œuvres japonaises et occidentales se ressemblent, les histoires dans lesquelles elles s'inscrivent les distinguent fortement. Dans les cas de Pollock et de Mathieu, l'œuvre naît d'une rencontre directe entre la matière et le regard, par-delà la figuration. C'est dans cette rupture avec le réel (la figure) par le réel (la matière), autrement dit dans la resémantisation du réel, que se loge la nouveauté de leur travail. Dans le cas de Gutai, le mouvement est d'un autre ordre. La nouveauté n'est pas dans le geste, l'action ou la vitesse, ni dans le fonctionnement collectif, courant depuis les années 1910³³, mais bien



davantage dans l'utilisation de la machine et de matériaux industriels, ainsi que dans la redéfinition de la spatialité des objets et de l'art en général.

Développons un exemple. On a souvent affirmé que le début des années 1960 correspond pour Gutai à un retour au tableau, au détriment des performances. Mais rares sont ceux qui ont remarqué que cette évolution s'accompagne d'un changement dans le mode d'accrochage. Dans les premières expositions du groupe, les tableaux sont quasiment toujours alignés par le bas à un mètre du sol, voire moins. Mais à partir de 1961-1962 la disposition change. Bien que la ligne moyenne reste très basse, l'alignement (qui est rarement tout à fait symétrique) se fait à hauteur du regard. Parallèlement, les murs deviennent blancs, alors qu'au préalable ils pouvaient être ocre, rouges ou bleus. Cette transformation peut s'interpréter comme l'abandon d'un type d'accrochage « traditionnel », pour suivre le goût occidental et se rapprocher du modèle émergent de la *white cube*. De fait, l'observation des pratiques américaines et européennes a certainement joué un rôle transformant. Toutefois, la probabilité de l'imitation n'épuise pas le sens de cette évolution, loin de là. L'alignement par le bas est au Japon une pratique ancienne. Très courant au début du *xx*^e siècle dans le cadre domestique, il permettait de placer côte à côte en position haute toutes les images protectrices du foyer (à commencer par le portrait des parents). Mais dans le cas des premières expositions Gutai, comme au salon des Indépendants du Yomiuri (Yomiuri andependan-ten) qui rassemblait alors les avant-gardes, les œuvres étaient au contraire placées près du sol. On était donc déjà passé d'une image « tutélaire » à une image « citoyenne », chaque œuvre devant être regardée comme un sujet distinct,

3. Yamazaki Tsuruko, *Rouge (en forme de moustiquaire)*, 1956, vinyle, bois, structure métallique, fils électriques, boulons et ampoules, vue de l'installation, *Exposition d'art Gutai en plein air*, parc Ashiya, sur les berges de la rivière Ashiya, 1956.

dans une égalité objective de traitement. L'évolution vers un mode d'exposition « américain », avec l'adaptation de la disposition des images au regard d'un spectateur moyen, marque donc l'abandon de cette conception personnaliste de l'art, pour quelque chose de plus organique, le tassement des œuvres neutralisant par ailleurs le sentiment d'épiphanie recherché dans le cadre du *white cube*.

Vu sous cet angle, Gutai est bien porteur d'un projet propre, d'une histoire autonome. Le caractère positif des apports de Gutai apparaît aussi très nettement lorsqu'on compare les tentatives du groupe et certaines pratiques contemporaines. L'articulation directe du local et du global (sans la médiation des structures nationales) ; l'utilisation de l'abstraction comme outil de dépassement des différences socioculturelles ; la conception de l'exposition comme espace de jeu, sont autant de thèmes majeurs du groupe d'Ashiya qu'on retrouve actuellement au Japon avec une vigueur toute particulière³⁴. Il y a là une histoire en grande partie endogène. On comprend par la même occasion que Sawaragi, pour qui Gutai se résume à l'action immédiate et violente, ne regarde peut-être pas au bon endroit : au fond, lui-même n'aurait-il pas intériorisé le point de vue occidental ?

Si l'on accepte ce raisonnement, il conviendra de revoir l'échelle des valeurs entre les différents artistes du groupe. L'importance de certaines œuvres pourrait en être rehaussée. Sans doute est-ce le cas de celles qui montrent un nouveau rapport à l'espace, à l'instar des bâches emplies d'eau colorée de Motonaga Sadamasa. Ou encore de toutes celles qui jouent avec l'électricité, comme en ont réalisé Yoshihara Jirō, Tanaka Atsuko et Kanayama Akira, voire avec les propriétés chimiques des matériaux, comme parfois chez Yamazaki Tsuruko et Yoshihara Michio. Plus généralement, il s'agira de remettre en avant les installations, au détriment des performances (**fig. 3**). Mais l'idée qu'il existe une relation pseudomorphique entre les arts japonais et occidentaux devrait aussi conduire à un regard nouveau sur l'ensemble de l'art « moderne » japonais. Les toiles « réalistes » (*shajitsuteki*) de Kishida Ryūsei (1891-1929) par exemple ne peuvent pas être correctement jugées selon la seule perspective de l'histoire européenne, pas plus qu'elles ne peuvent l'être selon la seule perspective des traditions locales (**fig. 4**). Elles témoignent certes de l'utilisation de techniques, de sujets et de modes de composition qui les apparentent formellement à la peinture de la Renaissance italienne et allemande, mais leur sens est incompréhensible à l'aune du réalisme occidental – tout comme l'évolution de la statuaire africaine n'est pas le bon critère pour juger de la période nègre de Picasso. Ce n'est qu'en les resituant dans une histoire à la fois locale et en tension avec l'Occident que l'on pourra retrouver la fraîcheur, l'humour et la profondeur que le public japonais leur reconnaît depuis des décennies.

De l'intérêt comme critère de jugement

Essayons à présent de rapporter ce que nous avons observé sur les plans historique et formel à une réflexion plus théorique sur l'art et, plus précisément, sur les possibilités de l'esthétique dans le monde à la fois globalisé et fortement compétitif qui est le nôtre aujourd'hui. Parmi tous les courants de pensée contemporains, l'approche contextuelle est de loin celle qui permet le mieux de rendre compte des phénomènes observés plus haut. Dans une conception contextualiste, « les œuvres d'art, comme l'écrit Jerrold Jevinson, sont essentiellement des objets incorporés dans l'histoire ; elles n'ont jamais un statut d'art, des propriétés esthétiques manifestes, des significations artistiques définies, une identité ontologique déterminée, en dehors ou indépendamment de ce contexte génétique déterminé³⁵ ». L'importance cruciale du cadre national dans la réception de Gutai trouve

ici une explication convaincante. De même que le phénomène de pseudomorphisme, qui veut que des œuvres contemporaines et similaires au niveau formel puissent avoir des significations fortement divergentes. « Si le contextualisme est correct, des objets partageant une forme manifeste peuvent en réalité n'avoir pas, en tant qu'œuvres d'art, le même statut, le même contenu et la même valeur artistiques », observe Jevinson³⁶.

Toutefois, le contextualisme doit lui-même être élargi. Ce qu'on appelle contexte ne saurait se réduire à des conditions d'énonciation dans un cadre statique et fermé, comme il arrive souvent. Les formes s'inscrivent en effet dans des trajectoires qui n'ont elles-mêmes de sens que par rapport à d'autres trajectoires dans d'autres contextes avec lesquelles elles sont en relation. L'un des points les plus saillants quand on s'intéresse à l'art japonais du XX^e siècle tient au constat qu'au niveau international l'intelligibilité, voire même la visibilité des œuvres sont fondamentalement conditionnées par des rapports de force. La réception de Gutai aux États-Unis en est un exemple frappant. L'installation des œuvres, les dispositifs des performances, l'énergie qui s'en dégage, les couleurs et les matériaux choisis ont pu toucher ponctuellement tel ou tel critique, collectionneur ou spectateur, mais l'intérêt porté par ces individus a buté sur un mur pendant des décennies. Jusqu'aux années 2000, Gutai est resté comme invisible à la communauté artistique. De même, des peintres comme Takeuchi Seiho, Kishida Ryūsei ou Okamoto Tarō ont beau avoir une place fondamentale dans l'histoire de l'art japonaise et attirer un public nombreux à chaque exposition, ils restent dans l'ombre en Occident, dans une zone antérieure à toute interprétation. À l'instar de langues lointaines qui peuvent donner à des oreilles non préparées une impression de magma sonore, leurs œuvres semblent prises dans une grisaille indescrivable. Quelque chose qui échappe tant au jugement de goût, qu'à la puissance intrinsèque des formes, précède toute possibilité d'appréciation partagée. Ce qui nous conduit à une première proposition : une approche aréale et polycentrée rend caduque l'idée que l'histoire de l'art procède avant tout d'une série de *rencontres* entre l'œuvre et le critique. Ce qui domine au contraire est le sentiment que la condition première de l'esthétique est un intérêt collectif pour des systèmes d'œuvres.

De ce postulat découle un second renversement. La séquence interprétation → expérience → valorisation qui caractérise la conception dominante de l'art moderne, où non seulement ce n'est qu'après un travail d'analyse des divers éléments plastiques et narratifs de l'œuvre que l'expérience peut se produire dans sa forme aboutie, mais où seule une multitude d'expériences permet à la valeur de prendre une dimension véritablement collective, s'inverse lorsqu'on analyse les cultures en tension les unes avec les autres et qu'on sort d'une conception internaliste de l'esthétique qui tend à ne considérer que



4. Kishida Ryūsei, *Reiko souriant*, huile sur toile, 45,5 × 38 cm, 1921, Tōkyō, Musée national de Tōkyō, bien culturel important.

ce qui, dans un cadre donné, a déjà été reconnu comme art. Dans un système pluriel, ce qui prime est l'*intérêt*, suivi de l'expérience et de l'interprétation. L'intérêt doit ici être compris dans un sens avant tout politique. Pour Tapié et tous ceux qui gravitaient autour de lui (artistes, critiques, marchands, collectionneurs), l'ouverture sur Gutai était une manière de rejouer sur un mode expansif l'histoire de Paris capitale mondiale des arts, de renforcer donc l'autorité de la scène artistique française tout en trouvant des appuis pour contrer la puissance américaine. Ou pour le dire sous la forme d'un jeu de mots, l'intérêt qu'ont éprouvé les partisans de l'informel pour Gutai a d'abord été *intéressé*. Ce processus semble solidement établi, bien que l'on puisse le regretter et souhaiter qu'il ne reflète qu'un état transitoire de la dynamique des cultures. Le mettre en évidence n'a en effet pas pour objectif d'affirmer la prévalence des approches « réalistes », au sens des relations internationales, mais de contrer les effets délétères de son occultation.

Prendre acte du caractère *intéressé* des circulations artistiques est une condition première pour rompre avec l'enfermement dans des regards autocentrés. Car ce travail implique d'intégrer la perspective de l'autre. Sa finalité n'est pas étroitement politique, au sens de la défense des intérêts immédiats d'une communauté, mais de nature éthique. En effet, lorsque les choses sont faites sérieusement (et c'est là toute la différence avec le point de vue réaliste des faucons de la diplomatie), la compréhension en profondeur des trajectoires dans lesquelles se manifeste telle ou telle forme ou énoncé « étranger » implique un effort (séjour de terrain, apprentissage linguistique, lectures, discussions...) qui transforme le sujet de l'intérieur, lui fournissant ce faisant l'occasion d'une véritable *expérience*. Ce n'est qu'à partir de là que les formes peuvent être *interprétées*, en commençant de préférence par des logiques d'ensemble. Il en résulte un déplacement assez significatif des usages critiques et muséologiques : non seulement les récits nationaux, les monographies individuelles et les approches non comparatistes en général n'ont guère de pertinence pour rendre compte de ces dynamiques, mais cela implique de franchir encore une étape supplémentaire, à savoir passer d'une histoire de l'art qui prend en charge *des* chronologies, comme on commence à le voir, à *des* histoires de l'art (ou *des arts*, suivant les cas) qui se retrouvent (ponctuellement) pour *une* topologie (un livre, une exposition, un ensemble coordonné de manifestations...).

Dans la perspective du pseudomorphisme, les emprunts extérieurs sont indissociables de trajectoires internes et les formes qui en émanent n'ont ni le même sens, ni la même valeur que dans le modèle référent. On ne peut pas comparer les formes sans prendre en compte les trajectoires locales. Mais on ne peut pas non plus comprendre les trajectoires locales sans s'intéresser aux interactions avec l'Ailleurs et les conséquences que celles-ci ont sur les formes. Autrement dit, l'art « moderne » ou « contemporain » doit être montré en tension : en tension avec ce qui formellement ressemble, mais s'oppose historiquement. En tension avec ce qui formellement s'oppose, mais ressemble structurellement. Voilà la manière dont j'aimerais voir les œuvres présentées dans nos musées – mais il s'agit là en fait d'une position qu'on pourrait élargir à toute l'écriture de l'histoire : c'est-à-dire non pas de façon nationale ou régionale, ni même globale ou connectée, mais *contentieuse et différentielle*, dans une pluralité active donc, qui donne à voir l'enchevêtrement tourbillonnant de trajectoires qui se rapprochent et se repoussent.

Michael Lucken

Michael Lucken est professeur à l'INALCO (Paris). Historien et historien de l'art, il est spécialiste du Japon moderne. Après s'être intéressé aux représentations de la Seconde Guerre mondiale en Asie de l'Est, il étudie depuis une dizaine d'années les mécanismes de circulation et d'appropriation des savoirs et des formes. Il a publié, entre autres, *L'Art du Japon au vingtième siècle* (Paris, Hermann, 2001) ; *1945, Hiroshima : les images-sources* (Paris, Hermann, 2008) ; *Les Japonais et la guerre, 1937-1952* (Paris, Fayard, 2013) ; *Nakai Masakazu. Naissance de la théorie critique au Japon* (Dijon, Les presses du réel, 2015) ; *Imitation and Creativity in Japanese Arts. From Kishida Ryūsei to Miyazaki Hayao* (New York, Columbia University Press, 2016) ; *Le Japon grec. Culture et possession* (Paris, Gallimard, 2019).

NOTES

1. Hariu Ichirō, « Jihyōteki bijutsu-ron : Gutai-ten » [Critique d'art actuel : l'exposition Gutai], dans Mizue, n° 628, novembre 1957. En français, voir notre traduction dans Antoni Tàpies, Michael Lucken, Éric Mézil et al., *Gutai*, cat. exp. (Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999), Paris, éditions du Jeu de Paume, 1999, p. 215. *Nota bene* : sauf mention contraire, toutes les traductions du japonais et de l'anglais sont les miennes.
2. Reiko Tomii, *Radicalism in the Wilderness: International Contemporaneity and the 1960s Art in Japan*, Cambridge, MIT Press, 2016, p. 12.
3. Alfred Pacquement, « Gutai : l'extraordinaire intuition », dans *Le Japon des avant-gardes*, cat. exp. (Paris, Centre Georges Pompidou, 1987), Paris, éditions du Centre Pompidou, 1986 ; Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004 ; Marc Dachy, *Dada au Japon*, Paris, PUF, 2002. Parmi les publications récentes, citons Florence de Mérédiéu, « Défi au soleil de la mi-été », dans *Gutai : l'espace et le temps*, cat. exp. (Rodez, musée Soulages, 2018), Rodez, musée Soulages, 2018 ; Astrid Handa-Gagnard, « I Think I Want the Courage to Give up Painting », dans *Minoru Onoda*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2019, p. 19-27.
4. Sur le débat autour de Tapié, voir, entre autres, Éric Mézil, « "Nul n'est prophète en son pays" : le cas de Michel Tapié », dans Tàpies, Lucken, Mézil, 1999, cité n. 1, p. 25-41 ; Juliette Évezard, « Michel Tapié : l'invité de Gutai », dans *Gutai : l'espace et le temps*, 2018, cité n. 3, p. 36-41.
5. Alexandra Munroe, « All the Landscapes: Gutai's World », dans Ming Tiampo, Alexandra Munroe (dir.), *Gutai: Splendid Playground*, cat. exp. (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum), New York, Guggenheim Foundation, 2013, p. 29.
6. Voir Dore Ashton, « Japanese Avantgardism », dans *Arts & Architecture*, n° 75, novembre 1958, reproduit dans *Gutai shiryō-shū. Dokyumento Gutai, 1954-1972* [Documents Gutai, 1954-1972], Ashiya, Ashiya-shi bunka shinkō zaidan, 1993, p. 322-323.
7. Michael Kirby, « Introduction », dans *Happenings: an Illustrated Anthology*, New York, Dutton, 1965, p. 28-29.
8. Voir notamment Joan Kee, « Situating a Singular Kind of 'Action': Early Gutai Painting, 1954-1957 », dans *Oxford Art Journal*, vol. 26, n° 2, 2003 ; Midori Yoshimoto, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005 ; Ming Tiampo, *Gutai – Decentering Modernism*, Chicago, Chicago University Press, 2011 ; Ming Tiampo, « Gutai Chain: the Collective Spirit of Individualism », dans Reiko Tomii et Midori Yoshimoto (dir.), *Collectivism in 20th-Century Japanese Art*, numéro de *Positions: Asia critique*, vol. 21, n° 2, 2013, p. 383-415 ; Gabriel Ritter (dir.), *Between Action and the Unknown: the Art of Kazuo Shiraga and Sadamasa Motonaga*, New Haven, Yale University Press, 2015 ; Namiko Kunimoto, *The Stakes of Exposure: Anxious Bodies in Postwar Japanese Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.
9. Kawasaki Kōichi (1952-2019) fut longtemps le directeur du musée municipal d'Ashiya (où est conservée une partie des archives de Gutai), avant de devenir professeur à l'Université de jeunes filles de Kōnan. Osaki Shin'ichirō (né en 1962) est conservateur en chef au musée départemental de Tottori ; voir notamment Osaki Shin'ichirō, « Gutai bijutsu kyōkai wa ika ni rekishi-ka saretaka » [Comment l'Association des beaux-arts Gutai a-t-elle été inscrite dans l'histoire ?], dans *Bijutsu fōramu*, n° 21, vol. 30, 2014. Hirai Shōichi (né en 1962) a été conservateur dans plusieurs musées départementaux et nationaux, avant d'être nommé en 2012 professeur d'histoire de l'art à l'université du Kansai.
10. Ming Tiampo, « Please Draw Freely », dans Tiampo, Munroe, 2013, cité n. 5, p. 75.
11. Voir, entre autres, Michael Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensées, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001, p. 182 ; Bertrand Dorléac, 2004, cité n. 3, p. 48.
12. Okabe Aomi, « Action et avant-garde », dans *Le Japon des avant-gardes*, 1986, cité n. 3, p. 350.
13. Itō Junji, « Gutai ou l'énigme du Japon », dans Tàpies, Lucken, Mézil, 1999, cité n. 1, p. 167-177.
14. Hirai Shōichi, « Kansai ni okeru zen.ei bijutsu no kenkyū: Gutai bijutsu kyōkai wo chūshin ni » [Étude sur les arts d'avant-garde dans le Kansai : autour de l'Association artistique Gutai], thèse de doctorat, université Kansai daigaku, mars 2006.
15. Tan'ō Yasunori (né en 1950), professeur à l'université Waseda de 1986 à 2020 ; Omuka Toshiharu (né en 1951), professeur à l'université de Tsukuba de 1992 à 2017 ; Kinoshita Naoyuki (né en 1954), professeur à l'université de Tōkyō de 2000 à 2017 ; Ushiroshōji Masahiro (né en 1954), professeur à l'université de Kyūshū de 2002 à 2018 ; Satō Dōshin (né en 1956), professeur à l'université des Arts de Tōkyō depuis 1994 ; Inaga Shigemi (né en 1957), professeur au Centre de recherche international sur la culture japonaise ou Nichibunken depuis 1997. Ensemble, ces enseignants-chercheurs constituent le noyau dur de la formation doctorale en histoire de l'art moderne et contemporain au Japon depuis les années 1990.

16. Voir Kitazawa Noriaki, *“Nihonga” no ten’i* [Les basculements du “nihonga”], Tōkyō, Buryukke, 2003, p. 91, 175 ; Inaga Shigemi, *Nihon bijutsushi no kindai to sono gaibu* [La modernité de l’histoire de l’art japonais et ses frontières], Tōkyō, Hōsō daigaku kyōiku shinkō-kai, 2018, p. 187. Citons aussi le cas du livre d’Adachi Gen, *Zen’ei no idenshi: anakizumu kara sengo bijutsu* e [Les gènes de l’avant-garde : de l’anarchisme à l’art d’après-guerre], Tōkyō, Buryukke, 2012, où Gutai n’est même pas mentionné.
17. Notons plusieurs travaux récents de qualité qui privilégient l’approche individuelle à l’étude de groupe : Ikegami Hiroko, « Kōi toshite no aburae : Shiraga Kazuo no *Doro ni idomu* » [La peinture à l’huile comme action : *Défi à la boue* de Shiraga Kazuo], dans Ninagawa Junko (dir.), *Yusai e no shōdō* [L’appel de l’huile], Tōkyō, Chūō kōron bijutsu shuppan, 2015 ; Katō Mizuho, « Kanayama Akira no dendōkiki ni yoru byōga: Gutai bijutsu kyōkai ni okeru sono igi » [Les dessins à la machine à propulsion électrique de Kanayama Akira : leur sens dans le cadre de l’Association des beaux-arts Gutai], dans *Bijutsushi*, n° 67-1, 2017, p. 1-16 ; et Matsumi Teruhiko, « Shimamoto Shōzō no geijutsu kyōiku katsudō ni tsuite: āru buryutto no kanten kara no apurōchī » [Le travail d’enseignement artistique de Shimamoto Shōzō : un regard du point de vue de l’Art brut], dans *Bijutsu kyōikugaku kenkyū*, n° 49-1, 2017, p. 377-384.
18. Voir Nakajima Izumi, *Anchi akushon : Nihon sengo bijutsu to josei gaka* [Anti-action : l’art japonais d’après-guerre et les femmes peintres], Tōkyō, Buryukke, 2019.
19. Kuroda Raiji, *Nikutai no anākizumu: 1960 nendai – Nihon bijutsu ni okeru pafōmansu no chika suimiyaku* [L’anarchie des corps : les années 1960 – courants souterrains de la performance dans l’art japonais], Tōkyō, Guramubukkusu, 2010, p. 529, 530. Pour la présentation du groupe, voir p. 109-116.
20. Nakazawa Hideki, *Nihon gendai-shi: Nihon-hen 1945-2014* [Histoire de l’art contemporain : Japon, 1945-2014], Tōkyō, Āto daibā, 2014, p. 28.
21. Sawaragi Noi (né en 1962) s’est fait connaître comme critique d’art dans les années 1990. Il est nommé maître de conférences à l’Université des beaux-arts de Tama en 2000 où il enseigne comme professeur depuis 2010.
22. Sawaragi Noi, *Nihon / Gendai / Bijutsu* [Art / Japon / Contemporain], Tōkyō, Shinchōsha, 1998, p. 8-14. Toute l’introduction du livre de Sawaragi est une discussion sur Gutai qui s’appuie, en les contestant, sur deux textes importants des années 1970-1980, l’un de Hikosaka Naoyuki (1973) qui défend l’idée que Gutai a permis de sortir de la domination occidentale et marque un tournant dans l’art d’après-guerre, l’autre de Chiba Shigeo (1986) qui souligne que la posture de Gutai – le choix de la *praxis* (jp. *purakushisu*) au détriment de la *poièsis* (jp. *poiēshisu*) – se retrouve dans d’autres mouvements tout au long des années 1960. Voir Hikosaka Naoyuki, « Tojirareta enkan no kanata wa... Gutai no kiseki kara nani wo... » [De l’autre côté du cercle fermé... Où mènent les traces de Gutai ?], dans *Bijutsu techō*, n° 380, août 1973 ; Chiba Shigeo, *Gendai bijutsu itsudatsu-shi 1945-1985* [Histoire détournée de l’art d’après-guerre 1945-1985], Tōkyō, Shōbun-sha, 1986.
23. Sawaragi, 1998, cité n. 22, p. 10, 11.
24. *Ibidem*, p. 12.
25. Notons qu’il existe cependant quelques artistes se plaçant ouvertement dans la filiation de Gutai, comme par exemple le peintre Nakamura Jōji (né en 1974).
26. Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale*, 2 vol., Paris, Folio, 2016-2017.
27. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, éditions de Minuit, 2000, p. 20.
28. Andrea Pinotti, « Chi ha paura dello pseudomorfo? », dans *Rivista di estetica*, n° 62, septembre 2016, p. 89-95.
29. Didi-Huberman, 2000, cité n. 27, p. 16.
30. *Ibidem*, p. 11.
31. Yoshihara Jirō, « Hakkan ni sai shite » [À l’occasion du lancement de la publication], reproduit dans *Gutai shiryō-shū...*, 1993, cité n. 6, p. 268.
32. Michel Tapié, préface, dans Michel Tapié et Haga Tōru, *Continuité et avant-garde au Japon*, Turin, Fratelli Pozzo, 1961, *passim*, n. p. ; Ashton, (1955) 1993, cité n. 6, p. 322.
33. Voir Lucken, 2001, cité n. 11, p. 44-50.
34. Voir par exemple les installations *Chūshō – Kazoku* [Abstraction – Famille] de Tanaka Kōki, et *Āto pureguraundo* [Terrain de jeu artistique], d’Endō Mikiko et Hibino Katsuhiko, lors de la Triennale d’Aichi, au musée départemental d’Aichi, Nagoya, 1^{er} août – 14 octobre 2019 ; ou encore l’exposition *Asobi no jikan* [Le temps du jeu], au musée d’Art contemporain de la Ville de Tōkyō (MOT), 20 juillet – 10 octobre 2019.
35. Jerrold Jevinson, « Le contextualisme esthétique », R. Pouivet (trad. fra.), dans *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (éd.), Paris, Vrin, 2005, p. 452.
36. *Ibidem*.

Nouveaux acteurs, nouveaux enjeux : le marché de l'art japonais à l'épreuve de la « bulle spéculative » de la fin des années 1980

Cléa Patin

Dans la seconde moitié des années 1980, la participation active des Japonais sur le marché de l'art international fut largement commentée – souvent avec surprise ou inquiétude – tant au Japon qu'en Europe et aux États-Unis. Ainsi, journaux et magazines spécialisés¹ se firent l'écho de la spéculation intense sur les chefs-d'œuvre des pays occidentaux, montrant ce que pouvait provoquer, de manière emblématique, une ouverture du marché de l'art aussi soudaine que brutale. Cependant, peut-on dire pour autant que les acquéreurs japonais de l'époque avaient véritablement pour ambition de dominer le marché international ? Quelles furent les motivations profondes derrière l'alimentation de cette « bulle spéculative » ?

Une chose est sûre : l'engouement massif des Japonais sur le marché de l'art n'a rien de linéaire. Fortement influencé par les évolutions sur les autres marchés (boursier et foncier notamment), il varia selon le profil des acteurs et le contenu des biens à quelques moments clés, qui constituèrent autant de moments de rupture. À partir de 1987, on observe ainsi un élargissement spectaculaire du marché, dans une dynamique de diffusion de l'art à tous les échelons de la société. Autour de 1989-1990, cet élan se doubla de l'arrivée de nouveaux acteurs, issus du monde de la finance, à l'origine d'une spéculation de plus en plus effrénée et d'investissements artistiques à haut risque. En 1991-1992, l'éclatement de la bulle spéculative sur les marchés foncier et boursier transforma soudain le marché de l'art en zone de refuge. Toutefois, après deux années de répit environ, celui-ci connut à son tour une récession brutale et généralisée, associant faillites de galeries et scandales en chaîne, assortis d'un reflux massif des œuvres. Au final, contrairement au sentiment qui prévalait pendant la bulle que « le Japon allait tout racheter² », le pays apparaît comme le grand perdant de cette période d'emballement.

Premiers pas sur le marché de l'art international

Une expansion du marché de l'art dans le sillage de la croissance

Le développement du marché de l'art est indissociable de l'environnement macro-économique, qui vit le Japon passer d'une période de reconstruction dynamique,

sous la houlette des forces alliées (1945-1955), à une économie mature (1974-1985). Malgré les aléas de la conjoncture, le pays parvint à diversifier sa structure industrielle, augmenter sa productivité et générer une transition vers des produits à haute valeur ajoutée. Un cercle vertueux s'instaura avec les banques, qui géraient les dépôts et réinjectaient des liquidités dans l'économie, permettant au passage de stimuler la compétitivité des entreprises³. Si le marché de l'art subit quelques secousses – le contrecoup du premier choc pétrolier en 1974-1975, puis une hausse des taux d'intérêt peu propice à la constitution de stocks d'œuvres en 1982⁴ –, le réseau des marchands d'art commença à se structurer et se densifier. À la fin des années 1960, on pouvait recenser au Japon environ 800 galeries de taille très modeste, principalement à Tōkyō, Ōsaka, Kyōto, Nagoya et Kanazawa⁵. Les années 1970, quant à elles, virent s'accroître la demande : musées, grands magasins et organes de presse s'activèrent à diffuser une haute culture au sein des « classes moyennes » (notamment auprès d'un public féminin), *via* de multiples expositions et une programmation très dynamique⁶. Tandis que les amateurs passaient progressivement « de la contemplation à l'achat⁷ », les galeries se hiérarchisèrent et se diversifièrent : on en comptait plusieurs milliers sur tout le territoire à la fin de la décennie⁸, avec une concentration de plus en plus forte sur la capitale (dans les années 1970, Tōkyō représentait 70 % des ventes contre 90 % aujourd'hui⁹). Parallèlement, entre 200 et 300 artistes populaires (presque tous des peintres figuratifs) alimentaient le marché¹⁰.

Mettant un terme à cette progression régulière, les accords du Plaza marquèrent un tournant. En septembre 1985, à l'initiative du G5 (USA, Japon, RFA, Royaume-Uni et France), la décision fut prise de freiner les exportations et les investissements japonais, en particulier immobiliers, sur le sol américain par la manipulation du taux de change, et d'intervenir collectivement pour déprécier le cours du dollar par rapport à ceux du yen et du deutsche Mark. Dès lors s'enclencha la hausse de la devise nipponne (*endaka* 円高) : alors que le yen s'était déjà apprécié de 49 % face au dollar fin 1986, sa valeur devait encore presque doubler un an plus tard¹¹. Ce réalignement porta un coup à la croissance japonaise, tirée par les exportations : en 1986, elle chuta à 2,6 %¹². Inquiète, la Banque du Japon initia un plan de lutte contre la récession – une forte stimulation monétaire –, qui incluait l'abaissement du taux d'escompte (il chuta à cinq reprises entre janvier 1986 et février 1987, tombant de 5,0 % à 2,5 %), ainsi que la diminution des taux d'intérêt domestiques. L'afflux de liquidités qui s'ensuivit permit de relancer l'industrie (avec une croissance de 5 % en moyenne dans les années 1987-1989), et conféra au Japon une redoutable force de frappe financière à l'échelle internationale : les investissements directs à l'étranger (IDE) augmentèrent de 70 % en moyenne par an¹³. Cependant, l'offre de crédit crût beaucoup plus vite que la demande et l'excédent de liquidités se porta bientôt sur les actifs financiers et fonciers¹⁴, dont les prix explosèrent. Alléchés par la politique d'argent facile, les investisseurs se réorientèrent au Japon vers les placements disponibles – actions, obligations, terrains puis tableaux – alimentant le début d'un processus circulaire de spéculation¹⁵. Le Japon, désormais sûr de son modèle économique de développement, était aussi prêt à prendre sa revanche sur le plan culturel, ce que souligne un vétéran du marché de l'art :

Les entreprises et les collectionneurs japonais peuvent désormais acquérir des œuvres impressionnistes et modernes de premier rang, ainsi que des œuvres contemporaines. Marchand d'art depuis 1948, j'observe aujourd'hui dans notre pays un niveau de prospérité dont je n'aurais jamais osé rêver. Le Japon s'est relevé de sa défaite, de ses blessures, de sa pauvreté. Il est revenu dans les rangs de la société internationale. J'ai le sentiment de m'être battu jusqu'ici en tant que marchand pour avoir la chance de vivre ce jour-là¹⁶.

Des collectionneurs entre stratégie communicationnelle et philanthropie

La participation des Japonais aux ventes publiques internationales, d'abord épisodique et restreinte aux professionnels uniquement, changea de nature à partir d'un événement très médiatisé : l'achat des *Tournesols* de Van Gogh, le 30 mars 1987 (**fig. 1**), par la compagnie d'assurances incendies et risques maritimes Yasuda¹⁷ chez Christie's (Londres) pour 24,75 millions de livres (6 milliards de yens). Record historique, qui dépassa de très loin les estimations, il capta l'attention des médias, au point que le PDG de Yasuda, Gotō Yasuo 後藤康男 (1923-2002), reçut la visite du directeur du Bureau des Banques du ministère des Finances, l'informant que son choix faisait trop de tapage¹⁸. Gotō se justifia par un argument altruiste : il affirma vouloir alimenter le musée de son entreprise, le musée Tōgō Seiji¹⁹, fondé en 1976 à l'occasion de la reconstruction de bureaux en plein cœur de Shinjuku, et argua qu'il valait mieux « acheter un tableau à deux milliards de yens que vingt tableaux à 100 millions²⁰ ». Avec le recul, cet investissement fut certes décrié, mais excellent en termes de communication : outre les recettes retirées des visites du musée (le prix du billet est de nos jours fixé à 1 000 yens, soit 8,5 euros par adulte²¹),

1. Vincent Van Gogh, *Les Tournesols*, 1888, Tōkyō, Sonpo Japan Nippon Kōa Bijutsukan.



l'achat des Tournesols a été tellement médiatisé que des milliers de Japonais ont soudain souscrit une assurance-vie, faisant augmenter les performances de l'entreprise de 76,7 %, ce qui lui a permis de rentabiliser son achat sur une période inférieure à six mois²².

À partir de cet achat décisif²³, les Japonais commencèrent à prendre confiance en eux et à participer activement sur le marché de l'art, bien que demeurant encore minoritaires dans les ventes publiques internationales. D'après David Nash, directeur des ventes d'œuvres d'art chez Sotheby's, « même si les Japonais [achetaient] en bénéficiant d'un puissant *discount*, les Américains [restaient] la première force au niveau des acheteurs²⁴ ». De fait, le 11 mai 1987, chez Sotheby's New York, ils n'enlevèrent que 22,5 % des œuvres impressionnistes et modernes, laissant 17 invendus. Pourtant, la notion même d'investissement artistique, couplée à celle de soutien à la culture, commença à faire son chemin. La tradition de mécénat au Japon, sans être nouvelle, devait désormais se généraliser²⁵. Le terme français de mécénat, dans sa version japonisée (*mesena* メセナ), fut popularisé par Nemoto Chōbei 根本長兵衛 (1932-2011), ancien correspondant du quotidien *Asahi* à Paris et co-organisateur du premier sommet culturel franco-japonais. En 1990, à la suite du troisième sommet culturel franco-japonais, qui se tint en 1988 à Kyoto sur le thème « Culture et entreprise », celui-ci participa à fonder l'Association pour le Mécénat d'Entreprise (Kigyō mesena kyōgikai 企業メセナ協議会), qui allait rassembler, au cours des années 1987-1989, des collectionneurs chefs d'entreprises soucieux de créer leurs propres musées privés, le plus souvent dans leurs locaux de travail, afin de pallier le manque ou l'absence de ces établissements dans de nombreux départements. En incluant les musées publics, la période comprise entre 1984 et 1996 connut une augmentation de 68 % du nombre de musées²⁶.

Ces entrepreneurs étaient certes mus par un désir de distinction sociale²⁷ – une aspiration à un haut degré de raffinement et de reconnaissance – mais aussi par une forme de générosité, les effets de placement semblant l'emporter sur les effets de spéculation. Alors même qu'en fin de bulle, de nouveaux acteurs issus du monde de la finance assumaient pleinement leurs visées spéculatives (en demeurant anonymes), les collectionneurs *self-made-men* du monde de l'industrie restèrent plus ambigus : pour eux, contempler « en vrai » des œuvres admirées dans l'enfance en poster, posséder un tableau qui fasse parler de soi et réaliser un bon investissement étaient autant de motivations étroitement imbriquées. Ainsi en alla-t-il de Tsurumaki Tomonori 鶴巻智徳, heureux acquéreur du tableau de Picasso *Les Noces de Pierrette*, le 30 novembre 1989 – achat qu'il annonça en grande pompe à l'hôtel Ōkura, devant 3 000 personnes dont un ancien Premier ministre. Il voyait dans cette acquisition la potentielle apothéose d'un projet commercial plus vaste, qui mélangeait la construction d'un circuit de formule 1 et l'érection d'un vaste lieu de villégiature, avec centre de vacances, hôtel et musée²⁸. Le profil de Tsurumaki montre d'ailleurs bien l'évolution de ce type d'amateurs en matière de goûts : passionné de courses hippiques, il ne collectionna d'abord que des peintures de chevaux, avant de s'intéresser aux peintres modernes et impressionnistes, qu'il fit acheter par son entreprise²⁹. Toute sa vie cependant, il se défendit d'acheter dans un but spéculatif : « Je souhaite de tout mon cœur que les Japonais aient accès aux œuvres originales » ; « Le prix est raisonnable. Je n'achète pas dans un but spéculatif, mais dans l'objectif de gérer un patrimoine sur le long terme »³⁰. En réponse à l'agitation des médias occidentaux³¹, il affirma en outre :

Aux États-Unis, Rockefeller et Mellon ont acheté des peintures et établi des collections. Je ne vois pourquoi les Japonais n'en feraient pas autant. Nous pouvons maintenant nous permettre d'acheter en vrai des peintures que nous ne connaissions que par des livres illustrés³².

Un marché pour les masses ?

Montée en force des ventes de peintures impressionnistes et modernes

Les choix de ces collectionneurs en matière d'acquisitions, très ciblés, dénotent un goût particulièrement marqué pour la peinture à l'huile occidentale. Qu'il s'agisse de tableaux de Renoir, Picasso, Van Gogh, Monet, Manet, Gauguin ou Cézanne, la liste des « records » sur 40 achats effectués par des Japonais (quand l'acheteur est connu) présente à 83 % des peintres impressionnistes et modernes³³. Non seulement ces peintres étaient considérés comme des « valeurs sûres », mais répondaient très bien, de manière plus subjective, à une forme de sensibilité propre à la tradition des estampes. Lorsque l'on affine l'analyse en prenant en compte l'ensemble des ventes publiques par « type » (art ancien, impressionnistes, art contemporain, dessins et gravures, art oriental notamment) la domination des œuvres impressionnistes et modernes, avec une hausse de 88 % entre 1989 et 1990, apparaît aussi flagrante. En écho à l'amertume de certains journalistes occidentaux déplorant le départ des tableaux de maîtres vers le Japon, on peut dire qu'environ un cinquième des biens auraient été importés de France³⁴.

Si la liste des « records » ne porte que sur des chefs-d'œuvre, qu'en est-il de l'achat d'œuvres de second rang ? Notons ici que des écarts se sont instaurés au cours de la période. En 1987, les acquéreurs japonais, encore minoritaires³⁵, pratiquaient des achats ciblés. Par exemple, chez Sotheby's New York, le 11 mai 1987, ils n'acquirent que 25 œuvres impressionnistes et modernes sur 111 (soit 22,5 %), laissant 17 invendus. De même chez Christie's, le lendemain, les Japonais ne prirent au fond que ce qu'ils cherchaient vraiment :

J'ai eu l'impression, depuis la salle de vente, que la présence européenne était beaucoup plus forte que ne le montrent les chiffres. Les Européens sous-enchéraient vraiment beaucoup. Les Japonais sont allés chercher exactement ce qu'ils voulaient, et ils ont acheté ces œuvres³⁶.

De fait, ces acheteurs nippons s'en remettaient alors massivement à l'expertise de marchands d'art agissant sur commission – parfaitement au fait de l'évolution des prix de la peinture occidentale –, à la fois par commodité et pour dépasser les barrières linguistiques.

Ceux qui participaient aux enchères étaient surtout des marchands, car la plupart des Japonais font l'expérience d'un « mur » linguistique : ils redoutent les procédures où tout est écrit en anglais. Beaucoup préférèrent s'en remettre à un marchand, qui les représente sur les lieux de vente. Cela reste d'ailleurs le cas aujourd'hui. Les collectionneurs des autres pays participent plus directement.

(Sotheby's Japan³⁷)

Toutefois, à la fin de la décennie, à mesure que le marché des ventes internationales s'ouvrait aux investisseurs institutionnels et aux spéculateurs, les marchands spécialisés furent dépassés. Début avril 1990, à Londres, les Japonais (entre 150 et 300 personnes sur les 2 000 présentes en salle) remportèrent 56 % des ventes, contre 40 % en novembre 1989 à New York, et seulement 10 % à 18 % deux ans auparavant³⁸. Commentant les résultats de Sotheby's pour début mai 1990, Diana D. Brooks, alors présidente pour l'Amérique du Nord, affirma :

[Les Japonais] ont été actifs à tous les niveaux de prix lors des ventes des deux dernières semaines. Nous avons plus de Japonais dans la salle de vente que jamais auparavant – environ 30 à 40 nouveaux acheteurs japonais ont demandé à être autorisés avant la vente. Je dirais qu'environ la moitié d'entre eux ont acheté – pas nécessairement pour de grandes sommes, mais ils ont acheté quelque chose³⁹.

Si les maisons de ventes se réjouirent de l'augmentation sans précédent du volume des achats, les marchands d'art constatèrent de leur côté à la fois une diversification du profil des acheteurs, et un éparpillement en termes de qualité. En effet circulèrent des œuvres de maîtres, certes, mais de second rang (typiquement, ce qu'acheta la firme Itōman à partir de 1990⁴⁰) ou des artistes figuratifs répondant au « goût majoritaire »⁴¹.

Selon les classes sociales et les revenus, les achats étaient différents. Les personnes les plus fortunées pouvaient se permettre d'acquérir des œuvres mondialement reconnues – des Van Gogh, des Renoir... Toutefois, il ne s'agissait que d'une poignée de nantis. Les gens du commun se contentaient d'œuvres moins célèbres. Pourtant, quel que soit le niveau social, acheter une œuvre d'art était à la mode ; c'était un signe de distinction, au même titre qu'un sac Louis Vuitton ou une Mercedes. [...] Pendant la bulle, c'est vrai que j'ai vu des gens aller acheter des tableaux avec des sacs à dos ou des sacs en bandoulière remplis de billets. (Galerie Shinobazu⁴²)

Il est vrai aussi que certains ont acheté des œuvres médiocres, voire des faux⁴³.

Pendant la bulle, cet artiste en litho, ça valait entre 800 000 et 1 million de yens. En plus, il faisait deux tirages : un à 250, et un en « épreuve d'artiste » (250 EA !). Il est devenu milliardaire grâce au Japon. Pourtant, il y a 25 ans, ses petites lithos vendues dans les aéroports ne valaient pas plus de 200 francs. Ce n'est pas que c'est mauvais, mais ça ne restera pas dans les annales. Comme Buffet, ça plaît au grand public. Les Japonais, on leur a dit que c'était beau, que c'était bien, que ça valait cher en France... Souvent ils achètent pour ça. Là, en plus, c'est mignon. Alors ça a fait un malheur⁴⁴.

Face à un marché jugé porteur, Sotheby's décida d'organiser des ventes au Japon même à partir de 1989. Afin de maximiser ses chances de toucher le plus d'amateurs possibles, la firme se rapprocha de Seibu, le premier grand magasin à avoir créé un musée en son sein⁴⁵. Les deux entreprises affichèrent pour objectif commun d'élargir le socle de la demande, qu'il s'agisse de chefs d'entreprises, de salariés, d'employés de bureaux, de travailleurs indépendants, ou même de femmes au foyer. Outre les effets de distinctions déjà évoqués, l'idée selon laquelle « un chef-d'œuvre ne se dévalue pas⁴⁶ », ou que « les œuvres occidentales constituent un excellent investissement sur le long terme⁴⁷ » fut martelée tant par les vendeurs que par certains experts⁴⁸, au point que le marché japonais se transforma en un « marché de signatures », où les grands noms faisaient office d'image de marque.

Pendant la seconde moitié des années 1980 [...], les œuvres ont été essentiellement achetées selon le critère de la marque. De même qu'ils achetaient une Porsche ou une Ferrari dans le milieu de l'automobile, un veston Chanel ou Armani dans le domaine de l'habillement, ou des terrains dans les quartiers chics d'Aoyama et Azabu, les Japonais choisissaient des Van Gogh, des Renoir ou des Chagall, jugeant que plus le peintre était célèbre, meilleure était l'œuvre⁴⁹.

Les marchands d'art de Ginza ne se préoccupaient que des artistes célèbres, parce que c'était les seuls qu'on leur achetait. Les sommes en jeu étaient énormes. Leurs clients acquéraient des œuvres, dans un but spéculatif plus que par goût, pour des centaines de millions de yens, pour les porter aux enchères. (galerie Marunouchi⁵⁰)

Si les tableaux impressionnistes constituaient les biens les plus convoités, une hausse des cotes pour les peintres dans le genre *yōga*, peinture à l'huile japonaise dite « à l'occidentale », héritée du début de l'ère Meiji (1868-1912), commença à s'affirmer à partir de 1987, pour s'envoler en 1989⁵¹. Le 29 juin 1987 à Londres, *Sous l'ombrage des arbres* (*Kokage* 木陰) de Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924), présenté lors de l'exposition universelle de Paris en 1900, fut ainsi adjugé 176 000 livres, et rivalisa avec deux toiles de Matisse, à la stupéfaction des organisateurs. Le 17 octobre 1989, *Fuji* 富士 de Umehara Ryūzaburō

梅原龍三郎 (1888-1986), se vendit 1,43 millions de dollars, établissant un nouveau record. Suivit *Paysage à Yugawara* (*Yugawara fūkei* 湯河原風景) de Yasui Sōtarō 安井曾太郎 (1888-1955), qui atteignit 935 000 dollars et suscita beaucoup de fierté parmi les marchands d'art japonais. Cependant, bien que des tableaux de *yōga* aient alimenté les enchères internationales, ils furent majoritairement acquis par des galeries japonaises.

Si l'envolée des cours fit globalement leur fierté, de nombreux marchands d'art japonais en ressentirent aussi de l'inquiétude. En observateurs avertis, ils étaient bien conscients du fait qu'un retour trop précipité d'une toile en salle des ventes en fait « un tableau grillé » et qu'une baisse soudaine par rapport au prix pratiqué en galerie constitue un signal négatif à l'égard du marché⁵². Partisans d'une hausse régulière et continue, ils tentèrent de freiner les excès des enchères, en refusant de vendre à des spéculateurs et en conservant en galerie des prix inférieurs à ceux du marché. En cela, ils prirent prudemment le contre-pied des maisons de ventes, chantres infatigables de la hausse des prix, pour protéger leurs artistes⁵³. Ceci fut d'autant plus vrai lorsqu'une timide diversification des goûts s'étendit à l'art actuel, avec un intérêt grandissant pour les artistes contemporains internationaux à partir de 1989. La cote de Lee Ufan, de loin l'artiste le plus prisé des spéculateurs, prit un zéro en trois ans, malgré les tentatives de sa galerie à Tōkyō de maintenir des prix raisonnables. Le 8 novembre 1989, le tableau *Interchange*, de Willem de Kooning, fut acquis par le marchand d'art Kameyama Shigeki 亀山茂輝, chez Sotheby's (NY), pour 20,6 millions de dollars. Une gravure, *Black Lemons*, de Donald Sultan, vit son prix multiplié par huit en moins d'un mois, ce qui inquiéta la galerie Soh, propriétaire de l'un des tirages :

J'ai vu les enchères de mes propres yeux, à New York puis à Tōkyō, et je me suis dit que quelque chose ne tournait pas rond. En un mois à peine, on était passé d'un à 8 millions de yens pour une gravure. C'était anormal. Je n'ai guère été étonnée quand ça a chuté. Un marchand m'avait proposé par téléphone de me racheter *Black Lemons* pour 5 millions, mais j'avais refusé. D'ailleurs, il a finalement disparu dans la nature, de crainte d'être arrêté. (Galerie Soh⁵⁴)

Un marchand français relate ainsi sa propre expérience, où l'on sent poindre ses réticences :

Du jour au lendemain, on doublait presque les prix dans les foires d'exposition. Moi, je ne faisais que de la litho, j'avais arrêté les tableaux. Je n'avais pas les moyens d'acheter des tableaux. Un tableau de Buffet, on l'achetait à Paris 1 million de francs, pour le revendre ensuite 2 millions. Après, il était revendu 4 millions. C'était un truc de fous. Moi, j'ai vendu à un ami japonais, pour 1,25 million de yens, un tableau de Bernard Buffet (pas Dubuffet) que j'avais acheté en France 1 million. C'était un prix d'ami (je suis toujours un peu con pour ça, ça me paraît toujours des gros prix...). Par la suite, je lui ai demandé s'il s'en était bien sorti. Il l'avait vendu deux fois et demie ce prix à une société qui faisait de la vente par téléshopping⁵⁵ !

Un mélange explosif entre actifs boursiers, fonciers et « artistiques »

Le marché de l'art comme refuge face au reflux des marchés foncier et boursier

À partir de la fin des années 1980, les cours sur les marchés apparurent de plus en plus déconnectés de la valeur réelle des actifs. Le prix des terrains, d'abord, explosa dans la mégalopole, avec des pointes dans le quartier de Ginza⁵⁶, où le foncier atteignit en moyenne 25,4 millions de yens le m² en 1990 (à l'époque, environ un million de francs) contre

5,8 millions de yens en 2001. Les prêts étaient accordés contre des garanties immobilières : les terrains des entreprises étaient utilisés comme collatéral auprès des banques pour obtenir davantage de fonds à réinjecter sur le marché des actions et obligations⁵⁷. Sur le marché boursier aussi, on assista à une augmentation phénoménale du cours des actions, avec une hausse de 180 % de l'indice Nikkei 225. À côté des banques, qui multipliaient les prêts à risque, montaient en force les organismes de crédits à la consommation et les fonds de placement (*non bank* ノンバンク).

Le gouvernement commença à s'inquiéter sérieusement : l'envolée des prix, associée à une augmentation sans précédent de l'offre monétaire, risquait désormais de freiner la capacité d'investissement réelle des entreprises (dans la production, les infrastructures) et de dissoudre l'épargne des ménages. À cela s'ajoutaient un sentiment d'inégalité croissant ressenti par la population face à la possession des terrains – pour acquérir sa résidence principale, il fallait désormais s'endetter sur trois générations – et le fait que des créances douteuses s'accumulaient massivement au sein des banques⁵⁸. Un coup de scalpel fut donc infligé par les autorités pour réglementer de manière beaucoup plus stricte l'octroi des crédits. En mai 1989, la Banque du Japon se vit obligée d'augmenter son taux d'escompte de 2,5 % à 6 %, et les autres banques se trouvèrent forcées, dans la foulée, de limiter leurs prêts immobiliers. Le 22 décembre 1989 fut adoptée la *Loi fondamentale sur le foncier*⁵⁹, qui encadra strictement la spéculation à travers des réformes fiscales, tandis qu'en décembre 1990 fut publié un amendement à la *Loi sur les transactions boursières*⁶⁰, qui contraignit désormais tout actionnaire possesseur de plus de 5 % du capital d'une entreprise à dévoiler son nom, ses coordonnées et son but au Cabinet.

L'éclatement de la « bulle » devint dès lors inévitable : ces mesures drastiques entraînèrent d'abord un coup d'arrêt de la hausse des prix dans le foncier, puis une chute du prix des actions et des obligations, largement surévaluées. Au cours de l'année 1990, le marché boursier s'effondra de 38 %. Or, la double dépréciation des terrains et des actions mit en danger les banques puisqu'en juin 1991, celles-ci avaient prêté un total de 116 000 milliards de yens dans les domaines de la construction et de l'immobilier, et près de 90 000 milliards de yens à des établissements non bancaires ou des organismes de crédit au logement⁶¹. Les établissements non bancaires, qui avaient accordé des prêts à hauteur de 56 700 milliards de yens, soit l'équivalent de la totalité des prêts effectués par les banques les plus solides, se retrouvèrent également acculés. Devant l'explosion du nombre de clients non solvables, les institutions financières ne durent finalement leur survie qu'à l'injection massive de fonds publics (1,8 trillions de yens), fin 1997. Forcées de limiter le volume du crédit pour survivre, elles causèrent un *credit crunch*, qui se répercuta de plein fouet sur l'économie réelle, au niveau de la production des entreprises.

Face à l'implosion des marchés foncier et boursier, les spéculateurs, à l'affût de gains à court terme, furent alors tentés de reporter leurs affaires ailleurs, en se tournant notamment vers l'or, les bijoux, les œuvres d'art. À mesure que les tableaux s'imposaient comme le « troisième produit financier » dans les portefeuilles d'actifs, un changement, d'ordre à la fois qualitatif et quantitatif, s'opéra sur le marché de l'art. Fin 1989, sous la pression des nouveaux acteurs issus du monde de la finance – entreprises, banques, maisons d'assurance, agents immobiliers et surtout organismes de prêts non bancaires – les collectionneurs individuels semblèrent dépassés. Dans la presse japonaise et étrangère émergèrent des expressions peu amènes pour qualifier les investissements japonais sur le marché de l'art, telles que *Japan money* ou *kinman nippon* 金満ニッポン (le « Japon des parvenus »), tandis que les employés des *auctioneers* et les galeristes observaient avec enthousiasme ou inquiétude cet afflux d'argent :

Ce qui est clair, c'est qu'il n'y a pas de réduction de l'afflux d'investissements japonais sur le marché de l'art. Il s'agit désormais d'argent de fuite [« flight money »] – une évasion de leur marché boursier et immobilier. Le yen est volatile et le marché immobilier japonais vulnérable. Et les Japonais considèrent l'art comme un instrument financier intrinsèquement précieux, une idée qui a été proposée avec succès par les maisons de vente aux enchères.

(Richard L. Feigen, marchand d'art⁶²)

Ils se sont rabattus sur les tableaux, mais le marché de l'art est si petit qu'il suffit qu'une infime proportion de l'argent qui circule sur les autres marchés soit réinjectée pour qu'une bulle apparaisse. Les gens achetaient non parce qu'ils désiraient les œuvres, mais parce qu'ils ne savaient plus que faire de leur argent. [...] Les vrais collectionneurs, eux, ne revendent pas quand la conjoncture s'effondre, contrairement aux spéculateurs.

(Galerie Tōkyō⁶³)

Des tableaux comme nantissement ou investissement immobilier

Puissant moteur pour les investissements « artistiques » des spéculateurs refluant vers le marché de l'art, les « prêts garantis en œuvres d'art » (*art loans*), qui transformaient les tableaux en nantissement auprès des banques, jouèrent un rôle déterminant. Tout commença en septembre 1989, avec le lancement par la banque Fuji, en collaboration avec l'organisme non bancaire Seibu Credit 西武クレジット (rebaptisé en octobre 1989 Credit Saison クレディセゾン), d'un nouveau prêt, dit « garanti par des œuvres d'art » (*kaiga tanpo rōn* 絵画担保ローン). Seibu Credit avait accepté de se lancer dans l'aventure parce qu'il pouvait compter, dans le giron de son groupe, sur le soutien inconditionnel du musée du grand magasin Seibu, dont la solide réputation dans le monde de l'art lui permettait d'assumer un rôle d'expertise et d'authentification des œuvres – responsabilité d'autant plus importante qu'en cas de défaut de remboursement du débiteur Credit Saison était libre de saisir les œuvres pour les mettre en vente ou les conserver en dépôt.

Avant la banque Fuji 富士銀行, une seule entreprise, établie à Ōsaka et spécialisée dans le crédit à la consommation, s'était intéressée au financement garanti par des tableaux : Lake レイク. Son PDG, Hamada Takeo 浜田武雄, qui avait commencé à collectionner des Braque dès 1985 et avait acquis une centaine d'œuvres en 1990, avait entrevu les potentialités d'un prêt garanti par des œuvres d'art, au point d'envoyer une vingtaine d'employés se former comme stagiaires chez Sotheby's et Christie's dès 1986. Toutefois, il avait dû repousser ses projets, faute de moyens financiers suffisants, et attendre le début de l'année 1990 pour concrétiser son rêve (juste après l'initiative de Credit Saison), à savoir l'établissement de la société Lake Art, un organisme non bancaire spécialisé dans le financement garanti par des tableaux, en plein cœur de Ginza⁶⁴.

Par la suite, Fuji et Lake firent de nombreuses émules, parmi lesquelles les banques Daiichi kangyō 第一勧業銀行 et Mitsubishi 三菱銀行, ou les organismes non bancaires Daishinpan 大信販 (devenu par la suite Aplus アプラス), Acom アコム et Yamatane shōken 山種証券. Avec des sommes avoisinant en moyenne les 100 millions de yens par individu⁶⁵, le prêt proposé par Fuji connut un franc succès, tant parmi les particuliers que les professionnels. En six mois, les demandes affluèrent tellement que la banque se décida à multiplier par deux le montant qui lui était initialement alloué. Autre signe de réussite, il obtint en 1990 le prestigieux prix « du meilleur produit financier » de la part du quotidien Nikkei. Un galeriste ayant eu recours à ce type de prêt se souvient :

À la fin des années 1980, en pleine euphorie, j'ai décidé de faire construire un immeuble avec pour toute garantie l'ensemble des œuvres d'art que je possédais. Je voulais être sur un pied d'égalité avec les Occidentaux et posséder des œuvres qu'ils seraient susceptibles de m'envier et de m'acheter. À l'époque, la spéculation dans le domaine de l'art était équivalente à celle dans le foncier et les banques prêtaient facilement.

(ancienne Galerie Art Point⁶⁶)

À côté des prêts garantis en tableaux se développa également l'achat « en copropriété » d'œuvres d'art, dans un but de revente à court ou moyen terme. Ainsi en alla-t-il du projet « Partenaires dans l'art » (*Partners in art*) de Marukō マルコー, une entreprise immobilière spécialisée dans la vente de « pièces appartements » (*one room mansion*), qui visait à appliquer au milieu artistique l'expérience du morcellement d'immeubles ou la division d'appartements en petites parts gérées en copropriété. Le PDG de Marukō, Kanazawa Shōji 金沢正二, considérait ouvertement les tableaux des grands maîtres impressionnistes et modernes occidentaux comme « des produits dont le prix [allait] augmenter aussi certainement que celui des terrains dans l'arrondissement de Minato-ku » et donc des « valeurs sûres », n'hésitant pas à vanter auprès de ses clients le plaisir de « devenir propriétaire d'un chef-d'œuvre qui serait sinon inaccessible⁶⁷ ». Lorsque Marukō mit son projet à exécution, les demandes affluèrent, conduisant à l'achat de quatorze tableaux, pour plus de trois milliards de yens. La perle de la collection, *Jeune femme allongée sur un divan* (1918) de Renoir, fut ainsi acquise pour 1,2 milliard de yens. Tous les tableaux furent « divisés » en parts, s'échelonnant entre cinq et vingt-cinq millions de yens, avec une possession en indivision. À titre d'exemple, le tableau de Renoir se trouva morcelé en 240 parts de cinq millions de yens chacune. Après une période de gel de cinq à dix ans, ces toiles étaient destinées à être revendues. En cas de bénéfice, la commission pour Marukō devait atteindre 23 %, les copropriétaires se partageant le reste. Dans l'attente de l'heureux dénouement, ceux-ci étaient invités à profiter de leur qualité de « collectionneurs », en allant contempler leur(s) tableau(x) au musée établi par Marukō à Hakone (le musée de l'hôtel Recove リ・カーヴ箱根美術館), dans la région de Tōkyō, qui réussit bon an mal an à se maintenir jusqu'en 2007.

Des entreprises à l'assaut du marché de l'art : le cas emblématique d'EIE International

Rien ne prédestinait EIE International イ・アイ・イ・インターナショナル, une firme de taille moyenne dopée par la bulle spéculative, à s'engager sur le marché de l'art. Jusqu'en 1960, elle se contentait d'écouler au Japon les bandes magnétiques de la compagnie américaine Minnesota Mining & Manufacturing. Des gains de change importants, réalisés au cours des années 1970, lui permirent d'accélérer sa croissance dans les années 1980, sous la houlette de Takahashi Harunori 高橋治則 (1945-2005), qui succéda à son père au poste de directeur général en 1983⁶⁸. À l'image de nombreuses PME, elle s'engagea alors dans le secteur foncier et immobilier, avec une prédilection marquée pour les lieux de villégiature. À l'étranger, elle acquit en 1985 des terrains à Saipan, autour du complexe hôtelier Nihon kōkū kaihatsu 日本航空開発 (aujourd'hui JAL hotels), avant de racheter l'hôtel Hyatt. En 1987, elle prit le contrôle du centre Bond à Hong Kong (aujourd'hui centre Lippo). Les liens établis avec le magnat australien Alan Bond lui permirent de participer à la construction de l'université Bond, fondée près de Brisbane, dans l'État de Queensland, en Australie. En 1989, elle construisit l'hôtel Legend à New York (aujourd'hui Four Seasons). Au Japon, EIE devint propriétaire de trois parcs d'attraction à Shizuoka, dont Izu shaboten kōen 伊豆シャボテン公園, en 1989, tout en se spécialisant dans la construction massive de terrains de golfs. Son activité de spéculation en bourse constitua aussi une source subsidiaire – mais non moins

importante – de revenus : en 1983, elle acquit ainsi les actions de l'entreprise de câbles et d'appareils d'éclairage Mori denki 森電機, avant de diversifier ses investissements dans le secteur des disques durs et des télécommunications. Elle se transforma en actionnaire majeur de Daimei 大明 (aujourd'hui MIRAIT ミライト) ou de Nisshin Kisen 日新汽船 (devenu Seacom シーコム en 1990), dont elle racheta les titres en 1988.

Dès 1987, Takahashi se lança dans une collection de tableaux, qui lui aurait coûté près de 15 milliards de yens⁶⁹. Faut-il y voir l'influence d'Alan Bond ? Amateur d'œuvres impressionnistes, l'homme d'affaires japonais rassembla en 1988 une quarantaine de tableaux signés des plus grands maîtres : Monet, Courbet, Utrillo, Pissaro, Renoir, Modigliani⁷⁰. En 1990, il annonça sa décision de créer un musée d'art contemporain à Izu, dont la construction devait s'achever à l'automne 1991. Ce projet ne vit finalement pas le jour, mais des négociations préliminaires pour en assurer la direction furent engagées avec des conservateurs du musée Guggenheim à New York. La même année, Takahashi finança de moitié la création d'une entreprise spécialisée dans le commerce de tableaux, Eterna エテルナ, dirigée par Konno Yuri 今野由梨. En 1991, il jeta son dévolu sur 13 œuvres d'Anselm Kiefer, de la collection Saatchi, pour 1,8 milliard de yens, dans l'espoir de les revendre au Musée métropolitain d'art contemporain de Tōkyō, dont l'ouverture était prévue au printemps 1995 – ce qui advint d'ailleurs pour l'une d'entre elles à l'été 1992, par l'entremise d'Eterna⁷¹. Toutefois, même si le désir de spéculer avait sa place dans ses motivations, l'entrepreneur, tout comme Tsurumaki évoqué précédemment, se refusa toujours à placer les œuvres dans des coffres, préférant les garder autour de lui, dans sa résidence personnelle ou ses bureaux d'entreprise, pour avoir le plaisir de les contempler. Comme il le précise lui-même :

Naturellement, c'était dans le but d'investir. Mais je voulais aussi savoir ce que cela faisait, tenir entre mes mains des toiles de maîtres, des tableaux que j'avais contemplés, enfant, dans des livres⁷².

Comment Takahashi, « l'homme aux mille milliards de yens », a-t-il financé son empire ? L'étendue de ses relations dans le monde politico-financier était vaste⁷³. Tout d'abord, il sut s'attirer les bonnes grâces de la banque Chōgin, fleuron du système bancaire japonais et pilier de l'investissement pendant la période de haute croissance, dont la direction avait été assurée un temps par un parent éloigné. Des personnalités politiques importantes auraient fréquenté ses hôtels, bénéficiant au passage de voyages en jet privé et de séances de golf. Fort du soutien de Chōgin, il pouvait en outre s'adresser à d'autres institutions financières, comme les sociétés de crédit mutuel Tōkyō Kyōwa 東京協和信用組合, dont il avait noyauté le Conseil d'administration, ou Anzen 安全信用組合, située dans le même bâtiment que son entreprise à Tōkyō, pour compléter ses emprunts. En 1990, EIE était redevable de 602,7 milliards de yens, dont entre 250 et 380 milliards à Chōgin⁷⁴. Lorsque la banque, à bout de souffle, fut nationalisée en 1998, la liste des œuvres acceptées comme garantie – appartenant à la collection Takahashi – devint publique. Elle comprenait 51 pièces, achetées pendant la bulle au prix fort, pour 8,2 milliards de yens⁷⁵.

Une implosion tardive, mais spectaculaire : le *krach* sur le marché de l'art

Le temps des revers pour les spéculateurs

Contrairement aux discours dominants, très optimistes, le répit sur le marché de l'art ne dura pas plus de deux ans. Le premier signe avant-coureur de l'ouragan se fit sentir au niveau des importations : alors qu'elles avaient crû continuellement, passant de

219 milliards de yens en 1988 à 350 milliards en 1989, puis 615 milliards en 1990, elles retombèrent brusquement en 1991 en dessous du niveau de 1988⁷⁶. Dans les ventes publiques aussi, les revers rencontrés par les *auctioneers* pendant le second semestre de 1991 accentuèrent la panique⁷⁷. En septembre, Sotheby's et Christie's annoncèrent des résultats désastreux : une baisse des deux tiers par rapport à l'année précédente pour le premier, une perte de moitié pour le second. La chute touchait d'abord les œuvres impressionnistes et modernes (- 30 %), en grande partie parce que les institutions financières, embarrassées par la masse de tableaux placés en caution, cherchaient à les écouler à l'étranger, au risque de fragiliser le marché international. Progressivement, les professionnels commencèrent à sentir le vent tourner :

Pendant la bulle, il arrivait qu'on fasse 15 milliards de yens de bénéfices pour une seule transaction. C'étaient des prix dix fois, vingt fois, cent fois plus élevés qu'avant. Mais à l'époque, ça paraissait normal. Rien que d'y penser, ça fait froid dans le dos. Nous n'avons pas vraiment saisi quand la bulle a éclaté. Nous avons juste senti que les ventes se tassaient. Et puis les entreprises qui achetaient des tableaux ont commencé à nous demander de les reprendre... Cette situation s'est généralisée, jusqu'à ce que les clients disparaissent complètement. Aujourd'hui, les entreprises japonaises sont échaudées pour toujours. (Kamakura Drowing Gallery⁷⁸)

Symbole des excès de la bulle spéculative sur le marché de l'art, avec ses tableaux gérés en copropriété, Marukō fit faillite dès août 1991, croulant sous 285,8 milliards de yens de dettes. S'ensuivit une période intense de redressement : en 1994, l'entreprise devint une filiale à 100 % du groupe Daiei *ダイエー*, prenant le nom de Darwin *ダーウィン*⁷⁹. Ses clients mécontents, environ 120, poursuivirent ses partenaires financiers devant les tribunaux pour escroquerie, mais ce n'est qu'au printemps 2000 qu'ils obtinrent partiellement gain de cause : ils furent exemptés de payer le reste des taux d'intérêt dus et reçurent même une petite compensation financière⁸⁰. Loin de ces tempêtes, le musée continua cependant d'abriter les œuvres achetées, jusqu'au 2 septembre 2007, date de sa fermeture définitive.

Autre cas d'école, EIE sombra en quelques mois⁸¹. En novembre 1990, le groupe dirigé par Takahashi se mit à fléchir : en pleine chute de l'indice Nikkei, il peina à recouvrer ses créances et à rembourser ses dettes. Alarmée, Chōgin délégua plusieurs administrateurs pour instaurer un plan de redressement. Les avoirs du groupe, au Japon et à l'étranger, furent alors dispersés, mais ces actions en vue d'un assainissement arrivèrent trop tardivement. En 1993, Chōgin renonça définitivement à soutenir la firme. Alors que Takahashi, par des moyens frauduleux, parvenait encore à soustraire 22 milliards de yens aux sociétés de crédit mutuel Kyōwa et Anzen, la ville de Tōkyō imposa une inspection surprise au sein des deux établissements, en octobre 1994, avant de les déclarer en faillite, moins de deux mois plus tard. Takahashi fut entendu, le 9 mars 1995, par la Commission du Budget de la Chambre des Représentants, avant d'être arrêté, le 27 juin, par le Bureau d'investigation spéciale de Tōkyō⁸², pour abus de confiance. Son procès, qui débuta le 9 juin 1999, se solda en octobre par une peine de quatre ans et demi de prison. Si EIE se trouva rachetée en décembre 1998 par un fabricant de machines de jeu, Aruze *アルゼ*, elle fut déclarée insolvable et mise en faillite en juin 2000. Elle avait accumulé en tout 476,4 milliards de yens de dettes.

L'effondrement des galeries

Premières victimes de la disparition soudaine des acheteurs, les galeries entrèrent dans la tourmente : selon les entretiens tirés de notre travail de terrain, 90 % d'entre elles auraient périclité. Deux cas, Aska International *アスカ・インターナショナル* et Urban

アーバン, apparaissent à ce titre exemplaires. La première, Aska International, société spécialisée dans la vente de tableaux, émanait de l'établissement non bancaire Aichi アイチ, actif dans le financement des PME et enclin pendant la bulle à se diversifier dans la spéculation boursière et immobilière (surtout dans la construction de terrains de golf). Elle fut fondée par le président d'Aichi lui-même, Morishita Yasumichi 森下安道, grand amateur de tableaux impressionnistes, qui s'était tourné vers le commerce de l'art dans la seconde moitié des années 1980, avec pour objectif de chapeauter la galerie Aoyama 青山ギャラリー, la plus florissante à l'époque après la galerie Nichidō 日動画廊, avec 1,041 milliards de yens de bénéfices⁸³.

Représentée par son *manager*, Kōri Kiyotaka 郡清隆, Aska International écuma les enchères internationales, dépensant en quatre années seulement près de 50 milliards de yens en tableaux. Au cours du seul mois de mai 1989, chez Christie's et Sotheby's, les acquisitions concernèrent « 70 œuvres d'art en tout, principalement des tableaux impressionnistes (des Renoir, des Monet et des Chagall) pour environ 10 milliards de yens⁸⁴ ». Interviewé par le *Nikkei Art*⁸⁵, Morishita afficha en juillet 1990 un optimisme déconcertant : à moins d'un contrôle encore plus strict du ministère des Finances ou une chute brutale de l'indice Nikkei autour de 20 000 yens – ce qu'il estimait hautement improbable pour les cinq années à venir – il n'était pas question de se retirer du marché. Au contraire, il envisageait de maintenir les acquisitions de la galerie « à hauteur de 50 milliards de yens par an ». L'achat direct dans les ventes internationales, qui comportait certes le risque de cumuler par la suite des invendus dans les stocks, possédait à ses yeux le mérite de rassurer les clients, qui dépensaient en moyenne « entre 500 millions et 1 milliard de yens » par œuvre.

Morishita dut cependant déchanter : le magnifique bâtiment en verre de deux étages, construit à Yotsuya pour abriter un musée privé susceptible d'accueillir la collection d'Aichi, à côté de la sienne, demeura une coquille vide. En effet, suite à la faillite de l'un de ses débiteurs les plus importants – l'imposante galerie Gekkō-sō 月光荘 – le groupe Aichi ne parvint pas à recouvrer ses créances. En outre, il fit face, à partir de 1990, à d'importants revers en bourse⁸⁶. Lorsque la Commission d'enquête du tribunal d'Ōsaka en charge de l'affaire Itōman – l'un des plus spectaculaires scandales artistiques du XX^e siècle⁸⁷ – procéda à une inspection surprise à son siège, Morishita s'écria, désespéré : « J'ai restreint les crédits. Il ne me reste plus que la moitié des 800 milliards de yens que je possédais. Les bénéfices d'exploitation ont été divisés par deux. » Avant cependant d'ajouter : « Mais l'argent reviendra bientôt ; pour l'art aussi, d'ici deux ans, on verra [une embellie]⁸⁸. » Pourtant, à partir de 1992, Aichi continua d'accumuler les déficits. En février 1996, elle fut définitivement mise en faillite par le Tribunal de district de Tōkyō, ses dettes se montant alors à 182 milliards de yens⁸⁹. La plupart des œuvres furent saisies par la compagnie d'assurance-vie Chiyoda, qui tenta de les écouler sur le marché, avec des fortunes diverses⁹⁰.

Autre cas d'école, la galerie Urban se distingua, à la fin des années 1980, par son zèle dans les ventes aux enchères internationales. Pourtant, son fondateur, Sawada Masahiko 沢田正彦, était au départ très éloigné du commerce de tableaux : concessionnaire de Toyota à Nagoya, il gérait deux entreprises très rentables commercialement, Toyota Corolla Aichi トヨタカローラ愛知 et Toyota Auto Chūbu トヨタオート中部. En 1974, soucieux de diversifier son activité, il créa une nouvelle filiale – Urban –, dont l'objectif était de s'impliquer dans l'immobilier et le foncier, avant de s'engager, huit ans plus tard, sur le marché de l'art, malgré la méfiance de Toyota, qui n'appréciait guère que l'un de ses concessionnaires mobilise une partie de son capital pour acquérir des œuvres. La société jouissait cependant d'une forte croissance (50 % par an), ce qui lui

permet d'édifier de somptueuses branches à Tōkyō (quartier de Harajuku), New York (5^e avenue) et Paris (Champs-Élysées). Fin 1990, elle fonda aussi une boutique à Taïpei. Concrètement, sa stratégie consistait à acheter des œuvres impressionnistes et modernes à New York et Paris, pour les écouler dans ses propres galeries, au Japon et à Taïwan, ou dans les sections artistiques des grands magasins. À la fin des années 1980, la majeure partie des œuvres transitant par le bureau des douanes de Nagoya (soit 30 % du total des importations) auraient nourri son activité⁹¹. En février 1991, Sawada assura avec flegme que le marché des chefs-d'œuvre ne serait pas touché par la récession et que ses affaires se portaient bien⁹².

Autant dire que la faillite de Toyota Corolla Aichi et Toyota Auto Chūbu, le 19 mars 1991, suscita la stupéfaction de tous, à commencer par les employés, qui apprirent la nouvelle dans la presse. En effet, leur santé sur le plan commercial, avec 50 milliards de bénéfices annuels, semblait pleinement acquise. Malheureusement, les cinq filiales créées par Sawada – Gallery Urban (Tōkyō), Gallery America (NY), Graphique Europa (Paris) et SCA (Nagoya) – avaient accumulé des dettes considérables, entraînant l'ensemble du groupe à sa perte. En mai 1991, lorsque le Tribunal du district de Nagoya convoqua l'ensemble des créanciers, en présence de Sawada, le « liquidateur » annonça que la galerie Urban possédait 5 300 tableaux, acquis pour 71,6 milliards de yens. Le montant des œuvres placées en garantie auprès d'établissements financiers non bancaires s'élevait à plus de 50 milliards de yens. Le groupe chercha immédiatement à les écouler sur le marché, mais se heurta alors à une dépréciation allant jusqu'à la moitié du prix d'achat, ce qui le contraignit à procéder par étapes. On vit donc réapparaître, le 11 mai 1993 chez Sotheby's (NY), un tableau de Mondrian issu de la collection d'Urban, *Composition with Yellow, Red and Blue*, qui trouva preneur pour 9,7 millions de dollars. En juin 1993, le commissaire-priseur Francis Brist aurait aussi écoulé 61 tableaux d'André Masson, tandis que le mois suivant, la galerie Portland, à Londres, aurait exposé et vendu 90 œuvres de Pissaro⁹³.

Le reflux généralisé des œuvres

Si pendant la première moitié de la décennie 1990, les établissements financiers hésitaient encore à se séparer des œuvres conservées en garantie, refusant d'admettre qu'elles aient pu perdre jusqu'aux trois-quarts de leur valeur, à partir de 1995, dans un contexte de renforcement du contrôle assuré par les autorités⁹⁴, ils n'eurent plus d'autre choix que d'affronter leurs « créances douteuses » (*furyō saiken* 不良債権) au sein desquelles figuraient celles liées à l'art (*furyō saiken āto* 不良債権アート). Parallèlement, le marché américain et européen se rétablissait⁹⁵. Les institutions japonaises subirent donc une pression accrue sur le territoire national pour se dessaisir de leur patrimoine artistique, tandis qu'à l'étranger, la demande émanant d'hommes d'affaires dans le domaine de l'Internet et de la « nouvelle économie » constituait enfin un débouché sérieux. Le traitement des créances artistiques – désignées aussi sous les termes de *kanryū bijutsuhin* 環流美術品 (« œuvres en reflux »), *todokōtte shimatta kaiga* 滞ってしまった絵画 (« œuvres stagnantes ») ou encore *furyō zaiko āto* 不良在庫アート (« mauvais stock d'art ») – atteignit en conséquence un pic en 1998-1999. Si les chefs-d'œuvre purent se frayer un chemin dans les enchères internationales, les « œuvres des grands maîtres de qualité moindre » alimentèrent de leur côté des collections de musées municipaux ou régionaux en cours de fondation, ou continuèrent de dormir dans des coffres⁹⁶.

Saisissant les opportunités commerciales à tirer de la situation désespérée des établissements financiers, le directeur de la galerie Kiku ギャラリーきく à Ginza, Yamamoto Kiyonori 山元清則, lança en novembre 1998, avec le soutien d'un commissaire-priseur



français, Marc-Arthur Kohn, et un marchand parisien, Claude Kechechian, l'entreprise International Auction Organization (Kokusai ôkushon kikô 国際オークション機構), dans le but d'aider les banques japonaises à écouler leurs créances artistiques sur le marché international. Or, la tâche s'avéra d'autant plus ambitieuse qu'il était souvent très difficile de définir clairement à qui les œuvres appartenaient : les droits demeuraient très imbriqués, allant des collectionneurs et spéculateurs à l'origine des achats, aux entreprises ayant avancé les fonds ou mélangé leur capital à celui de leur PDG (cas de Daishōwa, Autopolis, Aska, EIE, etc.), en passant par les musées et fondations créés, pour finir par les institutions financières. Autre défi à surmonter, les œuvres issues de la spéculation financière souffrent d'une sorte de stigma. Considérée par de nombreux acteurs du marché de l'art international comme « impure », la mention de l'ancien propriétaire est affichée avec beaucoup de discrétion. D'après Yamamoto Kiyonori :

2. Claude Monet, *L'aiguille et la falaise d'Aval*, 1886, huile sur toile, Matsue (Shimane), Shimane Art Museum.

La provenance japonaise fait qu'il est difficile de les écouler à New York. Or, si elles transitent d'abord par les enchères en France, il est plus aisé de les revendre aux États-Unis et en Grande-Bretagne, comme si elles ne venaient pas du Japon⁹⁷.

Un confrère commenta ainsi la vente de la collection Takahashi par la banque Chōgin :

Je n'y toucherai pas. Les questions de propriété sont trop compliquées. On pourrait avoir un sérieux problème en réalisant qui en est le vrai propriétaire⁹⁸.

À la fin de la décennie, les institutions financières japonaises ne pouvaient cependant plus se permettre de reculer. De nombreux tableaux acquis à des prix exorbitants pendant la bulle retrouvèrent donc le chemin des enchères. À titre d'exemple, pour ce qui est de la collection d'EIE International, une liste de 51 tableaux, qui avaient été achetés pour la coquette somme de 8,24 milliards de yens, se mit à circuler à partir de janvier 1994 dans le milieu de la finance⁹⁹. Or, une fois mis en vente, leur valeur devait chuter de manière spectaculaire : en quatre ans, leur prix se trouva divisé par cinq, se fixant désormais autour de 1,59 milliard de yens. Ainsi, *Maison de Giverny* de Monet, acheté pour 1,6 milliard de yens, tomba-t-il à 280 millions ; *Femme à la chemise rayée*, de Modigliani, acquis pour 1,4 milliard de yens, peina à atteindre les 150 millions. Plusieurs toiles furent aussi revendues à des musées, à l'instar du Musée départemental d'art de Shimane 島根県立美術館, inauguré en 1999 à proximité du lac Shinji, qui fit l'acquisition de trois tableaux sur le thème de l'eau, pour 230 millions de yens : *La Vague* et *Moulin à eau* de Courbet, ainsi que *L'Aiguille et la Falaise d'Aval* de Monet (**fig. 2**). Au printemps 1998, la galerie londonienne Entwistle reprit à la banque Chōgin les 11 œuvres de Kiefer dont elle n'avait pu se débarrasser¹⁰⁰. Après sept ans de sommeil dans des coffres, celles-ci furent alors momentanément exposées dans plusieurs musées japonais, comme le Musée à Ciel ouvert de Hakone 彫刻の森美術館 ou le Musée DIC Kawamura 川村記念美術館 à Chiba, avant d'être à nouveau écoulées sur le marché.

Si la grande majorité des œuvres ont reflué vers les États-Unis et l'Europe, certaines ont pu être retenues par des musées publics, comme l'illustre la collection EIE. De fait, contrairement aux musées privés qui ont massivement fermé, les musées publics ont pu continuer à bénéficier de fonds de gestion et de budgets – même si ceux-ci ont fondu depuis l'éclatement de la bulle spéculative. Du fait de l'inertie des décisions administratives, ils ont donc joué, pendant la décennie 1990, le rôle de bouées de sauvetage pour les galeristes et les entrepreneurs au bord de la faillite, tout en s'approvisionnant à moindre coût. Les musées des collectivités locales surtout, mieux lotis à l'époque que leurs consorts nationaux, auraient dépensé plus de 108 milliards de yens en tableaux, une centaine d'entre eux dépassant la barre des 100 millions de yens, avant que la récession ne les rattrape au début des années 2000, avec une chute de leurs financements autour de 100 millions de yens par an (à titre comparatif, les prêts garantis en œuvres d'art octroyés par Marukō s'élevaient eux aussi à 100 millions de yens par individu). À l'inverse, les musées nationaux, partis de plus bas, ont réussi à maintenir un budget plus stable sur le long terme¹⁰¹.

Dans ses triomphes comme dans ses déboires, la bulle spéculative de la fin des années 1980, qui peut être appréhendée comme un révélateur typique des conséquences sur le marché de l'art d'une ouverture trop rapide, a mis en mouvement des forces profondes. De 1987 à 1991, pendant quatre années d'une conjonction exceptionnelle entre dynamisme économique et euphorie du marché de l'art, le Japon, à l'assaut des plus beaux joyaux des collections mondiales, a enfin semblé prendre sa place sur le marché international. De nouveaux riches et des entreprises, comme la société d'assurances Yasuda, ont égrainé les premiers records japonais en ventes publiques. Par leurs achats osés, ils ont lancé un véritable phénomène de mode, qui s'est emparé du monde de l'industrie (avec le développement du mécénat et la création de musées privés) et d'une large partie de la classe moyenne. Si l'idée d'effectuer un bon placement restait omniprésente, il s'agissait aussi de bénéficier des effets de distinction procurés par la possession des œuvres et d'« augmenter le niveau culturel » du Japon, dans un souci de service public. Et bien que l'on puisse sans doute regretter que les goûts se soient concentrés sur des œuvres figuratives européennes et non sur des artistes japonais avant-gardistes – ce qui aurait

eu pour effet de les propulser un temps sur la scène artistique mondiale – l'accès aux chefs-d'œuvre impressionnistes a été vécu comme le signe ultime d'une revanche vis-à-vis de l'Occident.

Pourtant, il y a eu emballement. En effet, la toute fin de la décennie a vu se multiplier les reventes dans un objectif exclusivement spéculatif : attirés par l'augmentation phénoménale des cotes en ventes publiques, de nouveaux acteurs ont perçu les biens d'art comme des actifs financiers. Alors qu'apparaissaient les premiers « prêts garantis par des œuvres d'art », sous l'impulsion de Lake et Credit Saison, ou encore « l'achat de chefs-d'œuvre en copropriété », à l'initiative de Marukō, des entreprises comme EIE International ou Aska, se sont lancées à corps perdu dans des collections artistiques, au même titre que leurs investissements dans des terrains de golf ou des lieux de villégiature. Si les acheteurs japonais ont considéré de manière excessive l'art comme un actif spéculatif, ils ont aussi souffert d'asymétries informationnelles avec les marchands européens et nord-américains, qui leur ont « fourgué » au prix fort des tableaux de second rang. Ces derniers, prompts à se lamenter pendant les années de gloire de l'archipel, ont donc été au final les grands gagnants du reflux : la majorité des œuvres sont retournées à « prix cassés » dans leurs pays d'origine, à l'exception de celles qui ont pu être retenues *in extremis* par les musées publics.

Aujourd'hui, les galeristes japonais ayant vécu cette période, après avoir souffert comme leurs créanciers de faillites en chaîne, ont certainement tiré les leçons de leurs erreurs. Les vétérans ont ainsi développé une forme de frilosité, d'aversion au risque, observant avec distance la reprise spectaculaire du marché américain, puis l'apparition d'une vague de spéculation sur l'art en Chine et en Corée. Toutefois, cette prudence se trouve moins partagée par leurs successeurs – ce n'est sans doute pas une coïncidence si Koyama Tomio 小山登美夫, marchand renommé pour avoir mondialement lancé Murakami Takashi et Nara Yoshitomo 奈良美智, appartient à une génération n'ayant pas subi le traumatisme de l'éclatement de la bulle – il n'ouvre sa galerie qu'en 1996. De même, comme une page qui se tourne, alors que les goûts se sont portés à la fin des années 1980 prioritairement sur l'art moderne (occidental ou japonais) et, de manière générale, sur l'art figuratif, on assiste à partir de la fin des années 1990 à une ouverture plus forte vis-à-vis de l'art contemporain, ce qui a engendré une multiplication du nombre de petites galeries soutenant les artistes vivants. Dans un contexte de récession cependant, cela s'est aussi accompagné d'un délitement des formes de loyauté ou de solidarité qui prévalaient jusque-là dans le milieu marchand : ces micro-entreprises sont devenues un vivier fragile, dans lequel puisent les majors sans forcément attendre que ces dernières aient un retour sur investissement. Enfin, face au foisonnement de l'offre, la demande n'est pas au rendez-vous. Le nombre d'acheteurs a drastiquement baissé. Les grands patrons, qui n'hésitaient pas à associer leurs entreprises dans leurs acquisitions d'œuvres d'art, font désormais profil bas, sévèrement contrôlés par le ministère des Finances, par leurs actionnaires ou par leurs employés. Le marché tient par l'engagement de quelques collectionneurs passionnés ou le soutien de musées publics, mais de part et d'autre, les budgets ont considérablement baissé. D'où la question, posée par les artistes japonais les plus ambitieux : ne vaut-il mieux pas faire sa carrière à l'étranger, avant de revenir chez soi ?

Cléa Patin

Après des études à l'Institut d'Études politiques de Lyon et en langue japonaise à l'INALCO, Cléa Patin a effectué sa thèse de doctorat sur le marché de l'art conjointement à l'Université de Tōkyō et à l'EHESS. Lauréate du prix Shibusawa Claudel en 2013, elle est désormais maîtresse de conférences à l'université Jean-Moulin (Lyon 3), département des Études japonaises. Elle a récemment codirigé *Japon pluriel 12 : autour de l'image, arts graphiques et culture visuelle au Japon* (avec Julien Bouvard, Arles, éditions Picquier, 2018), ainsi que *À la croisée de collections d'art entre Asie et Occident, du XIX^e siècle à nos jours* (avec Marie Laureillard, Paris, Hémisphères, 2019).

NOTES

Le présent article est issu d'une thèse, soutenue en 2012 à l'EHESS sous la direction de Pierre-Michel Menger, et publiée en 2016 sous le titre La Fabrique de l'art au Japon (Paris, éditions CNRS). Il s'ancre donc dans un travail de terrain, à la fois par entretiens approfondis (64 en tout) et par questionnaires, auprès de 106 galeries, 8 grands magasins, et 25 artistes. De manière générale, il s'agissait de comprendre pourquoi le Japon, pourtant doté de moyens institutionnels et financiers importants, peine, à quelques exceptions près, à imposer ses artistes contemporains sur le marché international.

1. Voir notamment : NORMAN, 1988 ; REIF, 1990a ; « Kaiga ni nabiku mure... », 1990 ; « Fukuramu 'kaiga... », 1990 ; « Za Japan manē », 1990.
2. Entretien avec l'auteure, 2 octobre 2007.
3. Evelyne Dourille-Feer, dans BOUISSOU, 2007, p. 89-103.
4. SEGI, 1991, p. 119.
5. SEGI, 1991, p. 47 et p. 69.
6. HAVENS, 1982.
7. SEGI, 1991, p. 77.
8. SEGI, 1991, p. 79.
9. Entretien avec l'auteure, 29 février 2007.
10. SEGI, 1991, p. 79.
11. Claude Meyer, dans BOUISSOU, 2007, p. 111.
12. *Ibidem*.
13. Aux États-Unis, les IDE japonais passèrent de 7,9 milliards de dollars en 1986 à 25,6 milliards de dollars en 1990. *Ibidem*, p. 112.
14. AVELINE, 2004.
15. WOOD, 1992. Il est à noter que cette politique monétaire ne s'accompagna pas de réformes de fond : le système bancaire, notamment, resta très protecteur, réglementé, fermé, et parfois propice à la corruption et au clientélisme.
16. FUJII, 1991, p. 118 et p. 120.
17. Yasuda kasai kaijō hoken 安田火災海上保険.
18. « Yasuda kasai no 53... », 1987.
19. Aujourd'hui de son nom officiel Tōgō Seiji kinen – Sonpo Japan Nihon kōa bijutsukan 東郷青児記念 損保ジャパン日本興亜美術館. Le musée demeure en activité et le tableau est toujours exposé.
20. ITOI, 2001, p. 22. « Gotō Yasuo... », 1987b.
21. Voir le site du musée : <https://www.sompo-museum.org/en/information/visit/>
22. « Gotō Yasuo... », 1987a ; « Gotō Yasuo... », 1988.
23. « Dokyumento Himawari... », 1988.
24. REIF, 1987a.
25. Avant ou juste après la Seconde Guerre mondiale, une première génération d'entrepreneurs collectionneurs a émergé au Japon. Certains se sont spécialisés dans l'art ancien et la cérémonie du thé, d'autres dans les estampes, une minorité enfin s'est tournée vers l'achat de tableaux d'artistes vivants, qu'il s'agisse de peinture moderne japonaise, comme Yamazaki Taneji 山崎種二 (1893-1983), ou occidentale, tels Matsukata Kōjirō 松方幸次郎 (1866-1950), Ōhara Magosaburō 大原孫三郎 (1880-1943) ou Ishibashi Shōjirō 石橋正次郎 (1889-1976). Du côté des entreprises, les pionniers du mécénat ont été des compagnies de cosmétiques, comme Shiseidō (dès 1919), Pola ou Ménard, ainsi que des grands magasins (Takashimaya, Mitsukoshi), qui ont joué un rôle décisif en créant leurs propres musées et en organisant de nombreuses expositions. Voir « Bijutsukan o tsukutta... », 2010 ; Shiseidō kigyō bunka bu, 1993 ; HIROTA, 2006.
26. Cette fourchette tient compte de l'inertie due à la mise en œuvre des projets de construction programmés pendant la bulle spéculative. Voir la table 26-10 *Hakubutsukan* 博物館 [en ligne, URL : <http://www.stat.go.jp/data/chouki/26.html> (consulté le 14 mai 2019)].
27. Parmi les effets de distinction on peut noter les effets de snobisme, où le consommateur fait figure de découvreur, de Veblen, où le montant de la dépense indique de manière proportionnelle le degré de réussite au sein de la classe des loisirs, et enfin d'entraînement, où le besoin de conformité signale alors l'appartenance à un groupe valorisant, pour profiter de réseaux d'influence informationnelle. Voir MOUREAU, 2000, p. 170-188.
28. En octobre 1990, l'inauguration se fit, mais sans les œuvres, du fait des multiples difficultés de l'entreprise.
29. « Mon penchant pour l'art ne date pas d'hier. J'ai donné l'impulsion à mon entreprise pour rassembler des tableaux et des catalogues depuis douze ans ». Voir l'interview de Tsurumaki Tomonori dans le journal *Asahi* : « 'Rizōto shisetsu... », 1989.
30. Voir l'interview de Tsurumaki Tomonori par le journal *Asahi* : « Tōkyō, Paris... », 1989.
31. Par exemple REIF, 1989b ; STERNGOLD, 1990 ; WEISMAN, 1990.
32. Tsurumaki Tomonori, cité par ITOI, 2001, p. 51.
33. « Za Japan manē », 1990.
34. SEGI, 2010, p. 26.

35. Selon David Nash, directeur des ventes *fine art* chez Sotheby's : « The center of the real buying activity is still in the United States. Here the Japanese are buying with a tremendously powerful discount. And the Americans are still the strongest presence as buyers », voir REIF, 1987a.
36. « My sense standing in the salesroom was that the European presence was much stronger than the figures show. The Europeans were underbidding very very strongly. The Japanese went for exactly what they wanted, and they bought those works », voir REIF, 1987b.
37. Entretien avec l'auteure, 20 juillet 2007.
38. « Fukuramu 'kaiga... », 1990.
39. « [The Japanese] were active at all price levels in the sales over the last two weeks. We had more Japanese in the salesroom than ever before – approximately 30 to 40 new Japanese buyers requested to be cleared before the sale. I would guess about half of them bought – not necessarily in any major way, but they bought something », *Ibidem*.
40. L'achat d'œuvres de second rang, dans un but uniquement spéculatif, est exemplaire dans l'« affaire Itōman ». Sur toute l'année 1990, à une période où la Bourse de Tōkyō s'effondrait, le marché de l'art est apparu pour les protagonistes comme un lieu de refinancement. Il s'agissait pour eux d'extorquer des sommes colossales à l'entreprise Itōman en lui revendant des œuvres d'art à des prix très largement surévalués. « 'E wa kabe ni kakatta... », 1991.
41. Sur ce segment du marché et la « souveraineté du consommateur », voir MOULIN, 1992, p. 42-43.
42. Entretien avec l'auteure, 21 mai 2008.
43. Document envoyé par Okada Harubobu, en complément de l'entretien du 19 juin 2007 ; traduction de Kidachi Reiko.
44. Entretien avec l'auteure, 10 février 2007.
45. Le musée Seibu 西武美術館 a joué, jusqu'à sa disparition en 1999, d'une réputation considérable dans le monde de l'art. Fondé en 1975, à Ikebukuro, sous l'impulsion de Tsutsumi Seiji 堤清二 (1927-2013), un talentueux homme d'affaire versé dans les arts et les lettres, il eut dès le départ pour mission de « constituer un relais pour l'esprit d'aujourd'hui ». Accordant un soin prodigieux à sa ligne graphique (posters, catalogues, brochures et invitations, coordonnés aux œuvres, furent pensés par des designers de premier plan, comme Tanaka Ikkō 田中一光 [1930-2002], et plus tard Matsunaga Shin 松永真 [né en 1940]), il joua dans les années 1970 et 1980 un rôle de pionnier sur la scène artistique contemporaine et s'imposa bientôt comme un pôle de la diffusion de l'information sur le marché de l'art. Il introduisit ainsi au Japon les œuvres de Jasper Johns, Joseph Beuys ou Anselm Kiefer, à une époque où ces artistes étaient encore peu connus. Cependant, si cette démarche quasi expérimentale lui valut les applaudissements des experts et de la critique, elle le coupa de sa clientèle habituelle et constitua, à terme, une véritable bombe à retardement. L'établissement résista d'abord à l'éclatement de la bulle spéculative, mais ne put passer le cap du millénaire et disparut en 1999. Voir NANPA, 1999 ; MURATA, 1999.
46. SEGI, 1991, p. 75.
47. FUJII, 1991, p. 46.
48. Parmi les nombreux guides visant à orienter les nouveaux acheteurs qui parurent, on peut citer : HASHIMOTO, 1990 ; IWASAKI, 1990.
49. Nikkei Business henshū-bu, 2000, p. 138-139.
50. Entretien avec l'auteure, 8 juin 2007.
51. FUJII, 1991, p. 146-153.
52. Il faut attendre un an et demi environ après avoir acquis une œuvre en vente publique pour éviter que l'acheteur potentiel, une fois le prix public connu, ne soit rebuté par le bénéfice escompté. DURET-ROBERT, 1991, p. 286.
53. Les marchands d'art, contrairement aux maisons de ventes aux enchères, ont un rôle d'accompagnement des artistes et de consolidation de la demande. En d'autres termes, ils sont créateurs de valeur ajoutée. Face à eux, les maisons de vente aux enchères, bien que censées rester sur le second marché (celui des reventes), grignotent parfois sur leur terrain, celui du premier marché. Voir PATIN, 2016, p. 210.
54. Entretien avec l'auteure, 17 octobre 2007.
55. Entretien avec l'auteure, 10 février 2007.
56. En ligne, URL : <https://tochidai.info/area/ginza/> (consulté le 19 mai 2019).
57. En fin de bulle, la localisation des biens immobiliers comptait davantage dans les arbitrages des banques que leur rentabilité. En effet, on distingue clairement au Japon le foncier et le bâti : dans un pays où les tremblements de terre sont fréquents, la valeur du terrain l'emporte sur ce qui a été construit dessus. En conséquence, le simple fait d'être installé dans les trois arrondissements centraux de Tōkyō suffisait à convaincre une banque à consentir des prêts substantiels. Voir AVELINE, 2006, p. 33-82.
58. Du fait des mesures de déréglementations partielles effectuées au cours des années 1980, les grandes entreprises se sont détournées du crédit bancaire au profit de capitaux levés directement par émission de titres sur le marché boursier. En partie privées de cette clientèle fiable, les grandes banques se sont donc réorientées vers les PME et les sociétés immobilières. Or, l'effondrement des actifs a mis en difficulté ces emprunteurs moins solides, ce qui les a atteintes par ricochet. Le volume colossal de créances douteuses, évalué en septembre 1997 à 28 trillions de yens (232 milliards de dollars), a mis en danger tout le système bancaire. Evelyne Dourille-Feer, dans BOUISSOU, 2007, p. 126.
59. *Tochi kihon hō* 土地基本法 [Basic Act for Land], en ligne, URL : http://www.japaneselawtranslation.go.jp/law/detail_main?vm=&id=79 (consulté le 19 mai 2019).
60. *Kin'yū shōhin torihiki hō* 金融商品取引法 [Financial Instruments and Exchange Act], art. 103-3 (1), en ligne, URL : <http://www.japaneselawtranslation.go.jp/law/detail/?vm=04&re=01&id=1911> (consulté le 19 mai 2019).
61. WOOD, 1992, p. 22 et p. 38.
62. « What is clear is there is no abatement of the influx of Japanese investment in the art market. This is now *flight money* – an escape from their stock market and

real-estate market. There is volatility in the yen and vulnerability in the Japanese real-estate market. And the Japanese view art as an intrinsically valuable financial instrument, an idea that has been successfully propounded by the auction houses », cité par REIF, 1990b.

63. Entretien avec l'auteure, 14 décembre 2007.

64. ITOI, 2001, p. 30.

65. *Ibidem*.

66. Entretien avec l'auteure, 19 juin 2007.

67. ITOI, 2001, p. 31.

68. Nikkei Business henshū-bu, 2000, p. 39-86 et p. 87-158.

69. ITOI, 2001, p. 132.

70. ITOI, 2001, p. 128-136.

71. Nikkei Business henshū-bu, 2000, p. 141.

72. Nikkei Business henshū-bu, 2000, p. 139.

73. Nikkei Business henshū-bu, 2000, p. 8-9.

74. ITOI, 2001, p. 130.

75. ITOI, 2001, p. 135.

76. SEGI, 2010, p. 27.

77. FUJII, 1991, p. 198-216.

78. Entretien avec l'auteure, 17 septembre 2008.

79. HAYASHI, 1996.

80. ITOI, 2001, p. 87-88.

81. Nikkei Business henshū-bu, 2000, p. 182-192.

82. Tōkyō chihō kensatsu-chō tokubetsu sōsabu 東京地方検察庁特別捜査部. Il s'agit de l'institution qui s'est, beaucoup plus récemment, attaquée à Carlos Ghosn.

83. SEGI, 2010, p. 290.

84. REIF, 1989a.

85. « "Kongo mo nenkan..." », 1990.

86. « Kin.yūgyō no Aichi... », 1990.

87. PATIN, 2016, p. 257-268.

88. « Ikitsuzukeru "tochi"... », 1991.

89. « Non bank "Aichi" tōsan... », 1996.

90. ITOI, 2001, p. 154, 158.

91. ITOI, 2001, p. 125.

92. « Sawada Masahiko intabyū : meihin ni fukyō nashi, Niryūhin dakara yasui » 沢田正彦インタビュー名品に不況なし、二流品だから安い [Interview de Sawada Masahiko : pas de récession pour les chef d'œuvres ; si ce n'est pas cher, c'est qu'il s'agit œuvres de second rang], dans *Nikkei Art* 日経アート, Tōkyō, Nikkei BP-sha 日経BP社, février 1991, p. 38-41.

93. ITOI, 2001, p. 128.

94. En 1995, le gouvernement a mis sur pied un organisme chargé de mettre de l'ordre dans la gestion des sociétés de crédit foncier, ainsi que des établissements bancaires en état de faillite, quand ceux-ci avaient fait l'objet d'investissements publics : le Seiri kaishū kikō 整理回収機構. Dès son lancement, celui-ci s'attèle à apurer quelques 9 500 milliards de créances douteuses. En juin 1998, le gouvernement met aussi en place un

bureau d'Inspection des Finances (Kin'yū kantoku chō 金融監督庁) – une première dans l'histoire du Japon – pour contrôler les comptes des grandes institutions financières japonaises.

95. ADAM, 1999.

96. ITOI, 2001, p. 167-168.

97. ADAM, 1999.

98. ADAM, 1999.

99. Nikkei Business henshū-bu, 2000, p. 140.

100. ITOI, 2001, p. 134.

101. Voir l'évolution du budget de l'agence des Affaires culturelles, dont dépendent les musées, en ligne, URL : https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/yosan/index.html (consulté le 28 mai 2020).

DANS LE JOURNAL ASAHI SHIMBUN, PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

– « Yasuda kasai no 53... », 1987 : « Yasuda kasai no 53 oku en 'himawari' kōnyū, Ōkurashō ga jishuku o yōsei » 安田火災の53億円『ひまわり』購入、大蔵省が自贖を要請 [Yasuda acquiert les *Tournesols* pour 5,3 milliards de yens ; le Ministère des Finances invite à plus de retenue], dans *Asahi Shimbun*, 10 avril 1987 (édition du matin).

– « Gotō Yasuo... », 1987a : « Gotō Yasuo, Yasuda kasai kaijō shachō – Gogh rakusatsu de gorieki » 後藤康男・安田火災海上社長 ゴッホ落札で公益 [Gotō Yasuo, Président de Yasuda kasai kaijō, réalise des bénéfices suite à l'achat des *Tournesols*], dans *Asahi Shimbun*, 25 juin 1987 (édition du matin).

– « Gotō Yasuo... », 1987b : « Gotō Yasuo: Meiga 'Himawari' wa kokumin shisan » 後藤康男：名画「ひまわり」は国民資産 [Les fameux *Tournesols*, « patrimoine du peuple japonais », selon Gotō Yasuo], dans *Asahi Shimbun*, 19 juillet 1987 (édition du matin).

– « Gotō Yasuo... », 1988 : « Gotō Yasuo, Yasuda kasai shachō – yon hanseiki de toppu » 後藤康男・安田火災社長 4半世紀でトップ [Gotō Yasuo, président de Yasuda kasai, au top depuis 25 ans], dans *Asahi Shimbun*, 1^{er} décembre 1988 (édition du matin).

– « Tōkyō, Paris... », 1989 : « Tōkyō, Paris no ni gen chūkei no kyōbai kassen / Picasso no 'Pierrette no konrei' » 東京、パリの2元中継の競売合戦 ピカソの「ピエレットの婚礼」 [Les *Noces de Pierrette* : lutte lors des ventes aux enchères retrasmises entre Paris et Tōkyō], dans *Asahi Shimbun* 朝日新聞, 1^{er} décembre 1989.

– « 'Rizōto shisetsu... », 1989 : « 'Rizōto shisetsu no medama ni suru mokuteki' Picasso rakusatsu no Tsurumaki Tomonori-san » 「リゾート施設の目玉にする目的」ピカソ落札の鶴巻智徳さん [L'achat du Picasso par Tsurumaki Tomonori dans le but d'en faire la perle d'un centre de villégiature], dans *Asahi Shimbun* 朝日新聞, 2 décembre 1989 (édition du matin).

– « Kaiga ni nabiku mure... », 1990 : « Kaiga ni nabiku mure - dai 3 no zaiteku shōhin no tanjō - Nihon manē chōryū » 「絵画になびく群れ 第3の財テク商品の誕生 日本マネー潮流」 [Une foule face aux œuvres : naissance du troisième produit de technologie financière ; une marée d'argent japonais], dans *Asahi Shimbun* 朝日新聞, 1^{er} janvier 1990.

– « Fukuramu 'kaiga... », 1990 : « Fukuramu 'kaiga junbi kō' » 膨らむ「絵画準備高」 [Gonflement des réserves de peintures], dans *Asahi Shimbun*, 26 mai 1990 (édition du soir, dossier spécial sur l'économie).

– « Kin'yūgyō no Aichi... », 1990 : « Kin'yūgyō no Aichi, sen'i kakusha no dai-kabunushi ni – fuan, keikai tsuyomeru gyōkai » 金融業のアイチ、繊維各社の大株主に 不安・警戒強める業界 [Plusieurs entreprises dans le textile, anxieuses et vigilantes à l'égard de l'un de leurs principaux actionnaires, l'établissement financier Aichi], dans *Asahi shimbun* 朝日新聞, 27 juin 1990 (édition du matin, Ōsaka).

– « Ikitsuzukeru "tochi"... », 1991 : « Ikitsuzukeru "tochi" "kabu" shinkō (baburu osen 2) 生き続ける「土地」「株」信仰 (パブル汚染 2) [Le culte des « terrains » et des « titres » continue – la pollution de la bulle 2], dans *Asahi shimbun* 朝日新聞, 6 juin 1991 (édition du matin).

– « Non bank "Aichi" tōsan... », 1996 : « Non bank "Aichi" tōsan – fusai sōgaku wa 1820 oku en » ノンバ

ンク「アイチ」倒産 負債総額は1820億円 [Faillite de l'établissement non bancaire Aichi, avec des dettes totalisant 182 milliards de yens], dans *Asahi shimbun* 朝日新聞, 10 février 1996 (édition du matin).

DANS LA REVUE SPÉCIALISÉE NIKKEI ART, PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

– « Dokyumento Himawari... », 1988 : « Dokyumento Himawari : Bijutsu māketto no shikai ga kawatta » ドキュメントひまわり：美術マーケットの視界が変わった [Document sur les *Tournesols* : le point de vue du marché de l'art a changé], dans *Nikkei āto*, Tōkyō, Nikkei BP-sha 日経BP社, avril 1988.

– « Za Japan manē », 1990 : « Za Japan manē » ザ・ジャパンマネー [L'Argent japonais], dans *Nikkei Art*, Tōkyō, Nikkei BP-sha 日経BP社, juillet 1990, p. 6-27.

– « "Kongo mo nenkan... », 1990 : « "Kongo mo nenkan 500 oku en pēsu de kau yo", Aichi zen-shachō, Morishita Yasumichi-shi » 「今後も年間500億円ペースで買うよ」アイチ前社長・森下安道氏 [Morishita Yasumichi, ex-président d'Aichi : « Je continuerai d'acheter à un rythme de 50 milliards de yens par an »], dans *Nikkei Art* 日経アート, Tōkyō, Nikkei BP-sha 日経BP社, juillet 1990, p. 21-22.

– « 'E wa kabe ni kakatta... », 1991 : « 'E wa kabe ni kakatta tochi de aru' Itoman kaiga shōhō no zasetu » 「絵は壁に掛かった土地である」イトマン絵画商法の挫折 ["Des tableaux comme des terrains accrochés au mur." L'échec des méthodes commerciales d'Itoman dans le domaine artistique], dans *Nikkei Art* 日経アート, Tōkyō, Nikkei BP-sha 日経BP社, février 1991.

DANS LA PRESSE OCCIDENTALE

– ADAM, 1999 : Georgina Adam, « Japanese Bad Debt Art Sales Speed up », dans *The Art Newspaper*, 1999.

– « Headliner... », 1989 : « Headliner: A Picasso For the Raceway », dans *The New York Times*, 3 décembre 1989.

– NORMAN, 1988 : Géraldine Norman, « Manigances japonaises », dans *Connaissance des arts*, 11 décembre 1988, p. 132-135.

– REIF, 1987a : Rita Reif « Klimt Portrait Sets Auction Record », dans *The New York Times*, 12 mai 1987.

– REIF, 1987b : Rita Reif « Record Auction Price for Sculpture », dans *The New York Times*, 13 mai 1987.

– REIF, 1989a : Rita Reif, « Sotheby's to Sell Campbell Soup Heir's Art », dans *The New York Times*, 10 mai 1989.

– REIF, 1989b : Rita Reif, « Japanese Developer Buys Picasso at Record Price », dans *The New York Times*, 1^{er} décembre 1989.

– REIF, 1990a : Rita Reif, « Rewriting Auction Records », dans *The New York Times*, 25 janvier 1990.

– REIF, 1990b : Rita Reif, « Auctions' Big Spenders : the Japanese », dans *The New York Times*, 19 mai 1990.

– STERNGOLD, 1990 : James Sterngold, « What Price Art? Ask Japanese Collectors », dans *The New York Times*, 8 janvier 1990.

– WEISMAN, 1990 : Steven R. Weisman, « One Man, Two Masterpieces And Many Questions in Japan », dans *The New York Times*, 19 mai 1990.

BIBLIOGRAPHIE

– AVELINE, 2004 : Natacha Aveline, « Property Markets in Tōkyō and the Management of the Last Boom-Bust Cycle (1985-2002) », dans Natacha Aveline et Ling-Hin Li (dir.), *Property Markets and Land Policies in Northeast Asia*, Tōkyō / Hong-Kong, Maison franco-japonaise / Center for Real Estate and Urban Economics, The University of Hong-Kong, juillet 2004, p. 33-82.

•
– « Bijutskan o tsukutta... », 2010 : « Bijutskan o tsukutta fugōtachi » 美術館を作った富豪たち [Les grandes fortunes qui ont construit des musées], dans *Tōkyōjin* 東京人, n° 280, avril 2010, p. 12-63.

– BOUISSOU, 2007 : Jean-Marie Bouissou (dir.), *Le Japon contemporain*, Paris, Fayard / CERI, 2007, p. 89-103.

•
– DURET-ROBERT, 1991 : François Duret-Robert, *Marchands d'art et Faiseurs d'or*, Paris, Belfond / Connaissance des Arts, 1991, p. 286.

•
– FUJII, 1991 : Fujii Kazuo 藤井一雄, *Ōkushon monogatari* オークション物語 [Une histoire des ventes aux enchères], Tōkyō, Kōdansha 講談社, 1991.

•
– HAYASHI, 1996 : Hayashi Kaoru 林薫, *Daiei Group* グアイエーグループ [Le groupe Daiei], Tōkyō, Nihon jitsugyō 日本実業, 1996.

– HASHIMOTO, 1990 : Hashimoto Fuyuko 橋本冬子, *Kaiga tōshi de tanoshimi-nagara mōkeru hon: hajimete no hito demo wakarū!* 絵画投資で楽しみながら儲ける本—はじめての人でもすぐわかる! [Un livre pour gagner de l'argent à travers des investissements artistiques, tout en se faisant plaisir – accessible même aux débutants !], Tōkyō, Kanki Shuppan かんき出版, 1990.

– HAVENS, 1982 : Thomas R. H. Havens, *Artist and Patron in Postwar Japan*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

– HIROTA, 2006 : Hirota Takashi 廣田孝, « Meiji-ki no hyakkaten shusai no bijutsu tenrankai ni tsuite – Mitsukoshi to Takashimaya o hikaku shita » 明治期の百貨店主催の美術展覧会について—三越と高島屋を比較した [Expositions d'art organisées par les grands magasins à l'ère Meiji : une comparaison entre Mitsukoshi et Takashimaya], *Dezain riron* デザイン理論, n° 48, 2006, p. 47-60.

•
– ITOI, 2001 : Itoi Kei 糸井恵, *Kieta meiga o sagashite* 消えた名画を探して [À la recherche des chefs-d'œuvre disparus], Tōkyō, Jiji tsūshin-sha 時事通信社, 2001, p. 22.

– IWASAKI, 1990 : Iwasaki Zenshirō 岩崎 善四郎, *Kaiga bijutsushin tōshi nyūmon* 絵画・美術品投資入門—第3の財テク [Une introduction à l'investissement dans l'art – La troisième technique financière], Daiyamondo-sha ダイヤモンド社, 1990.

•
– MOULIN, 1992 : Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Champs Flammarion, 1992.

– MOUREAU, 2000 : Nathalie Moureau, *Analyse économique de la valeur des biens d'art*, Paris, Economica, 2000.

– MURATA, 1999 : Murata Makoto 村田真, « Depāto to bijutsukan » デパートと美術館, dans *Bijutsutechō* 美術手帖, Tōkyō, Bijutsu shuppansha 美術出版社, août 1999.

•
– NANPA, 1999 : Nanpa Hideo 難波英夫 « Sōritsusha no seishin » 創立者の精神 [L'esprit du fondateur], dans *Seibu bijutsukan – Sezon bijutsukan no katsudō 1975-1999* 西武美術館・セゾン美術館の活動 1975-1999 [L'activité des musées Seibu et Saison entre 1975 et 1999], Tōkyō, Sezon Bijutsukan セゾン美術館, 1999.

– Nikkei Business henshū-bu, 2000 : Nikkei Business henshū-bu 日経ビジネス編集部, *Baburu: utage wa mada owatteinai* バブル—宴はまだ、終わっていない [Bulle : la fête n'est pas finie], Tōkyō, Nikkei BP-sha 日経BP社, 2000.

•
– PATIN, 2016 : Cléa Patin, *La Fabrique de l'art au Japon*, Paris, éditions CNRS, 2016.

•
– SEGI, 1991 : Segi Shin'ichi 瀬木慎一, *Bijutsu keizai hakusho* 美術経済白書 [Livre blanc sur l'économie de l'art], Tōkyō, Bijutsu nenpyō-sha 美術年表社, 1991.

– SEGI, 2010 : Segi Shin'ichi 瀬木慎一, *Kokusai/Nihon bijutsu shijō sōkan: baburu kara defūre e 1990-2009* 国際/日本美術市場総観：バブルからデフレへ 1990-2009 [Panorama général du marché de l'art international et japonais de la bulle à la déflation], Tōkyō, Fujihara shoten 藤原書店, 2010.

– Shiseidō kigyō bunka bu, 1993 : Shiseidō kigyō bunka bu 資生堂企業文化部, *Tsukutte kita mono tsutaeyuku mono: Shiseidō no bunka no 120 nen* 創ってきたもの伝えてゆくもの：資生堂文化の一二〇年 [Choses créées et transmises : 120 ans de culture à Shiseido], Tōkyō, Shiseidō 資生堂 / Kyūryūdō 求竜堂, février 1993, p. 25-132.

•
– WOOD, 1992 : Christopher Wood, *The Bubble Economy: Japan's Extraordinary Speculative Boom of the '80s and the Dramatic Bust of the '90s*, New York, The Atlantic Monthly Press, 1992.

Les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et Yoshinogari

Identité culturelle et préhistoire dans le Japon contemporain

Jonathan M. Reynolds

L'été 2016, lors d'un dîner à Yokohama, je fis part à des amis de mon intérêt pour les cultures préhistoriques Jōmon et Yayoi au Japon, et leur racontais les visites que je venais de faire dans un certain nombre de musées et de parcs historiques¹. L'une d'entre nous s'exclama : « Je suis Jōmon. » Je fus frappé par son enthousiasme. Dans un courriel ultérieur, elle m'expliqua que sa première rencontre marquante avec le Japon de la Préhistoire était survenue lors d'un voyage scolaire effectué en primaire, dans les années 1960, au musée Fukuoka, où elle avait pu voir des céramiques Jōmon. Adulte, elle avait redécouvert la culture Jōmon en visitant une exposition au musée d'Histoire de la Ville de Yokohama, où l'avait attirée « la rude simplicité des motifs cordés » qui ornent les poteries Jōmon. Elle opposait « la vie de chasseurs-cueilleurs que menaient [les Jōmon] en pleine nature » à la société Yayoi, dont « la conscience – écrivait-elle – était fondée sur la vie agricole, avec des hiérarchies sociales constituant des groupes sociaux ». Les commentaires de mon amie confirmaient mes intuitions concernant le rôle central joué par les musées dans la perception de ce qu'était le Japon préhistorique. Il ne m'échappait pas non plus qu'une réaction esthétique passionnelle envers certains objets matériels et une compréhension plus abstraite des modèles culturels associés à chacune des deux sociétés préhistoriques étaient à la source de l'identification très forte qu'elle ressentait à l'égard d'une culture aussi éloignée dans le temps. C'est en conservant ces questions à l'esprit que j'aimerais analyser les stratégies expositionnelles qui dessinent l'expérience des cultures Jōmon et Yayoi, telle qu'elle est proposée au visiteur dans les deux parcs historiques les plus connus du Japon d'aujourd'hui. Les parcs historiques de Sannai Maruyama et de Yoshinogari ne sont pas les premières institutions de ce genre créées au Japon, et ne sont certainement pas les dernières². Si je m'intéresse à eux, néanmoins, c'est parce qu'ils ont représenté une nouvelle étape de la politique d'implication du public dans la préhistoire du Japon.

Les représentations des premiers temps de l'histoire du Japon ont circulé et contribué à la formation de l'identité culturelle japonaise dans la période de l'après-guerre en empruntant de multiples voies. Les musées d'histoire ont joué dans ce processus un rôle important, non seulement parce qu'ils ont touché un public nombreux et varié, mais en raison, tout autant, de la façon dont ils se sont adressés à ce public. L'analyse des grandes expositions

européennes de la seconde moitié du XIX^e siècle, à laquelle s'est livré Tony Bennett, peut être, à cet égard, particulièrement utile. Décrivant ce qu'il nomme le « complexe expositionnel », Bennett mêle à l'importance foucauldienne accordée au regard dans son rôle de projection du pouvoir et de surveillance la notion gramscienne de stratégies non coercitives de construction de l'hégémonie dans un État-nation moderne. Ainsi écrit-il :

En créant des leçons de choses sur le pouvoir – celui de commander aux corps et aux objets et de les arranger pour les exposer dans l'espace public –, [les institutions expositionnelles] cherchent à permettre aux gens, *en masse* plus qu'individuellement, de connaître plutôt que d'être connus, de devenir les sujets plutôt que les objets de la connaissance³.

L'important ici « est tout autant de gagner les cœurs et les esprits que de discipliner et d'éduquer les corps⁴ ». Les deux musées d'histoire, construits sur des sites archéologiques préhistoriques, que nous allons évoquer sont des agents actifs de l'expression d'une certaine conception et revendication de ce que signifie être « japonais ». À la différence d'instruments de propagande plus grossiers ayant affirmé au cours du siècle dernier la revendication culturelle japonaise, ces institutions sont parvenues à faire partager la conception du caractère fondateur de la préhistoire pour l'identité culturelle japonaise contemporaine parce qu'elles se sont montrées capables de formuler leur message en s'inscrivant dans un régime apparemment objectif de discours scientifique, parce que la fréquentation de ces institutions était généralement volontaire et parce que nombre de leurs techniques d'exposition immersives ont effectivement permis d'impliquer les visiteurs dans une vision hégémonique de l'identité culturelle japonaise en les faisant participer au spectacle (à l'instar des visiteurs des expositions universelles auxquelles s'est intéressé Bennett), plutôt qu'en leur assignant un rôle de spectateur passif.

Ethnogénèse et politiques archéologiques

Depuis la fin du XIX^e siècle, les débats sur les origines ethniques et culturelles des actuels habitants de l'archipel Nippon alimentent la question de l'identité culturelle japonaise. Cette quête des origines s'est faite d'autant plus pressante face à la rapidité de la modernisation. Pour les nouvelles disciplines universitaires qu'étaient devenues l'archéologie et l'ethnographie, la question de l'ethnogénèse japonaise prit une grande importance⁵. Depuis les premières fouilles systématiques, dans les années 1870 et 1880, jusqu'à la fin de la guerre du Pacifique, les archéologues ne cessèrent de découvrir des objets qui auraient pu remettre en question l'histoire des premiers habitants de l'archipel Nippon, telle qu'elle était communément comprise. Or les conséquences de ces recherches étaient explosives. Tout au long de cette période, et surtout dans les années 1920 et 1930, tandis qu'approchaient la guerre sino-japonaise et celle du Pacifique, le gouvernement imposa une idéologie fondée sur l'affirmation de l'origine divine de l'institution impériale, telle qu'elle apparaît dans les textes anciens comme le *Kojiki* et le *Nihon shoki*. Tout ce qui menaçait ce récit, et notamment les découvertes archéologiques susceptibles d'apporter à l'essor de la famille impériale une explication différente, était rigoureusement censuré. Les archéologues n'avaient d'autre choix que de concentrer leurs efforts sur des tâches moins sujettes à la controverse politique comme la périodisation des céramiques en fonction de leurs différences formelles⁶.

Si l'intérêt du public japonais pour la Préhistoire du pays s'est encore renforcé depuis la fin de la guerre, les textes comme le *Nihon shoki* ont cessé d'apparaître comme la meilleure méthode de retrouver les origines du peuple japonais ; l'archéologie a pris

leur place. Les découvertes archéologiques sur des sites préhistoriques étaient devenues moins menaçantes pour les gouvernements de l'après-guerre qu'elles ne l'avaient été pour le gouvernement impérial avant et pendant la guerre. Ces gouvernements, qui depuis la fin des années 1940 sont dominés par les conservateurs, n'en jouent pas moins un rôle majeur dans la direction des programmes d'archéologie et la diffusion des découvertes. L'Agence impériale (chargée de la gestion administrative de la maison impériale) interdit encore les fouilles complètes des tombes identifiées, souvent sur la base d'éléments discutables, comme « impériales⁷ ». Depuis le début des années 1950, le gouvernement central contrôle l'information diffusée dans le système scolaire sur les objets préhistoriques en limitant leur traitement dans les manuels à des descriptions « objectives » des découvertes archéologiques (l'accent est mis, par exemple, sur les typologies des céramiques), et en décourageant l'analyse d'un corpus de plus en plus important d'éléments qui pourraient venir contredire les textes classiques placés au centre du récit impérial sur les origines du peuple et de la nation⁸.

Deux événements nourrirent l'engouement populaire pour la Préhistoire du Japon dans l'immédiate après-guerre : les découvertes sur le site de Toro, abondamment médiatisées, et la passion retentissante dont se prit Okamoto Tarō, artiste de premier plan, pour les céramiques Jōmon.

Les fouilles de Toro, dans la préfecture de Shizuoka, à la fin des années 1940, mirent au jour une localité agricole fort bien conservée datant de la fin de la période Yayoi (v. 100-300 de notre ère). La presse nationale se fit largement l'écho des recherches effectuées à Toro. Le Japon était en ruines, le pays connaissait l'occupation d'une puissance étrangère, les chimères du militarisme et la conduite belliciste de la nation avaient cédé la place à une immense désillusion. Dans un tel contexte, les nouvelles des fouilles à Toro offraient comme une lueur d'espoir. Le dévouement des archéologues volontaires, dont les conditions de travail sur le site étaient difficiles, avait pour les lecteurs valeur d'exemple, et les preuves exhumées du développement technique de cette ancienne communauté japonaise devinrent un motif de fierté nationale. En outre, le tableau qui se dégagait des fouilles offrait au public la possibilité, en cette période de crise, de reconsidérer la nature de la culture japonaise.

Comme le démontre l'anthropologue Walter Edwards, Toro répondait à un large spectre de besoins idéologiques. Pour certains, situés surtout à droite, les découvertes de Toro apportaient la preuve tangible d'une continuité culturelle avec une société communautaire organisée autour de la riziculture inondée. À gauche, la structure sociale non hiérarchique de Toro servit de point de départ à la critique du militarisme et du système impérial⁹. Edwards affirme que l'usure de l'idéologie guerrière fondée sur la croyance en la divinité impériale permit l'émergence d'une « image qui privilégiait l'expérience des gens ordinaires sur celle qui mettait en avant les institutions aristocratiques et qui avait auparavant dominé la pensée historique¹⁰. » Le passé lointain, tel qu'interprété à Toro, servit de catalyseur pour la formulation d'une critique de la société japonaise après la dislocation complète de la guerre et de la défaite.

Plus que quiconque peut-être, la personnalité qui popularisa la culture Jōmon fut l'artiste Okamoto Tarō. En 1952, il publia un article polémique louant la force extraordinaire des céramiques Jōmon qu'il avait vues au Musée national de Tōkyō et rejetant catégoriquement l'esthétique affectée qu'il associait à la culture Yayoi¹¹. Marqué par sa fréquentation des cercles surréalistes parisiens des années 1930, Okamoto forgea une légende primitiviste nourrie d'une vision de Jōmon comme une société non hiérarchique, luttant pour survivre avec la nature. Il liait les chamans de cette lointaine société de chasseurs-cueilleurs aux artistes contemporains et comparait la hardiesse et la simplicité

des céramiques Jōmon au meilleur de la sculpture d'avant-garde du xx^e siècle. Il associait en revanche Yayoi à l'esthétique qui avait longtemps prévalu dans les arts traditionnels japonais et qualifiait sa culture de décadente dans sa prédilection pour « la stabilité et l'équilibre, la retenue et l'obéissance », qualités prisées du Japon impérial¹². D'une certaine façon, sa réaction construisait une allégorie lui permettant de se distancier du passé militariste récent et des clichés véhiculés sur la culture japonaise. Il présentait le passé Jōmon du Japon comme un modèle de courage et d'égalitarisme pour l'art et la politique à construire.

Okamoto devint un des artistes les plus largement reconnus de l'après-guerre, et les éléments Jōmon s'invitèrent fréquemment dans son œuvre. L'Exposition universelle d'Osaka, en 1970, lui offrit l'occasion de concevoir une *Tour du soleil* (太陽の塔, *Taiyō no tō*), sculpture gargantuesque, aux couleurs vives, qui dominait la Plaza, l'espace central, monumental, de l'Expo'70. Il n'est pas difficile de trouver des ressemblances entre cette créature et les *dogū*, les figurines anthropomorphes produites au cours de la période Jōmon (dont l'une illustre précisément le mémorable article publié dix-huit ans plus tôt). Sous la place, dans une immense galerie souterraine, il conçut aussi un tableau évoquant une scène de chasse peuplée de ses ancêtres Jōmon, armés de javelots, entourant un mammoth tombé dans un piège. Baigné d'une lumière crue, le paysage surréel était ponctué de trophées animaux disposés sur des pieux, tandis que des défenses et des bois de cervidés se dressaient à même le sol. Plus avant dans l'exposition, Okamoto disposa une figure anthropomorphe plus grande que nature, reprenant trait pour trait une statuette de 20,5 cm de haut de l'ère Jōmon conservée au Musée national de Tōkyō. Grâce à ses réalisations de l'Expo'70, Okamoto parvint à faire de Jōmon une figure populaire pour le grand public, qu'il soit japonais ou international.

L'adhésion passionnée d'Okamoto à la culture Jōmon eut, au sein du discours sur l'identité japonaise dans les arts et la culture populaire, une influence profonde et durable. Elle ouvrit la voie aux très célèbres interprétations par l'architecte Tange Kenzō du sanctuaire d'Ise ou du palais détaché de Katsura, considérés en tant qu'expressions des esthétiques Jōmon et Yayoi¹³. En enrôlant l'esthétique Jōmon dans la cause avant-gardiste, Okamoto créait un précédent aux appropriations personnelles de l'art préhistorique japonais telles qu'elles s'exprimèrent dans le travail d'artistes contemporains comme Murakami Takashi, Mori Mariko ou Sugimoto Hiroshi. On pourrait même penser que le propos de mon amie sur Yokohama fait écho à la conception du Jōmon chez Okamoto, tout comme la façon dont nombre de Japonais conçoivent aujourd'hui leur propre relation à la culture Jōmon.

Les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et de Yoshinogari

Au cours des décennies qui ont suivi les découvertes de Toro et la rencontre d'Okamoto avec les céramiques Jōmon, l'intérêt du public japonais pour la Préhistoire n'a cessé de croître. Les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et de Yoshinogari figurent parmi les manifestations les plus spectaculaires du goût populaire pour la Préhistoire du Japon. Ces deux institutions sont l'une et l'autre des produits de ce qu'on a nommé au Japon le « boom des musées », qui s'est traduit, dans les années 1980 et 1990, par l'ouverture d'institutions de différentes sortes, un peu partout sur l'archipel. Ce « boom », favorisé par une affluence record durant la bulle économique des années 1980 et 1990, exprime le désir des communautés et des institutions publiques de commémorer l'histoire politique, culturelle et économique, aux niveaux local et national. Si de nombreux musées ont

consacré des espaces importants à la Préhistoire des Japonais, il me semble que les parcs préhistoriques à thème de Sannai Maruyama et Yoshinogari sont amplement parvenus à susciter un engouement général pour la Préhistoire du Japon, mais aussi à renforcer l'idée que les racines culturelles du Japon contemporain devaient être recherchées dans cette Préhistoire.

Yoshinogari

Yoshinogari est situé dans la préfecture de Saga, au sud-ouest du Japon, dans la région de l'archipel Nippon où apparut l'horizon culturel Yayoi. Si la zone était connue depuis des décennies pour receler des objets archéologiques, ce furent des fouilles de sauvetage, exigées par la loi préalablement à l'ouverture d'un chantier de construction, qui, dans les années 1980, révélèrent la richesse du site. Plus d'un million de visiteurs affluèrent à Yoshinogari dans les mois qui suivirent la diffusion par la presse des découvertes occasionnées par les fouilles¹⁴. Suite à cette fortune publique, Yoshinogari fut déclaré en 1992 « site spécial d'intérêt historique national ». La première section d'un parc impeccablement entretenu ouvrit ses portes au public en 2001, et 681 000 visiteurs répondirent à l'appel cette année-là¹⁵.

Les fouilles mirent au jour les preuves d'une habitation du site pendant l'essentiel de la période Yayoi, du III^e siècle avant notre ère au III^e siècle de notre ère. La présence d'un grand nombre de maisons semi-enterrées, de structures surélevées et de plus de 2 000 tombes, dont un grand tertre funéraire, atteste clairement que le site fut à certains moments de son histoire un centre régional politique et d'échanges. Plusieurs zones fortifiées, avec des douves, des palissades, voire des tours de guet, sont particulièrement intéressantes.

N'eût été que par son importance, le site de Yoshinogari eût attiré l'attention. Mais, plus remarquable encore, certains éléments relevés semblaient correspondre à la description vague d'une terre connue sous le nom de Yamatai, mentionnée dans la chronique chinoise du *Wei zhi*, à la fin du III^e siècle, censée fournir les premières références textuelles au Japon. Ce pays de Yamatai n'a cessé d'alimenter les spéculations. Où se situait-il ? Fut-il le premier « État » japonais ? Quelle en était l'étendue ? Qui était Himiko, la reine-chamane de Yamatai dont le nom apparaît dans les récits ? Lorsque la nouvelle de la découverte de Yoshinogari surgit dans la presse, certains enthousiastes allèrent jusqu'à proclamer que Yamatai avait enfin été retrouvé. La plupart des archéologues étaient plus prudents sur les liens possibles avec Yamatai, mais enclins, néanmoins, à considérer favorablement ces spéculations qui contribuaient à l'intérêt du grand public, indispensable à la préservation d'un site indubitablement important¹⁶. Aujourd'hui encore, des brochures distribuées dans le parc rappellent aux visiteurs les similitudes entre le site et la description de Yamatai donnée dans le *Wei zhi* ; quant au site internet du parc, il affirme : « On a supposé que les ruines de Yoshinogari étaient cette ancienne contrée [Yamatai] ; ce site national a donc une importance historique particulière¹⁷. » Ses liens avec la mystérieuse reine Himiko confèrent à Yoshinogari un attrait irrésistible¹⁸.

Les découvertes de Yoshinogari ravivaient l'image d'une période Yayoi caractérisée par une société très organisée, technologiquement avancée, fondée sur la riziculture inondée, telle que les trouvailles de Toro avaient commencé à l'inscrire dans l'imagination populaire. Néanmoins, l'établissement de Yoshinogari, d'une importance sans précédent, suggérait aussi une stratification sociale plus nette qu'à Toro. Le site fournissait en outre la preuve d'un conflit militaire, de la consolidation d'un pouvoir régional et de contacts réguliers avec le continent asiatique. La perception de la période par le grand public s'en est trouvée significativement transformée. Sur le site internet du parc, on n'hésite pas

à faire de Yoshinogari le « centre de l'«État-nation» [kuni] » de cette époque¹⁹. Somme toute, Yoshinogari alimentait une histoire particulièrement convaincante des origines de la société japonaise et de l'État japonais.

Mais comment cette histoire est-elle aujourd'hui présentée aux visiteurs ? Le vaste parc (54 hectares pour le site historique spécial, auxquels s'ajoutent 63 hectares d'un parc de loisirs) comprend une reconstitution de l'établissement de Yoshinogari, un musée, ainsi qu'une maison de la vie quotidienne Yayoi (le Yayoi Kurashikan), en l'occurrence un bâtiment où les étudiants peuvent manipuler des outils reconstitués, des céramiques et d'autres objets de la culture matérielle Yayoi. Le parc est fréquenté par des groupes d'élèves, des familles, des personnes seules ; y sont organisés des visites guidées, des ateliers d'artisanat et des activités immersives plus spécifiques, comme celles du programme « devenir un villageois Yayoi », où l'on offre aux participants la possibilité de porter des costumes de la période Yayoi, de tisser, d'assembler des instruments de musique, et même de participer à des danses, pour devenir, ne serait-ce qu'un moment, des « villageois Yayoi²⁰ ». Lorsqu'on franchit la première douve et la palissade, le parc offre l'impression d'un village figé dans le temps, comme le Brigadoon du film de Vincente Minelli. Les attractions comprennent un grand tertre funéraire, aujourd'hui transformé en galerie, agencée autour d'un ensemble de tombes, ainsi que des reconstitutions de nombreux bâtiments, disposés çà et là. L'effet en est renforcé par l'utilisation de mannequins naturalistes, mis en scène dans différentes situations. Cette scénographie met en relief tous les aspects, semble-t-il, de la vie quotidienne de la collectivité. Dans l'une des maisons rebâties, des hommes de l'élite travaillent à la fabrication d'outils, tandis que dans une autre, une femme de l'élite est assistée dans sa toilette. Les visiteurs

découvrent des maisons dont l'identité ne souffre apparemment aucun doute : la « maison du Ō [roi] », la « maison de l'épouse du Ō [roi] », la « résidence du maire », etc. On débouche sur un entrepôt identifié comme « magasin aux tributs », ou l'on déambule entre différents dépôts, pour le riz non décortiqué et décortiqué, pour les denrées, les textiles, ou encore parmi des bâtiments où fermente le *sake*, où la soie est produite puis tissée.

1. « Possession surnaturelle de la Grande Prêtresse », 3^e étage du Grand Bâtiment des cérémonies, Yoshinogari.



Au deuxième étage d'une structure qui en comporte trois, nommée Grand Bâtiment des cérémonies, des hommes, responsables politiques, se réunissent, tandis qu'à l'étage au-dessus, une femme et ses suivantes se livrent à un rituel religieux (**fig. 1**). La scène est expliquée par un panneau mural en japonais, en anglais, en coréen et en chinois :

Possession surnaturelle de la Grande Prêtresse : La grande prêtresse (spirite) tente d'entrer en la possession d'un pouvoir surnaturel afin de recevoir les prophéties des ancêtres, accompagnée par musique de la harpe japonaise. Sa tête et son buste sont ceints de plantes grimpantes, tandis qu'elle tient en main un rameau de bambou. Des personnes initiées, capables de communiquer, se tiennent près d'elle. Les spirites utilisent des miroirs, des perles et des épées pour communiquer avec les ancêtres²¹.

Le texte n'identifie pas la figure centrale à Himiko, mais étant donné le degré d'intrication du Yamatai des chroniques et de Yoshinogari, il semble probable que bon nombre de visiteurs associeront cette « grande prêtresse » avec la légendaire reine-chamane. Toute tentative de rendre avec autant de précision la vie rituelle de l'ère Yayoi est évidemment un exercice hautement spéculatif²². Et pourtant, les mannequins, le détail des accessoires utilisés pour reconstituer le rituel, et les cartels qui expliquent la scène, tout cela est d'une précision remarquable. Le langage employé par les textes est factuel et descriptif, et nulle preuve n'est apportée à l'appui de cette représentation théâtralisée. Tout est fait pour persuader le visiteur d'accepter cette interprétation comme un fait établi, de sorte qu'il puisse assimiler plus facilement la scène et s'imaginer transporté dans le temps.

À l'entrée de l'exposition, sont disposées quatre figures emblématiques, comme on en trouve dans tant d'attractions touristiques, des personnages peints sur des panneaux découpés, dont les visages ont été évidés, de sorte que les visiteurs puissent y placer le leur pour se faire photographier (**fig. 2**). Ces figures représentent un jeune garçon Yayoi, une femme Yayoi tenant un rameau fleuri, et deux hommes Yayoi en armure. La taille moyenne des femmes et des hommes Yayoi est indiquée sur les panneaux (en japonais seulement), afin peut-être de fournir un prétexte pédagogique

2. Panneaux, figures aux visages évidés, accessoires pour photographies, salle d'exposition, Yoshinogari.



à leur présence. Ces statistiques invitent à la comparaison entre les populations Yayoi et les visiteurs japonais modernes qui fournissent les visages pour compléter ces images. Il semble que le premier objectif de ce dispositif est pourtant d'offrir un moment de récréation en famille au détour des pièces plus sérieuses exposées dans la galerie, tout en offrant au public la possibilité d'incarner brièvement ses ancêtres Yayoi.

Étant donné les nombreuses couches d'artefacts exhumés après des siècles d'occupation des lieux, toute tentative de représenter les fouilles dans leur totalité se fût sans doute soldée par un illisible chaos. Et il était indubitablement nécessaire d'opérer une sélection, afin de donner un sens aux matériaux présentés. Comme l'affirme Koji Mizoguchi, lui-même archéologue, le parc est le résultat d'une sélection extrêmement exigeante parmi la masse des trouvailles archéologiques, afin de proposer au grand public une « ligne narrative cohérente, séduisante et convaincante, par conséquent puissante²³ ». Il laisse entendre, de fait, que ces choix ont pour but de produire une reconstitution hypothétique des structures et de mettre en avant des artefacts qui renforcent un récit en particulier, en l'occurrence que le site corrobore la description de Yamatai telle que la livre le *Wei zhi*. Si le parc montre ce qui semble être la vie d'une collectivité à un moment donné du temps, les importantes découvertes qui y sont exposées appartiennent à différentes périodes de la longue histoire de Yoshinogari (ainsi le grand tertre funéraire est-il antérieur de plusieurs siècles aux palissades des enclos nord et sud), et sauf pour des visiteurs particulièrement attentifs, ces distinctions apparaîtront, si elles apparaissent, en arrière-plan. En outre, certaines reconstitutions font une plus grande place que d'autres à la spéculation. Ainsi les éléments de preuves archéologiques mis en avant pour étayer les « tours de guet » font-ils débat, mais dès lors que ces tours sont mentionnées dans le *Wei zhi*, c'est cette interprétation des indices qui détermine celle de la reconstitution²⁴.

Lorsque l'on regarde du balcon d'une des « tours de guet » le vaste établissement reconstruit, on s'imagine facilement transporté dans l'État de Yamatai à son apogée (fig. 3). La représentation de Yoshinogari qui s'offre au visiteur du parc est celle d'une communauté prospère, dont la hiérarchie sociale est bien établie, devenue une puissance régionale, entretenant des liens étroits avec le continent – un modèle embryonnaire de l'État japonais qui émergerait quelques siècles plus tard. Le résultat final conte, effectivement, une histoire captivante.

Sannai Maruyama

Sannai Maruyama est située dans la ville d'Aomori, à 1 600 kilomètres de Yoshinogari, au nord-est du Japon. Depuis le XVII^e siècle au moins, des objets préhistoriques ont été retrouvés dans la région. Les premières fouilles archéologiques modernes furent conduites sur le site par une équipe de l'université Keio, dans les années 1950, et la ville d'Aomori ainsi que différents départements du rectorat d'Aomori menèrent de petits programmes complémentaires dans les années 1970 et 1980. Ce furent néanmoins, comme à Yoshinogari, des fouilles de sauvetage, conduites en 1992, qui révélèrent l'importance du site. En quelques années, les archéologues mirent au jour 500 habitations semi-enterrées, de longues maisons et de multiples sites funéraires, des amas coquilliers bien préservés, des caves de stockage, et un groupe de six trous d'une taille exceptionnelle avec les vestiges encore intacts des poteaux d'origine. Les éléments exhumés suggèrent que le site avait été occupé pendant plus de 1 700 ans, de 3900 à 2200 avant notre ère, plusieurs millénaires avant que l'établissement de Yoshinogari, datant de la période Yayoi, ne fût actif. Lorsque furent rendus publics les résultats préliminaires, en 1994, un journal local, le *Tō'ō Nippo*, déclara que Sannai Maruyama était « le plus grand village Jōmon du Japon », et les autres médias lui emboîtèrent vite le pas. Comme à Yoshinogari, le public joua un rôle essentiel.



La nouvelle des découvertes mobilisa les riverains, qui plaidèrent avec succès pour la préservation du site. Sannai ouvrit ses portes au public en 1995 et obtint en 2000 le titre de « site spécial d'intérêt historique national ». Le parc historique, quoique moins important que Yoshinogari, couvre néanmoins 38 hectares²⁵.

3. Vue de la tour de guet de l'enclos sud sur les magasins et la zone du marché, Yoshinogari.

L'accueil enthousiaste que réserva le public à ce site Jōmon doit être compris comme une manifestation de la croyance en un discours national qui définit la culture préhistorique japonaise comme une source authentique et durable de l'identité culturelle japonaise contemporaine. Pourtant, comme le relèvent l'archéologue Junko Habu et l'anthropologue Clare Fawcett, les découvertes de Sannai eurent aussi pour la région d'Aomori en particulier une signification singulière. À l'exception des discours passionnés d'Okamoto Tarō, l'intérêt pour le Japon préhistorique s'était essentiellement porté, depuis la guerre, sur la culture Yayoi, et la plupart des grandes découvertes concernant Yayoi, comme celles de Toro et de Yoshinogari, se situaient très loin au sud-ouest d'Aomori. Or la complexité et la sophistication de Sannai appelaient une réévaluation de la culture Jōmon et plaçaient Aomori au centre d'un monde Jōmon fraîchement réimaginé²⁶.

La « fièvre de Sannai Maruyama » attira les journalistes locaux et nationaux, qui suscitérent à leur tour l'engouement du grand public. Le rectorat de la préfecture d'Aomori a joué un rôle crucial en présidant au développement de Sannai, mais le site s'est aussi développé grâce à plusieurs associations bénévoles qui sont intervenues en faveur du parc, ont publié des lettres d'information et des pages internet, organisé des visites, des cours et d'autres activités de promotion et de protection du lieu²⁷. Les responsables politiques et administratifs locaux ont également compris les avantages financiers qu'on pouvait tirer du parc, un facteur particulièrement important pour la région de Tōhoku, à la traîne, économiquement, par rapport au reste du pays²⁸. Leur soutien avait de bonnes raisons. La fréquentation de Sannai Maruyama atteignit son maximum en 1997, avec 565 376 visiteurs, mais en 2017, le parc accueillait encore 292 833 personnes dans l'année, un chiffre respectable²⁹.

Les spécialistes ont débattu de la taille des établissements sur le site, de leur permanence au cours du temps, du degré d'évolution technologique, de l'étendue des réseaux d'échanges dans la région et avec d'autres parties de l'Asie de l'Est. Peut-être est-il inévitable que l'importance accordée à Sannai Maruyama aille parfois un peu plus loin que ne le justifieraient les éléments scientifiques dont on dispose. Koji Mizoguchi a critiqué ce qu'il a qualifié de « battage publicitaire » autour du site entretenu par divers acteurs, dont des archéologues se disputant pour leurs recherches des financements limités, des élus locaux tentant de promouvoir une attraction touristique, des amateurs défendant l'honneur de la région, et des nationalistes culturels pour lesquels Sannai est au fondement de la singularité culturelle japonaise. Ces diverses stratégies visant à promouvoir Sannai eurent toutes pour effet de préserver le site et prirent une part active à la considération croissante de la culture Jōmon dans le débat sur le passé lointain du Japon ; mais, pour Mizoguchi, ces succès se sont construits au prix d'une confusion sur la signification scientifique véritable du site³⁰. Ce n'est pas une tâche facile de présenter au grand public des trouvailles archéologiques dans un lieu comme Sannai Maruyama. Les objets exhumés lors des fouilles doivent être mis en avant, mais ne peuvent être exposés que dans des conditions qui garantissent la préservation de ces inestimables trouvailles. En outre, les éléments mis au jour, qui sont souvent des fragments, très endommagés, ne sont pas toujours d'un abord esthétique aisé. Les choix de conservation et d'exposition doivent permettre d'énoncer un récit global en jouant sur tout le spectre des découvertes, sans noyer pour autant les visiteurs sous une avalanche de détails.

Le centre d'accueil des visiteurs, le Jōmon Jiyukan (« Time-Play Hall ») fait plus penser à un centre culturel de quartier, où l'on vient en famille qu'à un austère musée de site archéologique. Le couloir qui conduit de l'entrée à la galerie du musée fonctionne comme une machine à remonter dans le temps. Aux murs et au sol sont figurés, par une succession de bandes noires et blanches, des intervalles de temps de cinq cents ans, qui conduisent du présent, dans le hall, jusqu'à plusieurs milliers d'années en arrière, à l'époque Jōmon, telle que la représente la galerie. Les murs de ce passage sont ponctués de petits écrans de télévision montrant des images d'œuvres d'art et d'architectures correspondant aux périodes traversées le long de ce parcours chronologique. Au bout du couloir, le visiteur est accueilli par le mannequin grandeur nature d'un jeune garçon accompagné de son chien, qui montre avec enthousiasme le chemin vers la galerie. Le texte d'introduction placé sur le mur, derrière le garçon, ne porte pas sur l'importance scientifique de Sannai Maruyama, exprimée avec l'aridité du vocabulaire de circonstance, auquel on aurait pu s'attendre ; ce sont au contraire quelques lignes d'images un peu floues, et poétiques :

La culture Jōmon s'épanouit sur la terre septentrionale
 "Demeure du nord"
 Nous vous présentons cette florissante culture où
 L'on se rassemblait
 Pour vivre en communion avec la nature
 Et prier qu'elle soit fertile
 Avec l'aide du bleu vert de la mer et de la forêt³¹.

En pénétrant dans la galerie proprement dite, les visiteurs se heurtent presque à un homme Jōmon dont la canne à pêche ploie sous la traction d'une ligne fictive, tendue dans leur direction, qui les ramène à l'espace d'exposition, comme le gros poisson ayant mordu à l'hameçon lancé par le pêcheur (**fig. 4**). Puis on rencontre un jeune garçon, la flèche de son arc pointée sur sa proie, un lapin. Quelques pas plus loin, une femme montre à une jeune fille comment repiquer un plant de châtaignier. Un homme applique de la laque rouge de finition sur un bol. Un garçon abat un arbre avec une hache de



pierre. Une femme coiffe une fillette. Au centre d'une estrade en gradins, une autre femme est montrée à son travail de potière, entourée de vaisselles Jōmon typiques provenant des fouilles de Sannai Maruyama. Les visiteurs découvrent en poursuivant leur chemin trois générations d'une famille heureuse partageant un repas dans leur confortable maison semi-enterrée. À la fin de cette séquence de dioramas, une jeune femme, dont on croit sentir l'émotion, dépose des fleurs sur une tombe.

4. Galerie, Jōmon Jiyukan, Sannai Maruyama.

On rencontre ces sortes de mannequins dans des musées historiques et dans d'autres lieux partout au Japon. Nous les avons vus à Yoshinogari et ils peuplent aussi des musées comme le Musée national de la nature et des sciences de Tōkyō. À Sannai, pourtant, ces mannequins sont d'une qualité inhabituelle et la scénographie, pour ne pas dire la chorégraphie, est particulièrement soignée. La force de ces figures est d'autant plus grande qu'elles sont disposées dans l'espace que parcourent les visiteurs et non reléguées sur les marges, où sont exposés les objets, ou placées, comme à Yoshinogari, derrière des barrières de protection. Ces personnages accessibles, qui semblent sortis d'un parc Disney, s'adressent à l'affectivité des visiteurs, bien plus que ne le peuvent les présentations moins dynamiques des vitrines qui les entourent ; leur présence est un puissant élément d'identification avec de présumés ancêtres.

Le musée encourage aussi cette identification avec le passé Jōmon de Sannai par de multiples interactions avec les présentations. Ainsi y trouve-t-on, outre des reconstitutions détaillées du costume Jōmon, d'après quelques fragments de textiles conservés et les vêtements représentés sur les figurines anthropomorphes *dogū*, elles-mêmes exposées dans des vitrines, de plus modestes tenues, mises à disposition des visiteurs pour qu'ils les essaient. Ailleurs, dans le centre d'accueil du public, sont aménagées des salles d'ateliers où des bénévoles encouragent des groupes d'étudiants à s'initier au maniement des outils et à l'artisanat Jōmon.

L'archéologie nous a beaucoup appris sur la vie du Jōmon. Mais de nombreuses questions subsistent sur cette culture historiquement éloignée. Afin de composer ces dioramas, il a fallu faire des hypothèses concernant certains détails de la vie quotidienne sur lesquels



5. Tour à six colonnes, Sannai Maruyama.

on ne disposait pas nécessairement de traces archéologiques. Ainsi les activités essentielles sont-elles divisées entre les genres sans la moindre hésitation, alors même que certains archéologues soulèvent au moins des doutes sur ce que nous savons avec certitude de la répartition des activités selon les genres au cours de la période préhistorique³². Sommes-nous vraiment sûrs que la chasse était toujours confiée aux garçons et les cultures aux filles ? Seules les filles prenaient-elles soin de leurs cheveux ? On avance souvent que les poteries Jōmon étaient réalisées par des femmes, mais le métier de potier était-il réservé aux femmes ou bien les céramiques étaient-elles produites tant par des hommes que par des femmes³³ ? L'exposition distribue les rôles sans le moindre commentaire, alors même qu'ils ne sont pas rigoureusement corroborés par les éléments de cette culture particulière qui nous sont parvenus. Je soupçonne que de nombreux visiteurs considèrent cette répartition genrée des tâches comme une chose avérée, voire trouvent dans les dioramas la confirmation de leurs croyances à ce sujet.

On peut répliquer que ces gestes d'interprétation sont nécessaires pour aider les visiteurs à éprouver une certaine empathie envers cette culture. Il est peut-être difficile, mais pas impossible, de donner à voir la vie Jōmon en trois dimensions sans pousser à ce point l'interprétation. Le musée aurait-il pu utiliser des mannequins non genrés ? L'exposition aurait pu être organisée autour des questions qui se posent concernant les différences de genre et les structures sociales plutôt que sur l'affirmation sans commentaires d'un ensemble d'interprétations. Une telle approche aurait été, pour certains spectateurs, plus stimulante encore que celle qui est aujourd'hui privilégiée.

Tandis que les visiteurs se préparent à quitter l'espace d'exposition, ils découvrent une dernière figure, un jeune homme portant un petit sac à l'épaule. Son chien se tient non loin. Peut-être est-ce le jeune garçon, ayant grandi, qui nous avait accueillis tout à l'heure lorsque nous sommes entrés. Le cartel, au mur, devant lui, affirme :

Hors du village s'étend un nouveau monde
[II] se dresse sur ses pieds, se tournant vers l'avenir.

Le jeune homme lance un regard en arrière, vers son chien et vers les visiteurs, et semble les inviter tous à le rejoindre dans son voyage vers le futur. La promesse de cet « avenir » se déployant devant le jeune homme et ses descendants rappelle au visiteur le principal message du musée : l'existence d'un lien direct entre Sannai et le Japon contemporain.

Après cette initiation à la vie Jōmon de Sannai dans la galerie, les visiteurs s'avancent vers une zone d'exposition en plein air, où ils peuvent admirer *in situ* quelques-unes des

découvertes les plus spectaculaires du site, néanmoins placées sous abri. On peut ainsi descendre dans une véritable excavation en tranchée protégée par un toit de métal semi-circulaire, pour y voir des couches de tessons et autres « déchets » laissés par les occupants de l'endroit voici plusieurs milliers d'années. L'humidité, le procédé de présentation, comparativement brut, peuvent donner au spectateur un avant-goût de l'expérience des fouilles.

Au centre de la zone d'exposition, se dresse la reconstitution d'une grande habitation semi-enterrée, ovale, de dix mètres de long. Le musée présente aussi plusieurs structures sur pilotis. La signalisation explique pourquoi l'on pense que les trous creusés pour y enfoncer des poteaux doivent être associés à des structures surélevées plutôt qu'à des habitations semi-enterrées : on n'a pas retrouvé de trace de foyer. Ce faisant, les conservateurs admettent un certain degré d'incertitude, et attirent l'attention du visiteur sur le processus interprétatif par lequel ces reconstitutions ont pris forme.

Le geste interprétatif le plus fort est à Sannai une tour à trois étages de 17 mètres de haut (**fig. 5**). Elle figure sur les pages internet et sur des affiches publicitaires, abondamment diffusées, consacrées au parc de Sannai Maruyama et à toute la région d'Aomori. Les éléments qui ont conduit à la reconstitution de cet imposant édifice sont six grands trous dans lesquels ont été retrouvés des vestiges de poteaux de châtaignier mesurant de 75 à 95 centimètres de diamètre. La signalisation offre une brève description des éléments de preuve à l'appui de cette reconstitution. L'échelle des piliers est sans aucun doute impressionnante, mais le geste interprétatif et la reconstitution de cette énorme tour enflamment bien plus l'imagination des spectateurs que n'y seraient parvenus les trous dans le sol. Si les publications sur le musée font état de théories concurrentes de reconstitution (et, de fait, trois modèles en volume en étaient autrefois exposés), sur le site lui-même, le parc ne présente, en toute assurance, que cette construction à l'échelle 1, gâchant à nouveau la chance d'explorer avec les visiteurs le processus interprétatif. Le spectacle de la tour monumentale est néanmoins devenu le symbole de la technologie et des talents d'organisation des constructeurs Jōmon, marque de fierté dans la région et dans le pays tout entier.

Un certain nombre de petites structures sont disséminées dans la partie orientale de la principale zone d'exposition. Ce sont des maisons semi-enterrées, du type de celles qui sont censées avoir abrité les populations ayant vécu dans cet établissement tout au long de son histoire. Il apparaît que beaucoup de ces modestes structures sont le fruit d'ateliers, soutenus depuis des années par le conseil éducatif de la préfecture d'Aomori, organisés pour les enfants des écoles locales, comme en témoigne l'une d'elles, construite en 2012 par les élèves d'une école élémentaire de Shinjō (les noms des écoliers sont fièrement inscrits sur des planches, à l'intérieur). D'autres ateliers se sont ouverts, pour les adultes. Ils prodiguent des cours théoriques sur l'habitat Jōmon et plusieurs jours de travaux pratiques débouchant sur la construction d'habitations semi-enterrées. Le programme a ainsi produit des structures de tailles différentes (qui reflètent la variété des fondations découvertes sur les lieux), utilisant des matériaux de couverture dont des traces ont été trouvées sur différents sites Jōmon (écorces, tourbe, roseaux, etc.). Les projets sont soigneusement supervisés, et il ne faudrait pas croire que les participants sont autorisés à construire ce dont ils ont envie – chaque habitation nouvelle se conforme à un modèle. Néanmoins, le fait même qu'il existe, d'un projet à l'autre, des variations donne l'impression que des marges subsistent pour d'autres interprétations de l'aspect qu'avaient à l'origine ces constructions. D'autres projets de la série sont également abandonnés aux intempéries ou bien ont été démolis pour laisser la place à de nouvelles structures, ce qui permet d'aider le visiteur à visualiser le passage du temps durant la longue histoire de l'occupation du site, plutôt que d'appréhender Sannai dans un état figé d'entretien soigné.



6. Première de couverture du catalogue de l'exposition *Jōmon vs Yayoi*, Tōkyō, Musée national des sciences, 2005.

Depuis 2009, Sannai Maruyama et seize autres sites Jōmon qui lui sont liés dans le nord-est du Japon mènent, avec le soutien du gouvernement japonais, une campagne d'inscription de l'horizon culturel Jōmon propre à la région sur la liste du Patrimoine mondial établie par l'UNESCO. Ces sites constitueraient en effet – et c'est l'un des critères choisis à l'appui de cette demande d'inscription – l'un des premiers exemples connus de sédentarisation au sein d'une société de chasseurs-cueilleurs. Ils ont aussi révélé certaines des céramiques et des laques les plus anciennes au monde. La candidature met également en avant les relations exceptionnellement harmonieuses entre les populations et l'environnement naturel qui caractérisaient cette culture, relations d'autant plus précieuses à l'aune de la crise environnementale que nous connaissons aujourd'hui. Le bureau de la préfecture d'Aomori pour la promotion de l'inscription au patrimoine mondial de l'UNESCO affirme aussi que « le développement d'une société ouverte et coopérative sans installations défensives sur les sites archéologiques Jōmon témoigne du degré d'évolution de la culture Jōmon, socialement avancée³⁴ ». Cette dernière affirmation des défenseurs de Jōmon construit une opposition marquée avec les établissements Yayoi comme Yoshinogari. Les découvertes de Sannai ont

placé la région d'Aomori au centre de la culture Jōmon, et Jōmon elle-même au centre des débats nationaux sur l'identité culturelle. Aujourd'hui, avec cette candidature auprès de l'UNESCO, ces institutions insistent sur le caractère pacifique de la culture Jōmon et sur sa relation harmonieuse avec l'environnement, qui lui confèrent une place particulière dans le récit universel des origines de l'humanité.

Jōmon contre Yayoi ou la préhistoire postmoderne

En 2005, le Musée national des sciences du Japon, le Musée national japonais d'histoire et le quotidien *Yomiuri* ont financé une exposition intitulée *Jōmon vs Yayoi*, présentée au Musée national des sciences de Tōkyō. En couverture du catalogue, deux jeunes femmes, l'une vêtue d'une reconstitution d'un costume Jōmon, l'autre déguisée en Yayoi, miment une lutte³⁵ (fig. 6). Pour l'essentiel, le catalogue documente de façon parfaitement conventionnelle d'importantes découvertes archéologiques. Mais les deux jeunes femmes y surgissent çà et là, en interaction avec les artefacts représentatifs de Jōmon et de Yayoi et même posant comme Hamlet face aux restes de Yorrick, un crâne,

Jōmon ou Yayoi, sur les genoux. Dans une rupture encore plus nette avec l'esthétique habituelle du catalogue d'exposition archéologique, les jeunes femmes sont représentées prenant part à des activités parfaitement anachroniques, recourbant leurs cils, léchant une sucette ou utilisant un téléphone portable. Il est néanmoins remarquable de constater que trois institutions aussi rangées ont choisi de présenter une grande exposition de cette curieuse façon (l'esprit surréaliste d'Okamoto nous accompagne encore). Avec ce geste apparemment frivole, le catalogue mène à son terme, éventuellement jusqu'à l'absurde, l'effort que nous avons vu à l'œuvre pour abolir toute distance entre le passé préhistorique et le présent, tant à Yoshinogari qu'à Sannai Maruyama.

C'est peut-être, précisément, parce que le Japon du XXI^e siècle est engagé dans un dialogue si complexe avec le monde qu'il est si important, pour beaucoup, de chercher ce qui est distinctement japonais dans cette culture richement hybridée. Depuis la fin du XIX^e siècle, une stratégie s'est mise en place pour ce faire, consistant à identifier dans la Préhistoire du Japon un point culturel d'origine et à dérouler, en partant de celui-ci, le récit d'une authentique culture japonaise. C'est la conception qui a prévalu dans la gestion par les pouvoirs publics locaux et nationaux de l'archéologie, les musées jouant leur rôle dans la dissémination de ce savoir.

Si la revendication d'un lien direct entre la Préhistoire du Japon et sa culture contemporaine est devenue hégémonique, des sous-récits s'y sont greffés, avec des demandes différentes quant aux leçons à tirer de la Préhistoire du Japon. Les parcs de Sannai Maruyama et de Yoshinogari insistent l'un et l'autre sur la portée particulière de leur propre horizon culturel dans cette histoire. En ce sens, comme les deux jeunes femmes aux prises du catalogue de l'exposition, ils affirment une rivalité. Si le public a joué, pour les deux parcs, un rôle important, l'impression se dégage néanmoins de collectivités locales plus impliquées à Sannai Maruyama qu'à Yoshinogari. À Sannai, le parc appartient apparemment aux communautés locales, tandis qu'il semble organisé de façon plus orthodoxe et plus professionnelle à Yoshinogari. Les mannequins très accessibles qui partagent l'espace avec les visiteurs dans la galerie de Sannai, ainsi que les nombreuses maisons semi-enterrées construites par le public contribuent à cette atmosphère informelle de communauté. Peut-être cet esprit égalitaire qui s'exprime à Sannai renforce-t-il le message d'une voie différente de celle, militaire et hiérarchisée, offerte par le modèle de Yoshinogari, voie harmonieuse qui serait celle d'une culture Jōmon non hiérarchisée, proposée au Japon contemporain.

Les parcs sur lesquels s'est ici portée notre attention auraient pu envisager toutes sortes d'approches pour présenter leurs trésors archéologiques préhistoriques. Ils auraient pu insister sur la rudesse de la vie préhistorique. Yoshinogari et Sannai Maruyama ont au contraire choisi, tous deux, d'exprimer leur admiration pour la sophistication technique et culturelle, qui est mise en avant, des gens du passé lointain. Les parcs ont aussi emprunté à une sorte de mise en fiction de la préhistoire en encourageant les visiteurs d'aujourd'hui à s'identifier à des hommes et des femmes Jōmon ou Yayoi. La fascination pour le travestissement *cosplay* dans les tenues Jōmon et Yayoi, le succès des ateliers permettant aux visiteurs de se former aux techniques artisanales, d'essayer les outils anciens, de construire des habitations semi-enterrées traduisent cette volonté. Ces expériences renforcent le récit général affirmant la croyance en une continuité culturelle japonaise – un message fort dans une période de conflit et d'aliénation.

Cette contribution a été traduite
de l'anglais par François Boisivon.

Jonathan M. Reynolds

Jonathan M. Reynolds est professeur d'histoire de l'art au Barnard College et à la Columbia University à New York. Ses recherches et son enseignement portent principalement sur l'histoire de l'architecture et de la photographie contemporaines au Japon. Parmi les ouvrages qu'il a publiés : *Allegories of Time and Space: Japanese Identity in Photography and Architecture* (Honolulu, University of Hawai'i Press, 2015) et *Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture* (Berkeley, University of California Press, 2001).

NOTES

1. La culture Jōmon (vers 14 000 avant notre ère jusqu'à 300 environ) tire son nom des motifs « cordés », portant des empreintes de cordes, décorant les surfaces de certaines des céramiques produites durant cette longue période. Cette culture était fondée sur la chasse, la cueillette et un peu d'agriculture. Des objets attribués à la culture Jōmon ont été retrouvés dans tout l'archipel japonais, des îles Ryūkyū à Hokkaidō. La culture Yayoi, ainsi nommée d'après un quartier de Tōkyō où furent découvertes certaines des premières céramiques Yayoi, s'est longtemps vue assigner la période entre 300 avant notre ère et 300 de notre ère, mais beaucoup pensent aujourd'hui que les établissements les plus anciens remontent à 800 avant notre ère ou même au-delà. L'économie Yayoi était fondée sur la riziculture inondée, introduite dans l'archipel Nippon au nord de Kyūshū depuis la péninsule Coréenne et la Chine méridionale.

2. Parmi les parcs et musées importants consacrés à la préhistoire ayant ouvert leurs portes après Sannai et Yoshinogari, mentionnons la musée Ishikari Sakyū no kaze et le centre culturel Jōmon de Hakodate, installés sur des sites Jōmon, ainsi que le parc Haru no Tsuji, aménagé sur un site de l'époque Yayoi.

3. « [T]hrough the provision of object lessons in power – the power to command and arrange things and bodies for public display – they [exhibitionary institutions] sought to allow the people, and *en masse* rather than individually, to know rather than be known, to become the subjects rather than the objects of knowledge. » Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », dans Donald Preziosi et Claire Farago (dir.), *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 416. Sauf mention contraire, nous traduisons, *NdT*.

4. « [A] question of winning hearts and minds as well as the disciplining and training of bodies », *Ibid.*, p. 415.

5. Oguma Eiji, *A Genealogy of 'Japanese' Self-image*, Melbourne, Trans Pacific Press, 2002, p. 15.

6. Voir Junko Habu et Clare Fawcett, « Jōmon Archaeology and the Representation of Japanese Origins », dans *Antiquity*, vol. 73, n° 281, septembre 1999, p. 589 ; Mizoguchi Koji, *The Archaeology of Japan*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 10-15.

7. Walter Edwards, « Contested Access: The Imperial Tombs in the Postwar Period », dans *Journal of Japanese Studies*, vol. 26, n° 2, été 2000, p. 371-392.

8. Clare Fawcett et Junko Habu, « Education and Archaeology in Japan », dans Peter Stone et Robert MacKenzie (dir.), *The Excluded Past: Archaeology in Education*, Londres, Unwin Hyman, 1990, p. 225.

9. Walter Edwards, « Buried Discourse: the Toro Archaeological Site and Japanese National Identity in the Early Postwar Period », dans *Journal of Japanese Studies*, vol. 17, n° 1, hiver 1991, p. 2.

10. « [A]n image privileging the experience of common people over that of the aristocratic institutions which had previously dominated historical thought », *Ibid.*, p. 14.

11. Okamoto Tarō, « On Jōmon Ceramics », Jonathan M. Reynolds (Engl. transl.), dans *Art in Translation*, vol. 1, n° 1, 2009, p. 49-60 [éd. orig. : Okamoto Tarō, « Jōmon doki ron », dans *Mizue*, n° 558, février 1952, p. 3-18].

12. Okamoto, 2009, cité n. 11, p. 54 (« stability and balance, restraint and obedience ») ; Okamoto, 1952, cité n. 11, p. 6.

13. Jonathan M. Reynolds, *Allegories of Time and Space: Japanese Identity in Photography and Architecture*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2015, chap. III.

14. Koji Mizoguchi, *Archaeology, Society and Identity in Modern Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 7.

15. On peut comparer ces chiffres à ceux de Colonial Williamsburg aux États-Unis, musée privé et très fréquenté d'histoire vivante, qui avait atteint, en 1985, une affluence record de 1,1 millions de visiteurs, et en recevait 653 000 en 2012.

16. Mizoguchi, 2006, cité n. 14, p. 7-14 ; voir aussi Walter Edwards, « In Pursuit of Himiko: Postwar Archaeology and the Location of Yamatai », dans *Monumenta Nipponica*, vol. 51, n° 1, printemps 1996, p. 53-79.

17. Voir : <http://www.yoshinogari.jp/en/contents2/>, voir aussi *Yoshinogari kiseki: Nihon saidai no kangō shūroku ato*, Ville de Saga, rectorat de la préfecture de Saga, 2014, p. 2.

18. Pour une analyse de l'attirance persistante de la culture populaire japonaise pour Himiko, voir Laura Miller, « Rebranding Himiko, the Shaman Queen of Ancient History », dans *Mechademia*, vol. 9, 2014, p. 179-198.

19. Voir : <http://www.yoshinogari.jp/en/contents2/> accessible en anglais.

20. Voir : http://www.yoshinogari.jp/en/contents1/categoryId_10.html.

21. « Head Priest's Supernatural Possession: The head priest (spiritualist) is trying to be possessed by a supernatural power to receive prophecies from the ancestors accompanied by the music of the Japanese harp. Her body and head are wrapped in vines, while holding bamboo leaves in her hands. People who understand and communicate are standing close by. The spiritualist uses mirrors, beads and swords to communicate with the ancestors. » Le mot japonais que le texte anglais traduit par *priest* (« prêtresse ») est *fujō* (巫女), qui peut aussi être rendu dans d'autres contextes par « sorcière », « prophétesse » ou « gardienne de sanctuaire ».

22. Mark J. Hudson, « Rice, Bronze, and Chieftains: An Archaeology of Yayoi Ritual », dans *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 19, n°s 1-2, 1992, p. 139-189.
23. « [A] coherent, attractive and persuasive, and so a powerful narrative line », Mizoguchi, 2006, cité n. 14, p. 6.
24. *Ibidem*.
25. Pour une histoire des fouilles sur le site, voir Yasuhiro Okada, *Sannai Maruyama Iseki: fukugen sareta tōhoku no Jōmon shūraku*, Tōkyō, Dōseisha, 2014, en part. p. 3-15.
26. Habu et Fawcett, 1999, cité n. 6, p. 588 et 591.
27. Pour une analyse du rôle spécifique des bénévoles dans le développement du parc, voir Okada, 2014, cité n. 25, p. 153-158 ; Junko Habu et Clare Fawcett, « Science or Narratives? Multiple Interpretations of the Sannai Maruyama Site, Japan », dans Junko Habu, Clare Fawcett et John M. Matsunaga (dir.), *Evaluating Multiple Narratives: Beyond Nationalist, Colonialist, Imperialist, Ideologies*, New York, Springer, 2008, p. 102-103.
28. Habu et Fawcett, 1999, cité n. 6, p. 590-591.
29. Aomori Ken Kyōiku l'inkai, *Tokubetsu shiseki Sannai Maruyama Iseki sannen nenpō*, n° 22, ville d'Aomori, Aomori Kyōikuchō Bunkazai Hogoka, 2019, p. 16.
30. Mizoguchi, 2006, cité n. 14, p. 146. Habu et Fawcett ont aussi décrit l'étrange situation de l'archéologie japonaise, qui doit produire de la science dans le contexte du discours nationaliste. Habu et Fawcett, 2008, cité n. 27, p. 96-97.
31. « The Jōmon culture that flourished on northern ground / "Dwelling place of the north" / We introduce you to this abundant culture where / People gathered / Lived together with nature / Prayed for fertility / And were sustained by the blue-green sea and the blue green forest. »
32. Tant Junko Habu que Fumiko Ikawa-Smith ont attiré l'attention concernant l'absence de recherches sur le genre dans le Japon préhistorique : voir Fumiko Ikawa Smith, « Gender in Japanese Prehistory », dans Sarah Milledge Nelson *et al.* (dir.), *In Pursuit of Gender: Worldwide Archaeological Approaches*, Walnut Creek, Altamira Press, 2002, p. 323-354 ; Junko Habu, *Ancient Jōmon of Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 24-25.
33. Voir Prudence M. Rice, « Women and Prehistoric Pottery Production », dans Dale Walde, Noreen D. Willows (dir.), *The Archaeology of Gender*, Calgary, University of Calgary Archaeology Association, 1991, p. 436-443.
34. « [T]he continuation of a cooperative and open society without protective facilities at the Jōmon Archaeological Sites indicates the development of the socially mature Jōmon culture », voir : <https://jomon-japan.jp/en/overview/1-2/>.
35. Kokuritsu Kagaku Hakubutsukan (dir.). *Jōmon vs Yayoi*, cat. exp. (Tōkyō, Kokuritsu Kagaku Hakubutsukan, 2005), Tōkyō, Yomiuri Shinbun Tōkyō Honsha, 2005.



Quelques réflexions sur la culture japonaise et l'érotisme

Ikezawa Natsuki

Quand je réfléchis à une question historique, j'ai une certaine tendance à m'intéresser d'abord aux conditions préalables que sont les données naturelles de la géographie.

Oui, la géographie est très importante. Par exemple, sans ce territoire hexagonal délimité par les Alpes, les Pyrénées, la Méditerranée, le Golfe de Gascogne et le bras de mer qu'est la Manche, le pays appelé « France » ne se serait pas constitué. Pour le Japon, on peut dire que la configuration géographique a orienté de façon déterminante les caractéristiques du pays.

Le Japon est un ensemble d'îles.

Et cet archipel se trouve à parfaite distance du continent. Parfaite : c'est-à-dire que la mer qui les sépare était franchissable même avec les moyens de transport antiques mais qu'elle était tout de même assez large pour faire obstacle à d'éventuelles tentatives d'invasion. Sur le continent, s'est développée la riche civilisation chinoise, dont les représentants pouvaient facilement passer vers l'Archipel afin d'y apporter les arts et les sciences ; dans l'autre sens, il était tout aussi aisé d'aller du Japon vers la Chine. En revanche envoyer une force militaire suffisante pour occuper ces multiples îles, c'était une autre affaire, si bien que, du IV^e siècle, lorsqu'il s'est constitué en tant que pays, jusqu'en 1945, le Japon n'a jamais connu la domination d'un peuple étranger. Peu de pays dans le monde ont joui d'une telle stabilité territoriale. La mentalité du peuple japonais en a été grandement influencée.

Or, sur les îles, les phénomènes peuvent avoir tendance à prendre des orientations extrêmes. Prenons l'exemple de l'églantier : dans les îles du Pacifique, il se trouvait à l'abri des herbivores et a donc fait disparaître ses épines, afin de ne pas dépenser d'éléments nutritifs à des fonctions inutiles (puis le Capitaine Cook arriva avec des chèvres qu'il laissa sur place pour les marins qui viendraient après lui, et le résultat fut le quasi anéantissement de ces sortes de roses sans épines).

Dans la culture japonaise, l'érotisme a pris une importance toute particulière.

Un mythe raconte que le monde serait né de la relation sexuelle entre deux divinités, l'une féminine, Izanaki, et l'autre masculine, Izanami. Leurs noms dérivent du verbe *izanau*, « inviter ». Le monde aurait donc commencé par leur invitation réciproque à une relation sexuelle.

Là encore, le climat de l'archipel intervient : un fort ensoleillement et des pluies importantes, dans une zone soumise à la mousson, font que le riz – qui affectionne les marécages tropicaux – et toutes sortes d'autres plantes s'y développent avec luxuriance. C'est ce qui explique sans doute pourquoi le verbe *naru* (« devenir, se faire ») est si fondateur dans la vision du monde japonaise : le plaqueminer porte des fruits qui *deviennent / se font* kakis, de même qu'un enfant *devient / se fait* adulte. *Naru* : l'action interne de la force que renferme une chose donne naissance à une autre chose. Sans l'intervention d'aucun dieu tout-puissant, chaque être vivant de l'univers, plante ou animal, se développe à son gré.

Les Japonais ont été fascinés par ce principe naturel et en ont tiré une sorte d'animisme que reflète leur système mythologique. Ils ont aussi mené leurs relations sexuelles selon ce principe, les associant magiquement à leurs prières pour l'abondance des récoltes. Certes, ces associations ont cours dans d'autres régions du monde, Lévi-Strauss l'a montré dans *La Pensée sauvage*. Mais ce qui est frappant chez les Japonais, c'est qu'ils ont fait de ce principe sexuel la force motrice de leur littérature, au moins jusqu'au XIX^e siècle. L'expression de la puissance érotique, dont l'origine se trouve dans le récit de la rencontre d'Izanaki et Izanami, est devenue plus subtile, moins manifeste, mais elle a continué à travailler la littérature dans son fond. Je dirais même que ce lent processus de raffinement est ce qui fait l'histoire de la littérature japonaise.

Il y a bien longtemps, juste après les temps mythologiques, une jeune femme anonyme fait le récit suivant :

Celui qui m'a entraînée dans le bois, je n'en connais ni le visage ni le nom.

Viol ou relation sexuelle consentie ? En tout cas, si cet acte a donné lieu à un poème qui a été ensuite transmis aux générations suivantes, c'est parce qu'il était lié, d'une certaine façon, à une prière pour la fertilité.

Plusieurs siècles plus tard, une jeune poétesse, Izumi Shikibu, écrit :

Inconsciente du désordre de ma chevelure noire / en position de levrette l'homme
qui a relevé mes cheveux / à présent me manque

Après une relation sexuelle intense, les partenaires ont perdu conscience (la petite mort). L'homme reprend le premier ses esprits, soulève la chevelure de la femme et regarde son visage. Longtemps après, quand, seule, la femme se rappelle ce qui s'est passé, elle est assaillie par l'émotion. Exprimer tout cela en trente et une syllabes seulement, voilà à quoi se sont attachés les poètes japonais. Cela dit, la prose n'est pas en reste : dans *Le Dit du Genji*, premier roman fleuve de la littérature mondiale, les personnages, comme chez Proust (mais mille ans plus tôt), prennent conscience du travail du temps à travers la sexualité, thème central au même titre que la magie et la politique.

Avec le temps, l'érotisme s'est épuré et est devenu discret au point de n'être plus évoqué que de façon allusive. Basho, dans son recueil de poèmes de voyage *Okuno hosomichi*¹, écrit :

Dans la maison la fille de joie dort aussi / un magnolia et la lune

Pas le moindre échange entre le poète vagabond et la prostituée en voyage. Ils se sont simplement retrouvés par hasard dans la même auberge. Le lendemain, ils se sépareront. La prostituée était en route vers le sanctuaire d'Ise. Imaginez un poète et une prostituée qui se croisent sur le chemin de Compostelle.

Sur ce plan de l'érotisme et de la sexualité, les Japonais se démarquent de la Chine : l'abondante littérature japonaise consacrée à ces thèmes contraste avec la rareté de la poésie amoureuse dans la Chine confucéenne, où le désir amoureux entre homme

et femme n'était pas un sujet convenable. C'est pourquoi Li Bai ou Du Fu², par exemple, n'ont pas écrit de poèmes sur l'amour ni, à plus forte raison, sur l'amour libre ; il a fallu attendre beaucoup plus tard pour qu'apparaissent des romans évoquant cette dimension, comme *Jin Ping Mei*³ ou *Hong Lou Meng*⁴.

Qu'en est-il dans le domaine des beaux-arts ?

La relation sexuelle étant un acte intime, il n'est pas question de l'exposer en public. Les peintres de l'école *Rinpa*, au XVII^e siècle, n'ont pas peint de scènes érotiques (dites *shunga*) sur des *fusuma*, ces cloisons intérieures des habitations, ni sur des paravents. En revanche, les estampes érotiques se sont largement répandues à l'époque d'Edo. Le papier était devenu bon marché, la technique de la gravure sur bois avait progressé. Le bas prix de ces estampes venait de la possibilité de les reproduire à plusieurs centaines d'exemplaires. Les acheteurs étaient nombreux, les artistes de génie aussi, et un vaste marché s'est développé. Le peuple d'Edo, bourgeois citadins ou samourais de classes inférieures, achetait ces peintures reproductibles qu'étaient les estampes du *monde flottant*. Elles faisaient partie de ces plaisirs de la vie quotidienne que recherchent les membres d'une société relativement stable, lorsqu'une certaine aisance s'installe, au même titre que les spectacles, les fêtes diverses, les voyages d'agrément, la pratique de l'art du thé ou de la poésie. Et les Japonais ont alors librement appliqué leur culture picturale à la représentation de scènes érotiques.

Il faut souligner que ces estampes érotiques *shunga* représentent le bonheur. Dans ces images, la jouissance n'est pas liée à la violence, mais s'accomplit sur fond de scènes de la vie quotidienne et de coutumes qui rythment le calendrier de l'année. La sexualité va avec la joie de vivre. C'est dire que le terme de pornographie ne convient pas pour qualifier ces scènes. Étymologiquement, ce mot renvoie à la prostitution alors que les femmes des estampes *shunga* sont le plus souvent des non professionnelles.

Il ne s'agit pas non plus d'images réalistes. La représentation est subjective. Si les organes sexuels apparaissent disproportionnés, c'est parce que les artistes – Utamaro ou Kiyonaga, par exemple – ont focalisé leur attention sur eux. Le monde s'appréhende par le biais de la conscience que l'être humain en a. En se fondant sur cette vision subjective, l'important, pour le peintre d'estampes, c'est de surprendre le spectateur, d'attirer son admiration, de le charmer. Sans se sentir prisonnier de la réalité qui se trouve devant ses yeux ni des lois de la perspective, il rivalise d'audace dans la recherche d'originalité du dessin. Comme dans la poésie à forme fixe, les contraintes stimulent la création et l'incitent à voler de ses propres ailes dans les mondes qu'il crée : il s'accorde toutes les libertés pour faire le portrait de comédiens ou de *belles personnes*, et c'est aussi la raison pour laquelle il exagère les organes sexuels dans les estampes érotiques.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, sous l'influence des principes d'austérité de l'ère victorienne, cette représentation de l'univers érotique s'est interrompue au Japon. Une version non censurée de *L'Amant de Lady Chatterley*, par exemple, a été publiée en Angleterre en 1960, mais n'a été autorisée au Japon qu'en 1973, par décision de la Cour Suprême. La libération de l'expression sexuelle ces trente dernières années est aussi une importation anglo-saxonne, mais c'est une autre histoire. Aujourd'hui, nous n'associons plus les relations sexuelles à des prières pour d'abondantes récoltes. Nous avons sans doute perdu notre vision animiste du monde. Du point de vue de l'écologie, la retrouver ne me semblerait pas manquer de sens.

Ce texte a été traduit du japonais
par Corinne Quentin.

NOTES

1. *La Sente étroite du bout du monde*. Il existe diverses traductions, *NdT*.
2. Deux célèbres poètes de la dynastie Tang, *NdT*.
3. *La Fleur en fiole d'or* ou *Le lotus d'or*, *NdT*.
4. *Le Rêve dans le pavillon rouge*, *NdT*.

VARIA

353 – Conceptions de l'ornement
en quête de discours scientifique
Caroline van Eck



Conceptions de l'ornement en quête de discours scientifique

Caroline van Eck

– GUEST, 2013 : Claire Guest, *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, Leyde / Boston, Brill, 2013.

– LABRUSSE, 2018 : Rémi Labrusse, *Face au chaos. Pensées de l'ornement à l'âge de l'industrie*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

– NECIPOĞLU et PAYNE, 2016 : Gülru Necipoğlu et Alina Payne (dir.), *Histories of Ornament. From Global to Local*, Princeton (N.-J.), Princeton University Press, 2016.

Les tentatives d'écrire une histoire occidentale de l'ornement sont rares. Elles s'enlisent souvent, les créateurs identifiés étant trop peu nombreux, les sources et les travaux théoriques trop clairsemés, mais aussi pour des raisons plus profondes de méthode. Les histoires existantes s'attachent le plus souvent aux développements formels d'un support, d'un type spécifique d'objets ou d'une discipline artistique, par exemple le mobilier, les pièces de cheminées ou encore l'ornement dans l'architecture gothique. Il n'existe pas d'histoires d'objets décoratifs aussi anciens et répandus que le candélabre ou le tripode qui embrasseraient une période tant soit peu étendue, et l'on peut faire le même constat pour des motifs ornementaux comme la feuille d'acanthé. Un autre facteur complique encore les choses : bien souvent, l'ornement n'est pas exclusivement lié à un médium, à une discipline, à un matériau ou à un genre : la feuille d'acanthé migre de la poterie à l'architecture et à la sculpture, du bois à la céramique ou au marbre, des temples consacrés à Apollon aux boudoirs rococo¹. En conséquence de cette mobilité, de cette propension à la métamorphose, l'ornement cesse d'être une question de portée théorique ou historique générale, le cédant à la spécificité du matériau ou de la période dans le champ esthétique ou dans celui de la théorie des arts, comme en témoignèrent, par exemple, les débats suscités par le *Laocoon* de Lessing sur l'unicité des arts visuels. C'est à l'architecte dresdois Friedrich August Krubsacius (1718-1789) que l'on doit la première tentative de rédaction d'une histoire de l'ornement en Europe, mais elle est encore essentiellement fondée sur les récits mythiques et les spéculations de Vitruve à propos des origines de l'ornement, repris par Alberti². Ce n'est qu'à partir du moment où l'on fait venir des objets du monde entier, à la fin du XVIII^e siècle, que l'on commence à rédiger des histoires de l'ornement qui s'écartent des paramètres de la rhétorique classique et des théories de Vitruve, ayant jusqu'alors constitué les deux principales sources occidentales sur le sujet.

La distinction introduite dans les traités de rhétorique d'Aristote, de Cicéron et plus particulièrement de Quintilien, entre la *matière* de ce que l'on dit, fait ou fabrique et la *manière* dont on le dit, fait ou fabrique marque longtemps la plupart des théories occidentales de l'ornement. Dans les manuels de rhétorique, elle correspond à la distinction entre *res*, l'« objet » et la « substance » du discours, et *verba*, les « mots » utilisés pour présenter cette substance de la manière la plus persuasive. Elle n'est pertinente que lorsque la formulation résulte d'un choix. Dans la rhétorique classique, ce choix dépend étroitement de la situation, du sujet traité, de l'auditoire ; et l'orateur, en visant la plus grande force de persuasion, devait respecter le *decorum*. C'est précisément cette notion de choix qui fut également déterminante dans la plupart des considérations occidentales sur l'ornement, lequel était presque toujours associé à l'apparence extérieure, à la décoration en surface, et non à la substance ou à l'essence du discours ou de tout autre objet culturel. Quoique originellement créée comme une théorie du discours de la persuasion, la rhétorique touchait tout ce qui avait trait à la communication entre les humains, qu'elle ait lieu par la parole, le geste ou l'image. Ainsi les grands traités classiques, ceux d'Aristote, de Cicéron, de Quintilien et de Longin traitent tous de l'emploi des arts visuels pour convaincre un auditoire. Composé comme un manuel à l'attention des jeunes orateurs, *L'Institution oratoire (De institutione oratoria)* de Quintilien offre une synthèse pratique et théorique, grecque et romaine, de la rhétorique, dont la mode n'est jamais passée. Des exemples visuels éloquentes sont appelés en renfort pour illustrer les figures du discours, pour le rendre plus captivant, partant, plus persuasif³. La figure du *Discobole* de Myron, par exemple, convoquée pour illustrer les effets de l'antithèse aura une belle postérité dans les débats de la Renaissance sur le *contrapposto*⁴. Parallèlement, Quintilien introduit une autre relation déterminante : entre ornement et style, en se livrant à une première tentative de classification de la sculpture fondée sur des traits stylistiques, eux-mêmes dérivés des définitions rhétoriques des styles oratoires attribués aux écoles locales (le style attique était plus sobre, le style rhodien plus fleuri et recherché), qui se distinguent par les figures du discours – et de la pensée – et, d'une façon générale, par les éléments relevant de leur ornementation ou *ornatus*.

L'autre grande source de la pensée occidentale de l'ornement est la théorie gréco-romaine de l'architecture, du moins ce qui en a survécu dans les dix livres du *De architectura* de Vitruve. Imbu des notions rhétoriques de *decorum* et d'*ornatus*, Vitruve considère que les ordres architecturaux et l'entablement qu'ils soutiennent constituent l'élément ornemental principal de l'architecture. Ils inspirent aussi la plupart des composants ornementaux utilisés sur l'extérieur des bâtiments. Lorsqu'il traite des ordres, le mot qu'emploie Vitruve est *ornamentum*, mais dans le sens d'une représentation dans la pierre des constructions primitives en bois, non dans celui d'un élément ajouté. Leur usage est codifié par la coutume, la tradition et le *decorum* ou convenance⁵. Si Vitruve condamnait les peintures murales du second style pompéien, avec leurs représentations élaborées de candélabres, de masques de théâtre et de portiques, mêlés sans aucun souci de logique structurelle, c'est qu'il pensait que l'art ne devait dépeindre que ce qui existe, en obéissant aux lois de la nature. Les termes de sa réfutation ont eu une longue postérité : Vasari, par exemple, les utilise, à la Renaissance, pour décrier le gothique, tout comme les néoclassiques du XVIII^e siècle les reprendront pour condamner l'irrégularité des formes du rococo et leur refus des iconographies claires et conventionnelles comme le symbolisme héraldique⁶. Ainsi le cadre conceptuel principal qui permet de théoriser l'ornement en Occident s'organise-t-il suivant deux axes : l'un est rhétorique et se fonde sur la distinction entre la matière et la manière du propos ; l'autre est architectural et tourne autour de l'opposition entre structure – ou fonction – et apparence. On les trouve souvent mêlés, comme en témoigne le choix que fait Alberti dans *De re aedificatoria* de traiter deux fois

des ordres, une première fois comme élément structurel des bâtiments, une seconde fois comme leur ornement principal, dont l'usage est dicté par des considérations rhétoriques de persuasion et de convenance.

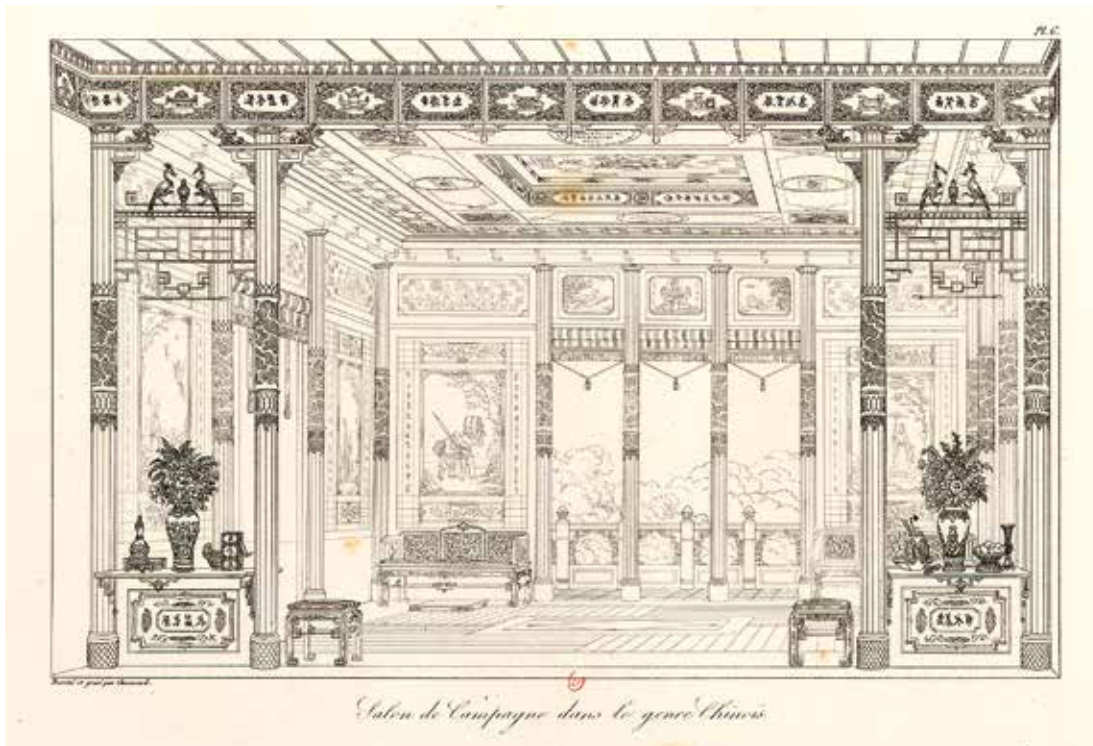
Ce cadre conceptuel se brise pour une bonne part au XIX^e siècle. Le champ géographique et chronologique des études sur l'ornement s'étend considérablement, ce qui contribue à la naissance d'une nouvelle façon, anthropologique, de le penser. L'arrivée en Europe d'objets en provenance du Pacifique, dans les années 1760, suscite les premières tentatives de mettre en place une perspective globale, ethnographique. Ainsi l'archéologue Carl August Böttiger propose-t-il le tatouage comme l'une des variétés princeps de l'ornement, suggestion que retiendra Gottfried Semper⁷. En 1856, Owen Jones publie sa *Grammaire de l'ornement*⁸, première tentative sérieuse d'établir une morphologie globale des motifs ornementaux. Changeant fondamentalement de paradigme, Jones abandonne le cadre rhétorique et architectural, pour lui substituer un modèle linguistique. S'inspirant de la discipline émergente de la linguistique comparative, il isole des motifs originaux et examine leurs transformations dans le temps et dans l'espace pour structurer l'évolution de l'ornement.

Le modèle linguistique fut aussi une source importante d'inspiration pour Semper. À la différence de Jones et de son modèle linguistique pourtant, il considère que les quatre activités premières de la fabrique humaine des artefacts (le tissage, la charpente, la maçonnerie et la métallurgie) fournissent les éléments à partir desquels tout ornement s'est développé ; il passe ainsi du paradigme linguistique à un paradigme anthropologique, où l'activité humaine, et non le langage, devient l'origine de l'ornement, comme de toute culture matérielle. La représentation au cours du temps et sur différents médiums de ces arts manuels, par exemple celle de structures tissées dans la décoration en terre cuite ou bien celle des bordures d'une tapisserie sur un élément d'encadrement, constitue le fondement même de l'ornement dans les cultures humaines depuis la préhistoire jusqu'aux temps présents.

La première Exposition universelle, qui se tint à Londres, en 1851, élargit non seulement l'horizon de l'étude de l'ornement au monde entier, mais elle est aussi le catalyseur d'une réflexion systématique sur les arts décoratifs et sur la façon dont la production de masse influence le savoir-faire et la conception des objets d'usage. L'ouvrage de Gottfried Semper, *Science, industrie et art*⁹, publié en 1852, fut l'une des premières tentatives d'analyser les relations entre l'architecture et les arts appliqués et d'en tirer les conséquences pour les formations aux arts décoratifs. Dans son livre qui aura le plus d'influence, *Le Style dans les arts techniques et tectoniques, ou Esthétique pratique...*¹⁰ (1860-1863), Semper retrace l'évolution des quatre artisanats fondamentaux, partant de leurs premières manifestations dans la Caraïbe et le Pacifique, passant par leurs transformations dans les textiles, les céramiques et les constructions en brique des Égyptiens, des Assyriens et des Romains, jusqu'au début de la période moderne. Considérant que se masquer et se vêtir – c'est-à-dire décorer des surfaces – sont les opérations essentielles de l'art, il transforme radicalement le statut de l'ornement. En opposition à l'appréciation qu'en donne Kant qui le réduit à la manifestation d'une beauté purement formelle et gratuite, Semper ramène l'ornement au cœur même de l'évolution artistique de l'humanité.

Lustre originel de l'ornement

Les trois livres dont il est ici rendu compte jettent tous une lumière nouvelle sur cette histoire complexe. *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, de Claire Guest, offre beaucoup plus que ne le suggère son titre. Bien mieux qu'une simple synthèse de la théorie de l'ornement à la Renaissance, c'est une tentative extrêmement ambitieuse et érudite



1. Claude-Aimé Chenavard, « Salon de campagne dans le genre chinois », pl. 6 du *Recueil des dessins de tapis, tapisseries et autres objets d'ameublement exécutés dans la manufacture de M. Chenavard*, Paris, Émile Leconte, vers 1833. Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, NUM FOL EST 616.

de retrouver la pré-histoire des concepts liés à l'ornement tels qu'ils ont évolué depuis la fin du XVIII^e siècle, après l'émergence de l'esthétique dans la philosophie, marquée notamment par la conception kantienne qui fait des jugements esthétiques l'expression du libre jeu des facultés cognitives et perceptuelles et par conséquent de l'ornement le domaine d'une beauté libre, sans contrainte, mais par là même sans but. Guest

remonte aux origines de la pensée occidentale de l'ornement, dans l'Ancien Testament, dans la pensée grecque platonicienne, aristotélicienne ou sophistique, et jusque dans la scholastique, pour en extraire une conception de la beauté et de l'ornement qui ne soit pas déterminée à partir d'un concept relatif de la beauté qui conçoit cette dernière comme une sensation émergeant dans la perception d'un objet par ses spectateurs, mais résonne avec l'idée grecque, reprise au Moyen Âge, selon laquelle l'ornement serait l'éclat (*splendor*) de la vérité et de la beauté. « L'ornement – expose l'auteur en introduction – n'était pas seulement une chose, mais une manière de percevoir et de concevoir » ; il était conçu comme intrinsèque, non pas relationnel, et également pertinent pour les humains, les objets et les comportements.

Au cours de cet exercice érudit, Guest revisite les conceptions de la Renaissance sur l'ornement, notamment celles d'Alberti, réexamine le grotesque, le triomphe et le fragment, et affirme que dès la Renaissance, en prenant le *Courtisan* de Castiglione comme point de basculement, les fondements du concept esthétique de l'ornement étaient jetés. Le livre se distingue par sa connaissance philologique et sa portée philosophique. Il enrichit substantiellement les conceptions traditionnelles de l'histoire de l'art selon lesquelles la

pensée de l'ornement à la Renaissance dérive essentiellement de la théorie architecturale. Cependant, cet exercice d'archéologie esthétique laisse ouvert, en son cœur même, un étrange anachronisme : les opinions communément admises sur l'histoire de la pensée de l'ornement et de la beauté à la Renaissance sont passées au crible et révisées à la lumière d'une abondance sans précédent de sources, mais les conceptions de l'esthétique kantienne et leur impact sur la théorie de l'ornement, analysé par Gadamer et Derrida, ne sont pas elles-mêmes interrogées, pas plus que l'« historicisme » élaboré que Guest attribue à la pensée de la Renaissance. Ainsi ce projet de relecture et de remise en question évite dans une grande mesure la question de l'esthétique kantienne et de ses conséquences sur le XIX^e siècle. Quoi qu'il en soit, toute étude sérieuse de la pensée classique, médiévale ou renaissante sur l'ornement devra tenir compte des arguments développés par Guest.

Changements de paradigmes

Le livre de Rémi Labrusse est une étude aussi dense que subtile sur les tentatives de repenser la question de l'ornement au XIX^e siècle, de sa conception et de son histoire, face à tous les enjeux évoqués plus haut : l'émergence d'une perception de l'art et de la fabrique d'ornements comme des phénomènes de nature globale, et les changements radicaux imposés par la révolution industrielle à la production artistique. C'est un point de départ radicalement nouveau comparé aux études existantes sur l'ornement au XIX^e siècle et sur les principaux théoriciens qui s'y intéressèrent alors – Jones, Semper, Bötticher, Charles Blanc –, parce que Labrusse ne s'attache ni aux formes et à leur réalisation, ni à l'impact des théoriciens mentionnés sur la production artistique, encore moins à la question de la collection et des conditions de présentation de l'ornement et des arts manuels, mais aux fondements intellectuels des théories de ces auteurs. La trajectoire empruntée par le livre est double : méthodologique, car Labrusse renonce à l'historicisme et à l'éclectisme comme principes directeurs d'un ordonnancement de l'histoire des théories du XIX^e siècle sur l'ornement pour tenter plutôt de dévoiler les paradigmes – parfois seulement les métaphores – employés par les auteurs eux-mêmes. La linguistique, et plus particulièrement le concept de grammaire, leur fournit le principal modèle, qui détermine à son tour l'autre trajectoire dessinée par l'ouvrage : la création de grammaires de l'ornement et les évolutions profondes de ce concept. La grammaire, qui avait commencé d'acquérir son prestige dans la société française du XVII^e siècle, apparut comme une métaphore pertinente pour classer toutes les sortes d'ornements dans les répertoires de motifs. Comme l'affirme Labrusse, elle devint un puissant antidote à la profusion des styles d'ornements présentés dans un cadre historiciste par un Claude-Aimé Chenavard, par exemple, dans son *Album de l'ornemaniste, recueil composé de fragmens d'ornemens dans tous les genres et tous les styles*, publié en 1836, ou dans son *Recueil des dessins de tapis, tapisseries et autres objets d'ameublement...*, publié vers 1833 (**fig. 1**).

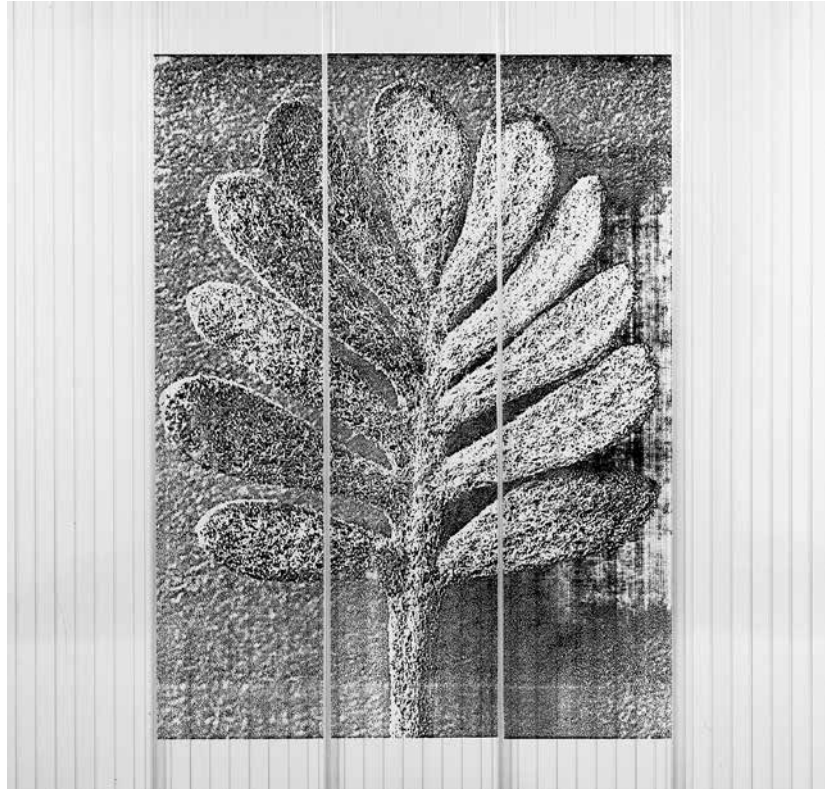
De métaphore heuristique, le concept de grammaire s'est transformé, à mesure qu'avancait le siècle, en paradigme scientifique, s'appuyant sur les progrès de la linguistique comparative, où s'illustraient Wilhelm von Humboldt, l'helléniste Karl Otfried Müller ou Franz Bopp, le fondateur de la grammaire comparative des langues indo-européennes. Leurs travaux constituèrent un cadre qui permit de comprendre l'évolution et la variété de ces langues en employant des modèles qui rendaient compte des transformations des éléments originels jusqu'au sein des langues pleinement constituées. La grammaire devient ici le modèle grâce auquel on découvre les lois souterraines de l'évolution linguistique. Mais ces travaux permirent aussi de démontrer que les langues gréco-romaines, tout comme la plupart des langues européennes, appartenaient à une famille beaucoup plus

vaste s'étendant de l'Islande à l'Inde. Il en découlait, pour Jones, par exemple, qu'il devait être possible de démontrer que les ornements des cultures humaines, comme les énoncés de celles-ci, obéissaient à un même principe grammatical. Mais ils devaient aussi, comme les langues, être étudiés dans un contexte global. On trouve ici, ainsi que le montre Labrusse dans l'une de ses nombreuses et perspicaces analyses, un étrange décalage. Si l'Orient des linguistes était d'abord hindou, les théoriciens de l'ornement concentrèrent leur attention sur l'ornement islamique, et plus particulièrement persan, parce que pour eux les Perses étaient, à l'instar des Européens, des Aryens, et les précepteurs du monde islamique, que les Arabes auraient imités.

Tout cela est déjà extrêmement instructif, mais la part la plus novatrice du livre de Labrusse réside dans le chapitre fondamental qu'il consacre à Bötticher et, dans une moindre mesure, à Semper. Si ce dernier a été partiellement traduit en français – et Isabelle Kalinowski prépare une édition critique complète de *Der Stil* –, Bötticher est à peu près inconnu en France, quoique la notion de « tectonique », reprise par les architectes modernistes et, dans les années 1980 et 1990, par le théoricien Kenneth Frampton, ait entretenu sa postérité dans le monde anglo-saxon. Mais le chapitre de Labrusse va beaucoup plus loin, parce qu'il se livre à la première reconstruction en profondeur des idées de Bötticher et de leur contexte intellectuel. Et force est d'admettre que cet auteur compte, malgré l'aridité de son œuvre et même si ses idées en archéologie se sont avérées fausses, car il a totalement repensé la nature de l'ornement. Il a abandonné le paradigme grammatical et s'est plutôt inspiré des considérations esthétiques de l'idéalisme allemand selon lesquelles l'art est d'abord une représentation et la thématization de cette représentation, en y adjoignant les théories linguistiques de Wilhelm von Humboldt qui concevait la formation des mots comme une concentration d'énergie, fondée sur les images mentales que forme le locuteur avant leur énonciation. Les deux grands concepts de Bötticher sont celui de *Kunstformen* (« formes artistiques ») et celui de *Werkformen* (« formes opératoires ») : les premières sont l'apparence ou la manifestation visuelle des forces tectoniques – poids, structures portantes – à l'œuvre mais invisibles dans un bâtiment. S'appuyant sur la compréhension des forces, dans les sciences physiques, comme des abstractions plutôt que des phénomènes concrets, Bötticher affirme, dans une formule célèbre, que sans formes artistiques, un bâtiment serait muet et « immobile » ; c'est seulement à travers ses formes artistiques, autrement dit l'ornement, qu'il parvient à parler, c'est-à-dire qu'il devient compréhensible à ceux qui le voient : « Muettes et figées, la pensée et les idées se trahissent seulement par des signes pleins de caractère¹¹. »

Recenser l'ensemble des enseignements de cette lecture approfondie de Bötticher et de leurs implications nous entraînerait bien au-delà des limites de ce compte rendu, mais un point doit être souligné, eu égard à son importance pour les tentatives qui suivront d'établir des histoires globales de l'ornement : en dépassant les paradigmes rhétorique, vitruvien ou grammatical traditionnels, et en élaborant à leur place une théorie de l'ornement qui est à la fois ontologique et herméneutique, dans laquelle il distingue les degrés de réalité des formes artistiques et des formes opératoires en fonction de leur manifestation dans le monde visible, tandis que son objet devient le fil même qui dirige sa pensée, Bötticher permet la mutation d'une théorie de l'ornement principalement esthétique et artistique vers une théorie anthropologique.

Semper complète cette mutation, d'une façon tout aussi radicale, quoique différente. Tandis que pour Bötticher l'architecture gréco-romaine était tout à la fois la source d'inspiration et le terrain d'expérimentation ultimes, et l'ornement dérivé des ordres antiques son domaine principal de recherche, Semper s'écarte résolument de la primauté de la tradition classique. Chez lui, les quatre activités artistiques humaines



élémentaires, dont les huttes primitives caribéennes offrent l'exemple, dessinent le point de départ de ce qui deviendra la première histoire globale, non de l'art mais de la culture matérielle de l'humanité. Comme chez Bötticher, en revanche, l'ornement est au centre du projet.

La lecture de l'ouvrage de Labrusse, parfois difficile, est néanmoins très gratifiante : il apporte au public francophone une riche palette de connaissances et d'éclairages nouveaux. Il mérite d'être traduit en anglais urgemment, ne serait-ce que parce que cette tentative d'une histoire intellectuelle synthétique des études consacrées à l'ornement au XIX^e siècle n'a pas d'équivalent.

2. Herzog & de Meuron (Bâle), d'après Karl Blossfeldt (*Achillea Umbellata*, photographie, 1928), panneau de façade de l'usine Ricola Europe (Mulhouse-Brunstatt, France), sérigraphie sur acrylique, cadre en aluminium, 1992-1993, New York, Museum of Modern Art, inv. 412.1996.

Vers une histoire globale de l'ornement de surface

Là où Labrusse trace le tableau de ce qui fut le remplacement du paradigme rhétorique et vitruvien par des modèles linguistique et anthropologique, le volume *Histories of Ornament. From Global to Local*, publié sous la direction de Gülru Necipoğlu et Alina Payne, interroge le paradigme moderniste eu égard, précisément, à la question de l'ornement, en s'inspirant de la résurgence de l'ornement de surface dans les travaux d'architectes contemporains comme Herzog & de Meuron (**fig. 2**) ou Farshid Moussavi. Dans leur introduction, les directrices de la publication soulignent que la renaissance de l'ornement

dans la théorie du design aussi bien que de l'architecture ou, au-delà, dans l'histoire de l'art, est aussi saisissante que complexe. L'emploi de l'ornement de surface dans l'architecture contemporaine se démarque de la conception occidentale traditionnelle, venue des ordres, ou conçue comme une représentation de fonctions ou de matériaux. L'ornement de surface peut jouer sur la texture, suggérer par exemple un textile, des surfaces végétales ou la peau elle-même ; il peut utiliser les façades comme un écran de projection pour des photographies, ce qu'ont fait Herzog & de Meuron sur celles de la bibliothèque de l'École technique d'Eberswalde, réalisée en 1994-1999. Ces ouvrages s'écartent délibérément, dans leur conception, des contextes locaux et historiques, mais dans le même temps, ces façades ornées tirent leur pouvoir suggestif de traditions, comme celle des motifs décoratifs dérivés de végétaux, qui y trouvent une résonance. Si le phénomène récent de l'ornement de surface en architecture est global, il possède néanmoins des racines et produit des résonances locales. À l'origine de ce regain d'intérêt, les auteurs identifient un ensemble assez varié de phénomènes : l'attention nouvelle portée par l'histoire de l'art à la miniature, aux arts décoratifs, en particulier au textile, et au cabinet de curiosités ; mais aussi la réception du livre d'Alfred Gell *L'Art et ses agents*¹², publié en 1998, qui a marqué un tournant, ajoutant non seulement l'*agency* au nombre des enjeux de l'histoire de l'art, mais ouvrant aussi de nouvelles voies pour définir l'ornement de surface, dont les dessins parfois très complexes fournissent à Gell l'un de ses principaux exemples d'artefacts utilisés comme des « pièges à humains » (*man traps*)¹³. D'un point de vue historique, cet intérêt eut pour précurseurs les rencontres entre histoire de l'art et anthropologie dans les travaux de Semper, Klemm ou Riegl, qui considéraient l'ornement, chacun à leur manière, comme un élément tellement important dans une culture qu'il pouvait constituer un principe de classification stylistique.

3. Détail de la façade donnant sur la cour, Florence, Palazzo Spinelli, vers 1460-1470.



L'ambition de ce livre est de créer un nouveau cadre théorique pour l'ornement en architecture, qui vaille partout, du Moyen Âge à nos jours. Il s'attache principalement aux relations entre la portabilité et la diffusion des modèles et des formes, dans le temps et d'une région du monde à une autre. Les auteurs se penchent donc à leur tour sur les problèmes qui avaient retenu l'attention d'un Semper ou d'un Riegl et continuent de préoccuper les archéologues et les anthropologues d'aujourd'hui : comment rendre compte, notamment lorsque fait défaut une documentation extérieure ou textuelle, de l'extension et des résurgences intermittentes de motifs comme l'arabesque ou le grotesque à travers des distances spatiales ou temporelles parfois considérables. Les articles offrent dans leur ensemble une palette incroyablement riche d'études de cas menées dans le monde entier, avec une attention spéciale portée à l'art islamique. L'article de Finbarr Barry Flood sur les motifs des tapis safavides, par exemple, revient sur la tentative d'explication téléologique d'Alois Riegl lorsque celui-ci envisage, dans ses *Questions de style*¹⁴, la *longue durée*¹⁵ des motifs représentés sur les tapis à l'aune d'un vouloir artistique (*Kunstwollen*). Le concept échoua

à éclaircir la question des interruptions et des disjonctions du développement de ces motifs – il était par ailleurs alourdi, pourrait-on ajouter, d'un ensemble d'hypothèses hasardeuses sur la nature de l'ornement et sur l'évolution du naturalisme vers l'abstraction. Riegl ne put résoudre l'hybridité formelle de ces tapis qui offrent au regard des ornements à la fois naturalistes et plus abstraits. Flood propose au contraire ce que l'on pourrait appeler une poétique de la continuité disjonctive, une histoire de l'ornement inspirée par des figures du discours et par des métaphores qui, toutes, nomment la discontinuité : catachrèse, parataxe, et juxtaposition forment les éléments mêmes de sa recherche. Mais ce renoncement à l'ambition d'écrire une continuité narrative qui privilégie la cohésion suggère peut-être, involontairement, le besoin d'un cadre théorique plus large, qui expliquerait comment et pourquoi ces motifs voyagent et changent. Ces cadres plus vastes semblent posés par des études sur la *longue durée* des styles, notamment celle d'Ann Gunter, dont les récents travaux sur l'art grec et le Moyen-Orient reconstruisent les réseaux commerciaux ou les modèles de diffusion des matériaux et des techniques¹⁶.

L'article d'Alina Payne sur la technique du *sgraffito* employée pour la décoration des façades à la Renaissance (**fig. 3**) offre un nouvel exemple de réexamen, particulièrement stimulant, d'un sujet traité au XIX^e siècle par Semper, tombé en désuétude, faute de convenir aux types d'ornements sculptés promus par Serlio ou Palladio. Semper y voyait un avatar tardif du tatouage, c'est-à-dire de l'une des premières manifestations du besoin universel qu'a l'humanité de créer des ornements de surface. Payne emprunte une voie différente, en l'occurrence celle du rapprochement avec des techniques similaires au *sgraffito*, utilisées dans la poterie, la gravure ou le tissage de la soie et du brocard. Elle montre aussi comment cet ornement de façade brouille la distinction entre architectures stables et objets mouvants et amovibles, entre pierre et vêtement, entre intérieur et extérieur. Son article est l'exemple même de ce que signifie repenser l'ornement de surface, à quoi s'attache le livre entier, qui présente dans une série de textes, on peut le dire, de nombreuses facettes du phénomène. Par son étude du *sgraffito*, Payne nous incite à rompre tant avec les distinctions rhétoriques et vitruviennes qu'avec les oppositions entre fonction et décoration, ou entre forme et contenu ; ou encore avec l'ambition moderniste de présenter l'architecture comme l'art fondateur, témoignant au contraire que l'ornement de surface ne peut être compris qu'en le rapprochant des autres arts et techniques.

Tandis que les études de Guest et Labrusse mettent en lumière la quête de théories fondatrices qui marqua les débuts de la période moderne et le XIX^e siècle, lorsque les théoriciens de l'ornement regardaient hors de leur discipline, vers la rhétorique, la théologie, la linguistique, l'anthropologie ou vers d'autres domaines du savoir, plus ou moins stables et définis, Necipoğlu et Payne apportent des pièces qui permettent de penser l'ornement d'une manière radicalement nouvelle, en rupture tant avec ces traditions qu'avec les ambivalences modernistes. Ce qu'elles proposent est une histoire globale, soucieuse de portabilité et de disjonction conjonctive. Dans la généalogie de leur projet, elles citent Gell et des anthropologues de l'art de la fin du XIX^e siècle. Leur ouvrage, avec l'étendue et la richesse de ses exemples, offre à la recherche de nombreuses pistes, mais il plaide aussi pour une ouverture des études sur l'ornement dans l'histoire de l'art et de l'architecture aux travaux récents sur la diffusion des styles et des techniques s'inspirant du tournant matériel (*material turn*), de l'attention nouvelle que portent aux matérialités l'archéologie et l'anthropologie.

Cette contribution a été traduite de l'anglais
par François Boisivon.

Caroline van Eck

Caroline van Eck est professeure d'histoire de l'art à Cambridge. En 2016, elle a été invitée à donner les Slade Lectures à Oxford sur les candélabres Piranèse ; elle a été chercheuse invitée à l'INHA en 2013 et à l'École du Louvre en 2014. Parmi ses récentes publications, on peut citer l'article « Ornament in Europe: From Antiquity to the Twentieth Century » dans *l'Oxford Bibliographies in Art History* en ligne, et des articles sur Semper dans *Gradhiva* et la *Revue germanique internationale*.

NOTES

1. L'exposition récente consacrée par le Rijksmuseum au style « auriculaire » ou en néerlandais *kwabstijl*, et à ses migrations de l'argenterie aux stucs ou aux façades de la République néerlandaise du XVII^e siècle, rend compte de la complexité inhérente à son objet, mais elle constitue, plutôt, une exception ; voir le catalogue par Reinier Baarsen et Ine Castelijm van Beek (dir.), *Kwab: Ornament as Art in the Age of Rembrandt*, cat. exp. (Amsterdam, Rijksmuseum, 2018), Amsterdam, Rijksmuseum, 2018.
2. Friedrich August Krubsacius, *Gedanken von dem Ursprunge, Wachsthum und Verfälle der Verzierungen in den schönen Künsten*, Leipzig, Breitkopf, 1759.
3. Caroline van Eck, *Classical Rhetoric and the Arts in Early Modern Europe*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2007, p. 13-29.
4. David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 76-77.
5. Pierre Gros, « La Notion d'*ornamentum*, de Vitruve à Alberti », dans *Perspective*, n° 1, 2010, p. 130-136 [en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1226>].
6. Ernst Gombrich, « Style », dans David L. Hills (dir.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York, MacMillan, 1968.
7. Caroline van Eck, « Cannibalisme, tatouage et revêtement : de l'histoire de l'architecture à l'anthropologie de l'art », dans *Gradhiva. Revue de l'anthropologie et des arts du Musée du Quai Branly*, n° 25, 2017, p. 26-48.
8. Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, Day and Son, 1856.
9. Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, Braunschweig, F. Vieweg und Sohn, 1852.
10. Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*, Jacques Soullou (éd.), Marseille, Parenthèses, 2007 ; *Style in the Technical and Tectonic Arts, or Practical Aesthetics*, Harry Francis Mallgrave (éd.), Los Angeles, Getty Research Institute, 2004 [éd. orig. : *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik, ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Francfort, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860-1863].
11. « [L]autlos und starr, verräth sich Gedanke und Begriff nur durch characktervolle Zeichen », Carl Böttcher, *Die Tektonik der Hellenen*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1844-1852, p. XV, notre traduction.
12. Alfred Gell, *L'Art et ses agents : une théorie anthropologique*, Sophie et Olivier Renaut (trad. fra.), Dijon, Les Presses du réel, 2009 [éd. orig. : *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford (GB), Clarendon Press, 1998].
13. Alfred Gell, « Traps as Artworks and Artworks as Traps », dans *Journal of Material Culture*, n° 1/1, 1996, p. 15-38.
14. Alois Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland (trad. fra.), Hubert Damish (préf.), Paris, Hazan, 1992 [éd. orig. : *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Siemens, 1893].
15. En français dans le texte, *NdT*.
16. Ann Gunter, *Greek Art and the Orient*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2009.



RÉSUMÉS

365 – Français

369 – Anglais

373 – Allemand

377 – Italien

382 – Espagnol

ESSAIS

François Macé, *Un art barbare dans l'archipel japonais : les tombes décorées du VI^e siècle*

Au VI^e siècle de notre ère, dans le quart nord-ouest de l'île de Kyūshū fleurit un ensemble de tombes richement décorées. Ces décors peints posent de façon claire les deux questions récurrentes de l'histoire de l'art au Japon : celle de la continuité et celle de l'originalité. Sans éviter ces questions, l'article est centré sur les peintures elles-mêmes. Pour les apprécier, le regard d'artistes contemporains comme Paul Klee est préférable aux canons de l'esthétique chinoise de l'Antiquité. C'est grâce à eux que l'on peut goûter la beauté des peintures des tombes d'Ōzuka ou de Chibusan. Longtemps ignorées, ces peintures nous introduisent à la richesse d'un monde barbare attiré par la haute culture continentale mais encore fier de sa force et de ses valeurs. Un siècle après la disparition de ces décors somptueux, les fresques de Takamatsuzuka marquent la pénétration de l'esthétique continentale dans les élites japonaises.

Cynthea G. Bogel, *Un Cosmospace sous le Bouddha : le piédestal de l'icône principale de Yakushi-ji, soutien de l'empire des souverains*

L'icône principale du temple japonais de Yakushi-ji est un Bouddha de la médecine (Yakushi) en bronze haut de 254,7 cm, assis les jambes croisées sur un piédestal à plusieurs niveaux de 152 cm, et flanqué de deux bodhisattva. Visuellement aussi aboutis et historiquement aussi rares que cette triade colossale du début du VIII^e siècle, ce sont les reliefs, singuliers et remarquables, sur les quatre côtés de son piédestal qui ont longtemps fasciné les chercheurs. Ce piédestal, témoin visuel du discours des souverains du Yamato, commanditaires de l'icône, situe le bouddhisme et le gouvernement juste dans un empire imaginaire de type chinois en construction, vers 650-750. Les figures et les motifs du piédestal s'accordent avec les concepts énoncés dans les œuvres littéraires classiques contemporaines. Cette première étude consacrée au Yakushi-ji dans une langue autre que le japonais propose une nouvelle interprétation du piédestal comme cosmographie – la cosmologie d'un royaume impérial imaginé par ses créateurs – avec un Bouddha guérisseur/gouverneur juste, omniprésent, à son sommet.

Yamamoto Satomi, *De la Voie des esprits démoniaques à la Voie des titans. Reconsidération sur les peintures talismaniques*

Le présent article a pour thème un rouleau de « peintures talismaniques » (*hekija-e* 辟邪絵) passant pour avoir été produites dans la seconde moitié du XII^e siècle, sous le règne de l'empereur retiré Go-Shirakawa 後白河 (1127-1192, r. 1155-1158), et transmises par la collection du temple bouddhiste Renge-ō-in 蓮華王院, plus connu sous le nom de Sanjūsan-gendō 三十三間堂. Ces peintures, actuellement conservées au Musée national de Nara, sont composées des cinq sections suivantes : le *Dieu du châtement céleste* (*Tenkeisei* 天刑星), *Sendan Kendatsuba* 梅檀乾闥婆 (skt. *Candana Gandharva*), l'*Insecte divin* (*Shinchū* 神虫), *Shōki* (ch. *Zhong Kui* 鍾馗) et *Bishamonten* 毘沙門天 (skt. *Vaiśravaṇa*). Nous nous intéresserons plus particulièrement à l'interprétation longtemps admise selon laquelle ces différentes scènes de représentations de chimères, sortes de lions ailés bienfaisants (jp. *hekija*, ch. *bixie* 辟邪, littéralement : « qui expulse le mal, talismanique ») expulsant le mal, dépeignent de bonnes divinités éliminant de mauvais démons. Nous constaterons en effet que si l'on se penche sur les origines de ces bonnes divinités dépeintes dans chaque scène, il devient alors clair que ces dernières avaient elles aussi, à l'origine, une nature terrifiante de mauvais démons. Nous démontrerons ici que le thème principal de ces rouleaux n'est pas l'« expulsion du mal », mais une représentation du monde des démons possédant à la fois un bon et un mauvais côté, et pourquoi ces œuvres d'art devraient être également appelées « rouleaux dépeignant la Voie des enfers » (*jigoku-zōshi* 地獄草紙).

Amaury A. García Rodríguez, *Le shunga et les récits de l'histoire de l'art japonais*

Si l'on se penche sur un état des lieux des recherches dans le domaine de l'histoire de l'art japonais et de l'étude de l'image, il faut relever l'incidence de nombreuses nouvelles contributions. Le *shunga kenkyū* ou les *shunga studies* (c'est-à-dire l'étude des images japonaises érotiques de l'époque d'Edo) est un sujet particulièrement intéressant et récent au sein des études visuelles japonaises. Bien que l'utilisation du mot *shunga* comme une sorte de catégorie absolue, englobant un ensemble extrêmement complexe d'expressions du domaine visuel, fasse encore l'objet de nombreux débats, le caractère pionnier de ce nouveau domaine d'étude et son potentiel en font une source fascinante dans la recherche de nouvelles perspectives

pour l'analyse des processus et des pratiques visuelles, culturelles et historiques. Cet article étudie l'émergence du *shunga* en tant que nouveau domaine d'étude au sein de l'histoire de l'art japonais. Je m'y intéresse non seulement à ses vies récentes, mais aussi à la manière dont ces récents changements de statut pourraient influencer notre compréhension actuelle du *shunga* et ses liens avec l'industrie de l'édition au sens large dont il faisait partie, et avec la culture de l'époque d'Edo en général.

Matthew McKelway, *Rosetsu, ses Cinq cents Arhat, et la culture des expositions dans le Kyōto du XVIII^e siècle*

Cette contribution explore les raisons qui ont poussé Rosetsu à produire sa remarquable peinture de cinq cents disciples de Bouddha (Arhat) sur un morceau de papier d'environ trois centimètres de côté, en l'examinant depuis le contexte plus large de la culture des expositions publiques qui ont émergé au Japon au XVIII^e siècle, et plus particulièrement depuis celui de la compétition et de la collaboration artistiques dans le Kyōto de la fin du XVIII^e siècle. Il s'agit de situer Rosetsu dans l'histoire longue des peintures d'arhat en Asie de l'Est, notamment à la suite des représentations qu'Itō Jakuchū en a fait. L'essai se penche aussi sur la carrière de Rosetsu et de ses contemporains dans les années 1790 marquée par l'incendie de Tenmei 8 (1788), une catastrophe sans précédent qui a eu pour conséquence de raviver la production et la créativité artistiques. Il explore également les autres contextes d'exposition et de réception, notamment le « festival des paravents » (*byōbu matsuri*), une présentation annuelle de paravents peints, partie intégrante du festival de Gion, qui se déroulait au milieu de l'été au moins depuis le début du XVIII^e siècle. En se concentrant sur Rosetsu et l'une de ses dernières peintures documentées dans ces contextes sociaux et culturels, il s'agit de tenter de repenser son travail et sa carrière à partir des tropes modernes d'« excentricité » qui ont constamment été employés pour définir sa position dans l'histoire de l'art japonais.

Christophe Marquet, *Éloge du primitivisme : d'autres visages de la peinture japonaise prémoderne*

Dans les années 1920, le penseur Yanagi Muneyoshi (1889-1961) entreprenait une relecture des arts du Japon qui allait entraîner un large mouvement de reconnaissance et de revitalisation de l'art populaire, sous le nom de Mingei. Cet article revisite cette entreprise en s'intéressant à l'appréciation que porta Yanagi

sur les formes picturales primitives de l'époque d'Edo (1600-1868), comme l'imagerie d'Ōtsu. Il examine comment, depuis les années 1970, d'autres aspects oubliés de la peinture prémoderne furent redécouverts grâce aux travaux de l'historien de l'art Tsuji Nobuo sur les artistes « excentriques » d'Edo, présentés comme des « avant-gardistes ». Il s'attache enfin à montrer comment, depuis la fin des années 2000, se sont multipliées les expositions sur d'autres dimensions méconnues de la peinture d'Edo, appréciées essentiellement pour leur naïveté primitive, leur légèreté innocente ou leur humour parodique, témoignant d'une évolution du regard sur le primitivisme des arts de la période prémoderne, partagée par certains artistes contemporains comme Murakami Takashi ou Horio Sadaharu.

Atsushi Miura, *Portée politique de la peinture moderne japonaise : de la peinture d'histoire de l'ancienne École supérieure n° 1 à la peinture de bataille de Fujita Tsuguharu*

Lorsque nous repensons la peinture japonaise moderne d'un point de vue politique, notre attention est attirée sur l'importance de la peinture d'histoire, y compris l'art militaire, produite à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. L'europanisation du début de l'ère Meiji et la réaction japonaise nationaliste ont laissé une marque indélébile sur les styles de peinture japonaise moderne, le *yōga* (« peinture occidentale ») et le *nihonga* (« peinture japonaise »). Nous examinerons la portée politique de la peinture japonaise moderne à la lumière de deux études de cas. Le premier sera constitué par le recueil de peintures japonaises modernes, de style *nihonga*, rassemblées dans le but d'étudier l'éthique et l'histoire à l'École supérieure n° 1, à Tōkyō. Le second axe sera constitué par l'art militaire produit pendant que le conflit entre le Japon et l'Asie pacifique faisait rage, de la fin des années 1930 aux années 1940, en particulier la peinture du style *yōga* de Fujita Tsuguharu. La collection de peintures de l'École supérieure n° 1 a contribué à l'arène éducative, tout en alignant son rythme sur celui de la montée du nationalisme au cours de la troisième décennie de Meiji. De même, l'art militaire de Fujita, suscité par la guerre du Pacifique, a grandement contribué au développement de la peinture d'histoire au Japon. Dans les liens qui unissent ces deux points d'investigation se révèlent certains aspects complexes de la peinture d'histoire japonaise moderne et de l'art militaire nés à l'intersection de sensibilités politiques et artistiques.

Hiromi Matsugi, *Le jardin japonais comme champ des enjeux internationaux : tendances récentes de la recherche*

Cet article présente, à travers la lecture de quelques ouvrages et articles, deux tendances récentes des recherches universitaires qui abordent la question de la japonité de l'art du jardin en étudiant le jardin japonais comme champ des enjeux internationaux. La première tendance correspond à une volonté de déconstruire les discours majeurs sur lesquels se fonde le mythe du génie national, en mettant en lumière le mécanisme complexe de la perception, de la réflexion et de la circulation d'idées entre les acteurs japonais et étrangers, qui influe, voire détermine, l'image du jardin japonais ; la deuxième tendance révèle un intérêt croissant porté sur les jardins japonais qui existaient, ou existent encore, en dehors du Japon, et porte une interrogation sur les valeurs du jardin japonais dans des contextes de création internationaux, valeurs qui oscillent entre les critères d'authenticité essentialistes et les spécificités historiques et locales.

Kei Osawa, *Tōkyō Underground – Le topos des avant-gardes japonaises au tournant des années 1960*

Entre 1966 et 1970, un nouveau *topos* s'installe dans le milieu des avant-gardes artistiques japonaises d'après-guerre : l'*underground*. D'importation américaine, cette sous-culture imprègne le cinéma puis la musique, le théâtre, les arts (performance, *happening*, *event*, action, *intermedia*), la danse *butō*, le graphisme et l'édition. Ce mouvement culturel est commenté, débattu et théorisé en temps réel, jusqu'à son délitement accéléré par la répression politique des mouvements contestataires qu'il a stimulés. L'*underground* crée ou transforme des lieux physiques (théâtres, cinémas, cafés) dans le quartier de Shinjuku à Tōkyō, s'incarne dans des figures tutélaires, et influence de manière plus diffuse toute une génération qui s'en réclame dans son mode de vie. Parce que l'*underground* a forgé un nouveau *topos* artistique, il a laissé une trace importante dans l'histoire culturelle et artistique du Japon d'après-guerre, encore perceptible aujourd'hui. Le présent article constitue la première tentative pour analyser, par une chronologie et une cartographie précises, ce phénomène aussi marquant que diffus.

Lilian Froger, *Le magazine, support originel de la photographie japonaise dans les années 1960-1970*

Les années 1960 et 1970 sont généralement considérées comme l'âge d'or de la photographie japonaise, période pendant laquelle débutent les carrières de Tōmatsu Shōmei, Nakahira Takuma, Moriyama Daidō, ou encore d'Araki Nobuyoshi. Si les musées font désormais l'acquisition de certains de leurs tirages, l'essentiel de leur production photographique a toujours été destiné à la publication. Le livre de photographies japonaises a quant à lui fait l'objet de beaucoup d'attention depuis une quinzaine d'années, mettant en lumière un pan méconnu de l'histoire de la photographie japonaise. Il reste cependant à appréhender un autre acteur majeur de cette histoire : le magazine. En effet, qu'il prenne la forme de revues indépendantes ou de périodiques à grand tirage, le magazine sert au Japon à la fois de vecteur de diffusion de la photographie mais aussi de support de création et de réflexion à part entière, contribuant pleinement à partir de la fin des années 1960 à l'affirmation d'une pensée de l'image photographique sous forme de séquence.

Michael Lucken, *Gutai en tension : pour une histoire systémique des arts au stade de la mondialisation*

Les formes similaires produites dans des contextes culturels différents ne sont pas superposables. L'abstraction dans un pays comme le Japon qui possède une longue tradition critique d'appréciation de la ligne, du geste et de la matière ne peut pas être jugée suivant les mêmes critères qu'en Occident. De même, les œuvres réalistes d'un Kishida Ryūsei (1891-1929) ne peuvent pas être correctement évaluées à l'aune du réalisme européen. Les formes se ressemblent, mais le sens est profondément différent. Il existe des dynamiques régionales qu'il est indispensable de prendre en compte. Toutefois, il va sans dire que les mondes asiatique et européen sont désormais puissamment interconnectés. Le mouvement Gutai n'aurait pas existé sans l'ambition de ses membres d'établir un dialogue avec les artistes et les critiques occidentaux et, plus généralement, hors d'une relation complexe entre centres (Paris, Tōkyō) et périphéries (le Japon, le Kansai). L'ambition de cet article est de contribuer, à partir d'une analyse historiographique du mouvement Gutai (1954-1972), à la réflexion en cours sur les conditions de possibilité d'une histoire systémique des arts au stade de la mondialisation.

Cléa Patin, *Nouveaux acteurs, nouveaux enjeux : le marché de l'art japonais à l'épreuve de la « bulle spéculative » de la fin des années 1980*

Relatée par la presse européenne et étasunienne, la « bulle spéculative » de la fin des années 1980 au Japon est un phénomène connu : pendant quatre années d'une conjonction exceptionnelle entre dynamisme économique et euphorie du marché de l'art – de 1987 à 1991 – le Japon a enfin semblé prendre sa place sur le marché international de l'art, les acheteurs nippons s'attachant les œuvres impressionnistes et modernes, surtout en ventes publiques. Cependant, son ampleur et sa complexité nous poussent aussi à nous pencher sur les observations et les témoignages des acteurs japonais eux-mêmes. Qu'ont-ils ressenti alors ? Si elle peut être appréhendée de manière générale comme un révélateur des conséquences néfastes que peut apporter sur le marché de l'art une ouverture trop soudaine, elle présente aussi des temps forts et des moments de rupture. En effet, elle a mis en mouvement, au-delà des investissements à court terme des spéculateurs, des forces profondes, tant du côté des particuliers que des entreprises. Beaucoup ont vu dans l'accès aux chefs-d'œuvre mondiaux le signe d'une revanche vis-à-vis de l'Occident ou l'occasion d'un partage culturel. Cet engagement massif s'est pourtant soldé par un échec : portés par les records de prix, les acheteurs japonais ont beaucoup considéré l'art comme un actif spéculatif et souffert d'asymétries informationnelles vis-à-vis des marchands européens et américains. Au final, la majorité des œuvres sont retournées à « prix cassés » dans leurs pays d'origine – à l'exception de celles retenues au cours des années 1990 par les musées publics, surtout municipaux et départementaux.

Jonathan M. Reynolds, *Les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et Yoshinogari. Identité culturelle et préhistoire dans le Japon contemporain*

Les représentations des premiers temps de l'histoire du Japon ont circulé et contribué à la formation de l'identité culturelle du pays dans la période de l'après-guerre en empruntant de multiples voies. Les musées d'histoire ont joué dans ce processus un rôle important, en raison, d'une part, du vaste public qu'ils sont parvenus à toucher et, d'autre part, de la façon dont ils se sont adressés à lui. Cet article analyse certaines des stratégies expositionnelles qui façonnent l'expérience des visiteurs dans les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et de Yoshinogari. Ces deux sites comptent parmi

les exemples récents les plus spectaculaires d'institutions exprimant clairement un récit du Japon préhistorique qui promeut avec force la vision d'un héritage japonais durable.

VARIA

Caroline van Eck, *Conceptions de l'ornement en quête de discours scientifique*

Les trois livres étudiés ici offrent un nouvel éclairage sur l'histoire complexe de l'ornement en Occident. L'étude de Claire Guest sur la compréhension de l'ornement à la Renaissance est une tentative ambitieuse et très savante de retracer la préhistoire des concepts avant l'émergence de l'esthétique kantienne. Guest remonte aux débuts de la pensée occidentale sur l'ornement, dans l'Ancien Testament, dans les pensées grecques platonicienne, aristotélienne et sophistique, et dans la scolastique, pour retrouver une conception de l'ornement et de la beauté qui ne soit pas déterminée à partir d'un concept relatif de la beauté, et qui résonne tout de même avec l'idée grecque selon laquelle l'ornement serait l'éclat de la vérité et de la beauté. Le livre de Rémi Labrusse se penche quant à lui sur l'histoire de l'ornement après le moment kantien. Il s'agit d'une étude tout aussi dense et très sophistiquée des tentatives du XIX^e siècle pour repenser l'ornement, sa conception et son histoire, face aux défis posés par l'émergence d'une prise de conscience de la nature globale de l'art et de l'ornementation humaine et des changements radicaux que la révolution industrielle imprime à la production artistique. C'est un nouveau départ fondamental. Tourné vers le XX^e siècle, le volume *Histories of Ornament. From Global to Local*, dirigé par Gülru Necipoglu et Alina Payne, remet en question le paradigme moderniste, ou plutôt son rejet de l'ornement, à partir de la résurgence de l'ornementation de surface dans l'œuvre d'architectes contemporains tels que Herzog & De Meuron ou Farshid Moussavi. Ces trois livres se distinguent par une remise en cause fondamentale des idées reçues sur l'ornement conçu comme complément de l'objet qu'il orne, et donc superflu, et montrent de différentes manières que la question de l'ornement est au cœur de l'art et de la culture matérielle humains.

ESSAYS

François Macé, *A Barbaric Art in the Japanese Archipelago: 6th-Century Decorated Tombs*

In the northwestern quarter of the island of Kyushu, in the 6th century CE, a group of richly decorated tombs appeared. These painted decorations clearly pose the two questions that recur in the history of Japanese art: the question of continuity and that of originality. Without avoiding these questions, this article focuses on the paintings themselves. To appreciate them, the perspective of modern artists such as Paul Klee is preferable to the canons of ancient Chinese aesthetics. It is thanks to them that we are able to savor the beauty of the paintings in the tombs of Ōzuka or of Chibusan. Long ignored, these paintings introduce us to a treasure of a barbaric world, drawn to high continental culture, but still proud of its strength and values. A century after the disappearance of these opulent decorations, Takamatsuzuka's frescoes signal the spread of continental aesthetics into the Japanese elite.

Cynthia G. Bogel, *Cosmoscape Beneath the Buddha: Upholding the Realm of the Sovereigns on the Pedestal of Yakushi-ji's Main Icon*

The main icon at the Japanese temple of Yakushi-ji is a 254.7 cm bronze "Medicine Buddha" (Yakushi), seated cross-legged atop a 152 cm multitiered pedestal, with two flanking bodhisattvas. Visually accomplished and historically rare as is this colossal early 8th-century triad, it is the Buddha pedestal and its rare and remarkable motifs in relief on all four sides that have long fascinated scholars. The pedestal graphically demonstrates the self-expression of the Yamato rulers who commissioned the triad, situating Buddhism and right rule within an imaginary Chinese-style imperial state *in the making*, ca. 650-750. The pedestal figures and designs

dovetail with constructs expressed in classic contemporaneous literary works. This first study devoted to Yakushi-ji in a non-Japanese language proposes a new interpretation for the pedestal as a cosmograph – a cosmology for an imperial realm imagined by its makers – combined with an omnipresent healing Buddha/righteous ruler atop such a worldview.

Yamamoto Satomi, *From the Way of the Demon Spirits to the Way of the Titans. Reconsiderations of Talismanic Paintings*

This article focuses on the scroll of "talismanic paintings" (*hekija-e* 辟邪絵), believed to have been produced in the second half of the 12th century, during the reign of the retired emperor Go-Shirakawa 後白河 (1127–1192, r. 1155–1158), and passed down through the collection of the Buddhist temple Rengeō-in 蓮華王院, better known as Sanjūsangen-dō 三十三間堂. These paintings, now held in the Nara National Museum, are composed of five sections: *The God of Heavenly Wrath* (*Tenkeisei* 天刑星), *Sendan Kendatsuba* 梅檀乾闥婆 (skt. *Candana Gandharva*), *The Divine Insect* (*Shinchū* 神虫), *Shōki* (ch. *Zhong Kui* 鍾馗), and *Bishamon-ten* 毘沙門天 (skt. *Vaiśravaṇa*). We are particularly interested in the long-accepted interpretations of these various scenes as the representation of chimeras, a kind of benevolent winged lion (jp. *hekija*, ch. *bixie* 辟邪, literally: "who expels evil, talismanic") banishing evil, depicting good deities expelling the bad. Indeed, if we look at the origins of the good deities depicted in each scene, it becomes clear that they also had a terrifying nature of evil demons. We will show that the main theme of these scrolls is not the "banishment of evil," but a representation of a world of demons with good and bad sides, and these works of art could equally be called "scrolls depicting the Way of the Underworld" (*jigoku-zōshi* 地獄草紙).

Amaury A. García Rodríguez, *Shunga and the Narratives of Japanese Art History*

If we examine the state of the art in the field of Japanese art history and the study of the image, there is an incidence of numerous new interventions. A particularly interesting and recent topic within Japanese visual practices it is *shunga kenkyū* or *shunga* studies (that is, the study of the Edo period Japanese erotic images). Although there is still much debate about the use of the word *shunga* as a kind of absolute category, globalizing an extremely complex set of existences from the visual realm, the pioneer nature of this new area of study and its potential, turn it into a fascinating source in the search of new

perspectives for the analysis of visual, cultural and historical processes and practices. This paper addresses the emergence of shunga as a new area of study within Japanese art history. I am interested not only in its recent lives, but also in the ways these new identity changes could influence our present understanding of *shunga* and its engagement with the wider publishing industry it was part of, as well as with the Edo period culture in general.

Matthew McKelway, *Rosetsu's One-Inch Square Picture and the Culture of Exhibitions in 18th-century Kyōto*

This essay explores Rosetsu's reasons for producing his remarkable picture of five hundred disciples of the Buddha (arhats) on a piece of paper approximately one-inch square, by examining it within the broader contexts of a culture of public showings of art that emerged in 18th-century Japan and artistic competition and collaboration in late 18th-century Kyōto in particular. It situates Rosetsu's painting in the long history of paintings of arhats in East Asia, especially with reference to depictions of them by Itō Jakuchū. The essay also looks at Rosetsu and his contemporaries' careers in the 1790s in light of the Tenmei Fire of 1788, an unparalleled catastrophe that spurred artistic production and creativity in its aftermath. It also seeks out additional contexts for the display and reception of paintings in the "screen festival" (*byōbu matsuri*) an annual showing of painted screens that was an integral part of the mid-summer Gion Festival since at least the early 18th century. By focusing on Rosetsu and one of his last documented paintings within these social and cultural contexts, the essay attempts to reframe his work and career from modern tropes of "eccentricity" that have consistently been used to define his position in the history of Japanese art.

Christophe Marquet, *In Praise of Primitivism: Other Faces of Premodern Japanese Painting*

In the 1920s, the intellectual Yanagi Muneyoshi (1889–1961) began a rereading of the arts of Japan that would lead to a significant movement of recognition and revitalization of folk art, under the name *Mingei*. This article revisits Yanagi's undertaking, looking at his appreciation of the primitive pictorial forms of the Edo period (1600–1868), such as Ōtsu imagery. It examines how, since the 1970s, other forgotten aspects of premodern painting have been rediscovered thanks to the work of art historian Tsuji Nobuo on "eccentric" Edo artists, presented as

"avant-garde." Finally he shows how, since the late 2000s, exhibitions on other little-known dimensions of Edo painting, appreciated mainly for their primitive naivety, their innocent lightness, or their parodic humor, have increased, testifying to an evolution in the way primitivism of the premodern arts is regarded, shared by certain contemporary artists, including Murakami Takashi and Horio Sadaharu.

Atsushi Miura, *The Political Significance of Modern Japanese Painting: From the History Painting of the High School No. 1 to the War Painting of Fujita Tsuguharu*

When rethinking modern Japanese painting from a political perspective, our attention is drawn to the importance of history painting, including military art, produced in the late 19th and early 20th centuries. The Europeanization of the early Meiji era, and the Japanese nationalist reaction, left an indelible mark on the styles of modern Japanese painting, *yōga* (Western painting) and *nihonga* (Japanese painting). We will look at the political significance of modern Japanese painting through two case studies. The first is based on the group of modern Japanese paintings in the *nihonga* style, collected for the purpose of studying ethics and history at High School No. 1 in Tōkyō (Ichikō). The second stream is military art, produced during the conflict between Japan and the Asia Pacific region from the late 1930s until the 1940s, particularly the *yōga*-style painting of Fujita Tsuguharu. The High School No. 1's collection served the educational sphere, while at the same time aligning its momentum with that of the rise of nationalism during the Meiji's third decade. Similarly, Fujita's military art, triggered by the Pacific War, contributed significantly to the development of history painting in Japan. In the connections between these two axes of investigation, certain complex aspects of modern Japanese history painting and military art are revealed, appearing at the intersection of political and artistic sensibilities.

Hiromi Matsugi, *The Japanese Garden as a Field of International Issues: Recent Research Trends*

Through analyzing several books and articles, this text presents two recent trends in university research with regard to the question of the art of Japanese gardens as a field of international issues. The first trend corresponds to the desire to deconstruct the major discourse on which the myth of national genius is based, by shedding light on the complex mechanism of perception, reflection, and the circulation

of ideas between Japanese and foreign stakeholders, which influence, even determine, the image of the Japanese garden; the second trend reveals a growing interest in Japanese gardens outside Japan, those that have existed, or still do, raising questions about their values within international creative contexts, values that shift between essentialist criteria of authenticity and historical and local specificities.

Kei Osawa, *Tōkyō Underground – The Topos of the Japanese Avant-Gardes in the Late 1960s*

Between 1966 and 1970, a new *topos* was established within the Japanese postwar avant-gardes: the underground. An American import, this subculture permeated first film and then music, theater, the arts (performance, happening, event, action, intermedia), *butō* dance, graphic design, and publishing. This cultural movement was discussed, debated, and theorized as it happened, until its disintegration, which was accelerated by the political repression of the protest movements it provoked. The underground created or transformed physical spaces (theaters, cinemas, cafés) in Tōkyō's Shinjuku neighborhood, personified in the leading figures, and more generally, influencing a whole generation claiming it as part of its way of life. Because the underground forged a new artistic *topos*, it left a significant mark on the cultural and artistic history of postwar Japan, one that is still perceptible today. This article is the first attempt to analyze, though a precise chronology and cartography, this phenomenon, as remarkable as it is wide ranging.

Lilian Froger, *The Magazine, the Original Vehicle of Japanese Photography in 1960s and 1970s*

The 1960s and 1970s are generally regarded as the Golden Age of Japanese photography, a period during which the careers of Tōmatsu Shōmei, Nakahira Takuma, Moriyama Daidō, and Araki Nobuyoshi began. Although museums now acquire some of their prints, the majority of their photographic production has always been intended for publication. The Japanese book of photographs has been the subject of a great deal of attention over the last fifteen years, bringing to light a little-known part of the history of Japanese photography. However, another major actor in history remains to be studied: the magazine. Indeed, in Japan, whether it takes the form of independent journals or large-circulated periodicals, the magazine functions both as a vehicle for the dissemination of photography and as a fully-fledged medium

for creation and reflection, greatly contributing, from the end of the 1960s onwards, to the affirmation of a conception of the photographic image in sequence.

Michael Lucken, *Gutai Under Strain: Toward a Systemic History of the Arts in a Globalized World*

It is not possible to layer similar forms produced in different cultural contexts. Abstraction in a country like Japan, which has a long critical tradition of appreciating line, gesture, and matter, cannot be judged by the same criteria as in the West. In the same way, the realistic work Kishida Ryūsei (1891-1929) cannot truly be assessed against the yardstick of European realism. The forms are similar, but the meaning is profoundly different. Regional dynamics must also be taken into account. However, it is obvious that today the Asian and European worlds are powerfully interconnected. The Gutai movement would not have come into existence without its members' aspiration to establish a dialogue with Western artists and critics, most generally outside the complex relation between centers (Paris, Tōkyō) and peripheries (Japan, Kansai). Through a historiographical analysis of the Gutai movement (1954-1972), this paper aims to contribute to the ongoing reflection on the conditions of possibility of a systematic history of the arts at a globalized level.

Cléa Patin, *New Players, New Stakes: The Japanese Art Market During the "Speculative Bubble" of the Late 1980s*

The "speculative bubble" of late 1980s Japan, much reported by the European and American press, is a well-known phenomenon: over four years – from 1987 to 1991 – an exceptional conjunction of economic dynamism and art market euphoria meant Japan finally seemed to take its place on the international art market. Japanese buyers vied for Impressionist and modern works, especially at auction. However, its scale and complexity compel us to look at the insights and testimonies of the Japanese actors themselves. How did they feel? While it can perhaps be generally understood as a revelation of the damaging consequences that a too-sudden opening can bring to the art market, it also offers highlights and moments of rupture. Indeed, beyond short-term investments by speculators, it set in motion profound forces, for both individuals and companies. Many have considered the access to global masterpieces as a sign of revenge against the West or as a chance for cultural sharing. However, this monumental engagement ended in failure: buoyed by record

prices, Japanese buyers have mostly considered art as a speculative asset and suffered from informational asymmetries with regard to European and American dealers. Finally, most of the works returned at “bargain prices” to their countries of origin – with the exception of those seized by public museums – particularly city and regional institutions – in the 1990s.

Jonathan M. Reynolds, *The Archaeological Parks at Sannai Maruyama and Yoshinogari. Cultural Identity and Prehistory in Contemporary Japan*

There are many avenues through which ideas about Japan’s earliest history have circulated and contributed to the formation of Japanese cultural identity in the postwar period. Historical museums have played a significant role in this process, both because they have reached broad and diverse audiences and because of the ways in which they have addressed those audiences. This essay will analyze some of the exhibitionary strategies that shape visitors’ experiences at the archaeological parks at Sannai Maruyama and Yoshinogari. These sites are two of the most spectacular recent examples of institutions articulating a narrative of Japan’s prehistory that forcefully promote a vision of an enduring Japanese culture.

on artistic production imposed by the Industrial Revolution. It is a fundamental new departure. Moving to the 20th century, the volume *Histories of Ornament. From Global to Local*, edited by Gülru Necipoglu and Alina Payne, questions the Modernist paradigm, or rather, rejection of ornament, inspired by the resurgence of surface ornament in the work of contemporary architects such as Herzog & De Meuron or Farshid Moussavi. All three books are distinguished by a fundamental questioning of received opinions about ornament as something added to the object it adorns, and therefore expendable, and show in different ways that the question of ornament lies at the heart of human art and material culture.

VARIA

Caroline van Eck, *Ornament Designs in Search of a Scientific Foundation*

The three books under review here all throw important new light on the complex history of ornament in the West. Claire Guest’s study of the understanding of ornament in the Renaissance is an ambitious and highly learned attempt to recover the pre-history of concepts before the emergence of Kantian aesthetics. Guest goes back to the beginning of Western thought on ornament, in the Old Testament, in Greek Platonic, Aristotelian and Sophistic thought, and in Scholasticism, to retrieve a conception of ornament and beauty that is not predicated on a relational concept of beauty, and still resonates with the Greek idea that ornament is the splendor of truth and beauty. Rémi Labrusse’s book looks at the history of ornament after the Kantian moment. It is an equally dense, highly sophisticated study of 19th-century attempts to rethink ornament, its design and history, in the face of the challenges posed by the emergence of an awareness of the global nature of human art and ornament-making, and the radical changes

•

AUFSÄTZE

François Macé, *Eine barbarische Kunst auf dem japanischen Archipel: Die verzierten Gräber aus dem 6. Jahrhundert*

Im 6. Jahrhundert n. Chr. entstand im nordwestlichen Teil der Insel Kyūshū eine Gruppe von reich verzierten Gräbern. Eindringlich werfen diese Bemalungen die beiden wiederkehrenden Fragen der Kunstgeschichte Japans auf: die der Kontinuität und die der Originalität. Ohne diesen Fragen auszuweichen konzentriert sich der Artikel auf die Gemälde selbst. Um sie einzuschätzen ist der Blick zeitgenössischer Künstler wie Paul Klee den Kanons der altchinesischen Ästhetik vorzuziehen. Ihnen ist es zu verdanken, dass man die Schönheit der Gemälde in den Gräbern von Ōzuka oder Chibusan zu schätzen weiß. Diese lange übersehenen Gemälde führen uns in den Reichtum einer barbarischen Welt ein, die sich zwar bereits der kontinentalen Hochkultur zuwandte, aber dennoch stolz auf ihre Stärke und eigenen Werte war. Ein Jahrhundert nach dem Verschwinden dieser prachtvollen Verzierungen markieren die Fresken Takamatsuzukas das Eindringen der kontinentalen Ästhetik in die japanische Elite.

Cynthia G. Bogel, *Ein Kosmoslandschaft unter dem Buddha: Der Sockel der Hauptikone von Yakushi-ji als Stütze des Herrscherreichs*

Die Hauptikone im japanischen Yakushi-ji-Tempel ist ein 254,7 cm hoher Buddha der Medizin (Yakushi) aus Bronze, der im Schneidersitz auf einem 152 cm hohen mehrstufigen Sockel sitzt und von zwei Bodhisattvas flankiert wird. Die Forscher sind seit langem von den einzigartigen und bemerkenswerten Reliefs auf den vier Seiten seines Sockels fasziniert, die optisch so vollendet und historisch so selten sind wie die imposante Dreierkomposition selbst aus dem frühen 8. Jahrhundert. Der Sockel, als bildliches Zeugnis des Diskurses der Herrscher von

Yamato, den Auftraggebern der Ikone, verortet den Buddhismus und die rechtschaffene Regierung in einem imaginären Reich chinesischer Prägung, das sich um 650-750 im Entstehen befand. Die Figuren und Motive des Sockels stimmen mit den Konzepten zeitgenössischer klassischer Literaturwerke überein. Diese erste Studie über die Yakushi-ji in einer anderen Sprache als Japanisch schlägt eine neue Interpretation des Sockels als Kosmographie vor: die Kosmologie eines von seinen Schöpfern erdachten Kaiserreiches kombiniert mit einem allgegenwärtigen Heilenden Buddha/gerechten Herrscher an der Spitze dieser Weltsicht.

Yamamoto Satomi, *Vom Weg der dämonischen Geister zum Weg der Titanen. Eine Neubetrachtung der talismanischen Gemälde*

Dieser Artikel beschäftigt sich mit einer Schriftrolle der „talismanischen Gemälde“ (*heki-ja-e* 辟邪絵), von denen angenommen wird, dass sie in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, während der Herrschaft des pensionierten Kaisers Go-Shirakawa 後白河 (1127-1192, reg. 1155-1158) hergestellt wurde und aus der Sammlung des buddhistischen Tempels Renge-ō-in 蓮華王院, besser bekannt unter dem Namen Sanjūsan-gendō 三十三間堂, stammt. Diese Gemälde, die heutzutage im Nationalmuseum von Nara aufbewahrt werden, bestehen aus den folgenden fünf Teilen: der *Gott der himmlischen Strafe* (*Tenkeisei* 天刑星), *Sendan Kendatsuba* 梅檀乾闥婆 (skt. Candana Gandharva), das *göttliche Insekt* (*Shinchū* 神虫), *Shōki* (ch. Zhong Kui 鍾馗) und *Bishamonten* 毘沙門天 (skt. Vaiśravaṇa). Der Artikel interessiert sich besonders für die seit langem geltende Interpretation, laut derer die verschiedenen Szenen von Schimären, einer Art wohlwollender geflügelter Löwe (jp. *heki-ja*, ch. *bixie* 辟邪, wörtlich: „der das Böse vertreibt, talismanisch“), der das Böse vertreibt, gute Gottheiten darstellen, die böse Dämonen austreiben. Wenn man in der Tat die Ursprünge der in jeder Szene dargestellten guten Gottheiten betrachtet, wird jedoch deutlich, dass auch sie ursprünglich eine erschreckende Natur böser Dämonen hatten. Der Artikel zeigt hier, dass das Hauptthema dieser Schriftrollen nicht die „Vertreibung des Bösen“ ist, sondern eine Darstellung der Welt der Dämonen mit einer guten und einer bösen Seite, so dass diese Kunstwerke auch als „Schriftrollen der Wege der Unterwelt“ bezeichnet werden sollten (*jigoku-zōshi* 地獄草紙).

Amaury A. García Rodríguez, *Shunga und die japanische Kunstgeschichtsschreibung*

Wenn man sich für den aktuellen Forschungsstand der japanischen Kunst- und Bildgeschichte interessiert, so stellt man das Aufkommen vieler neuer Beiträge fest. Die *Shunga kenkyū* oder *Shunga*-Studien (d.h. die Analyse der erotischen Bilder der Edo-Periode) ist ein besonders interessantes und aktuelles Thema innerhalb der japanischen Bildwissenschaften. Obwohl die Verwendung des Wortes *Shunga* als eine Art absoluter Kategorie, die eine äußerst komplexe Reihe von Ausdrücken im visuellen Bereich umfasst, immer noch viel diskutiert wird, machen der Pioniercharakter und das Potenzial dieses neuen Studiengiebts es zu einer faszinierenden Quelle bei der Suche nach neuen Perspektiven für die Analyse visueller, kultureller und historischer Prozesse und Praktiken. Dieser Artikel untersucht die Entstehung von *Shunga* als ein neues Studiengebiet innerhalb der japanischen Kunstgeschichte. Der Autor interessiert sich nicht nur für die jüngsten Entwicklungen, sondern auch dafür, wie diese jüngsten Statusveränderungen das heutige Verständnis von *Shunga* und ihre Beziehung zur breiteren Verlagsindustrie, der sie angehörten, und zur Edo-Kultur im Allgemeinen beeinflussen könnten.

Matthew McKelway, *Rosetsu, seine Fünfhundert Arhat und die Ausstellungskultur im Kyōto des 18. Jahrhunderts*

Dieser Beitrag untersucht die Gründe, die Rosetsu dazu veranlassten, sein bemerkenswertes Gemälde von fünfhundert Schülern Buddhas (Arhat) auf einem etwa drei Zentimeter breiten Blatt Papier zu malen. Der Autor stellt es in den breiteren Kontext der öffentlichen Ausstellungskultur, die in Japan im 18. Jahrhundert entstand; er geht hierbei insbesondere auf die Kultur des künstlerischen Wettbewerbs und der Zusammenarbeit im Kyōto des späten 18. Jahrhunderts ein. Ziel ist es, Rosetsu in der langen Geschichte der Arhat-Malerei in Ostasien zu verorten, insbesondere in Folge der Darstellungen, die Itō Jakuchū demselben Motiv gewidmet hatte. Der Essay befasst sich auch mit der Karriere von Rosetsu und seinen Zeitgenossen in den 1790er Jahren, die durch den Brand von Tenmei 8 (1788) gekennzeichnet war, einer beispiellosen Katastrophe, die die künstlerische Produktion und Kreativität wiederbelebte. Dabei untersucht er ebenfalls andere Ausstellungs- und Rezeptionskontexte, darunter das „Festival der Paravents“ (*byōbu matsuri*), eine jährliche Präsentation bemalter Leinwände als fester Bestandteil des Gion-Festivals, das

mindestens seit dem frühen 18. Jahrhundert im Hochsommer stattfand. Der Beitrag konzentriert sich auf Rosetsu und eines seiner letzten dokumentierten Gemälde in diesem sozialen und kulturellen Zusammenhang, um sein Werk und seine Karriere ausgehend vom modernen Begriff der „Exzentrizität“ neu zu überdenken, der permanent herangezogen wurde, um seine Position in der japanischen Kunstgeschichte zu bestimmen.

Christophe Marquet, *Ein Loblied auf den Primitivismus: Andere Gesichter der vormodernen japanischen Malerei*

In den 1920er Jahren unternahm der Philosoph und Kunstkritiker Yanagi Muneyoshi (1889-1961) eine Neuinterpretation der Künste Japans, die unter der Bezeichnung *Mingei* zu einer breiten Anerkennung und Wiederbelebung der populären Kunst führen sollte. Der vorliegende Artikel interessiert sich für dieses Unterfangen, indem er Yanagis Würdigung der primitiven Bildformen der Edo-Periode (1600-1868), wie z.B. der Bildsprache von Ōtsu, beleuchtet. Der Artikel zeichnet die Entwicklung seit den 1970er Jahren nach, die dank der Forschung des Kunsthistorikers Tsuji Nobuo weitere vergessene Aspekte der vormodernen Malerei herausgestellt und Kenntnisse über die „exzentrischen“ Künstler von Edo, die als „Avantgarde“ dargestellt werden, beigetragen hat. Schließlich zeigt er, wie sich seit Ende der 2000er Jahre die Ausstellungen über die wenig bekannten Dimensionen der Edo-Malerei vervielfacht haben. Hierbei konzentriert sich die Rezeption hauptsächlich auf die primitive Naivität, die unschuldige Leichtigkeit oder den parodistischen Humor dieser Werke, was von einer Entwicklung in der Betrachtungsweise des Primitivismus der Vormoderne zeugt, die von einigen zeitgenössischen Künstlern wie Murakami Takashi oder Horio Sadaharu geteilt wird.

Atsushi Miura, *Die politische Rolle der modernen japanischen Malerei: Vom Historienbild der alten Oberschule Nr. 1 bis zum Schlachtengemälde von Fujita Tsuguharu*

Sofern man die moderne japanische Malerei von einem politischen Standpunkt aus überdenkt, wird die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Historienmalerei, einschließlich der Militärkunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, gelenkt. Die Europäisierung der frühen Meiji-Ära und die nationalistische Reaktion Japans hinterließen unauslöschliche Spuren in den Stilen der modernen japanischen Malerei, die als *yōga* („westliche Malerei“) und

nihonga („japanische Malerei“) geprägt wurden. Der Artikel untersucht die politische Bedeutung der modernen japanischen Malerei im Lichte zweier Fallstudien. Die erste Studie betrifft eine Sammlung moderner japanischer Gemälde im *nihonga*-Stil, die zum Zweck des Ethik- und Geschichtsstudiums an der Oberschule Nr. 1 in Tōkyō aufgebaut wurde. Die zweite Studie widmet sich der Militärkunst, die während des Konflikts zwischen Japan und dem asiatisch-pazifischen Raum Ende der 1930er bis in die 1940er Jahre entstanden ist, insbesondere dem *yōga*-Gemälde von Fujita Tsuguharu. Die Gemäldesammlung der Oberschule Nr. 1 gehörte zum Ausbildungssystem und passte sich gleichzeitig dem Tempo des Aufkommens des Nationalismus im dritten Jahrzehnt der Meiji-Ära an. In ähnlicher Weise trug die Militärkunst Fujitas, die im Pazifikkrieg wurzelte, wesentlich zur Entwicklung der Historienmalerei in Japan bei. Anhand dieser Beispiele werden bestimmte komplexe Aspekte der modernen japanischen Historienmalerei und Militärkunst aufgedeckt, die die Überschneidung von politischer und künstlerischer Sensibilität herausstellt.

Hiromi Matsugi, *Der japanische Garten als Themengebiet internationaler Fragestellungen: Neueste Forschungstrends*

Dieser Artikel stellt anhand einiger Bücher und Artikel zwei aktuelle Tendenzen der universitären Forschung vor, die sich mit der Frage nach dem japanischen Wesen der Gartenkunst auseinandersetzen, indem sie den japanischen Garten als ein Feld internationaler Fragestellungen untersuchen. Die erste Tendenz entspricht dem Wunsch, die großen Diskurse, auf denen der Mythos des nationalen Genies beruht, zu dekonstruieren, indem das komplexe Zusammenspiel der Rezeption, Reflexion und Zirkulation von Ideen zwischen japanischen und ausländischen Akteuren beleuchtet wird. Dieses Zusammenspiel beeinflusst, ja dominiert sogar das Bild des japanischen Gartens. Der zweite Trend zeigt ein wachsendes Interesse an japanischen Gärten, die außerhalb Japans existierten oder immer noch existieren; er wirft Fragen über die Werte des japanischen Gartens in internationalen künstlerischen Zusammenhängen auf, die zwischen essentialistischen Kriterien der Authentizität und historischen und lokalen Besonderheiten oszillieren.

Kei Osawa, *Tōkyō Underground – Der Topos der japanischen Avantgarde in den 1960er Jahren*

Zwischen 1966 und 1970 setzte sich in den japanischen künstlerischen Avantgarden der Nachkriegszeit ein neuer *Topos* durch: der Underground. Von amerikanischer Herkunft prägte diese Subkultur das Kino, dann die Musik, das Theater, die Kunst (Performance, Happening, Event, Action, Intermedia), den *butō* Tanz, das Grafikdesign und das Verlagswesen. Diese kulturelle Bewegung wurde in Echtzeit kommentiert, debattiert und theoretisiert, bis ihr Zerfall durch die politische Unterdrückung der von ihr angeregten Protestbewegungen beschleunigt wurde. Der Underground schuf oder verwandelte physische Orte (Theater, Kinos, Cafés) im Shinjuku-Viertel von Tōkyō, hatte seine eigenen Leitfiguren und beeinflusste auf indirekte Weise eine ganze Generation, die ihn als Teil ihrer Lebensweise beanspruchte. Da der Underground einen neuen künstlerischen *Topos* schmiedete, hinterließ er eine wesentliche Spur in der Kultur- und Kunstgeschichte des Nachkriegsjapan, die noch heute spürbar ist. Dieser Artikel ist der erste Versuch, dieses ebenso auffällige wie diffuse Phänomen anhand einer präzisen Chronologie und Kartographie zu analysieren.

Lilian Froger, *Die Zeitschrift, ursprüngliches Medium der japanischen Fotografie in den 1960er-1970er Jahren*

Die 1960er und 1970er Jahre werden allgemein als das goldene Zeitalter der japanischen Fotografie angesehen; sie markieren den Karrierebeginn von Tōmatsu Shōmei, Nakahira Takuma, Moriyama Daidō und Araki Nobuyoshi. Auch wenn die Museen mittlerweile einen Teil ihrer Werke erwerben, war der Großteil ihrer fotografischen Produktion von Anfang an für die Veröffentlichung bestimmt. Was das japanische Fotobuch betrifft, so hat es in den letzten fünfzehn Jahren viel Aufmerksamkeit erfahren und damit einen unbeachteten Aspekt der Geschichte der japanischen Fotografie ans Licht gebracht. Ein weiterer wichtiger Faktor dieser Geschichte ist jedoch noch nicht erfasst worden: das Magazin. Ganz gleich ob es sich um unabhängige Magazine oder Zeitschriften mit großer Auflage handelt, dient das Magazin in Japan sowohl als Vektor für die Verbreitung der Fotografie als auch als kreative und theoretische Plattform an sich; seit den späten 1960er Jahren spielt es darüber hinaus eine tragende Rolle für das Verständnis des fotografischen Bildes als Bildsequenz.

Michael Lucken, *Gutai im Spannungsfeld einer systemischen Geschichte der Künste im Zeitalter der Globalisierung*

Ähnliche Formen, die in unterschiedlichen kulturellen Kontexten produziert werden, kann man nicht schablonenhaft übereinander legen. Die Abstraktion in einem Land wie Japan, das eine lange kritische Tradition der Bedeutung von Linie, Geste und Materie hat, kann nicht nach denselben Kriterien beurteilt werden wie die Abstraktion in den westlichen Ländern. Auch die realistischen Werke einer Kishida Ryūsei (1891-1929) lassen sich mit dem Maßstab des europäischen Realismus nicht richtig beurteilen. Die Formen ähneln sich zwar, aber die Bedeutung ist grundverschieden. Es gibt regionale Dynamiken, die unbedingt berücksichtigt werden müssen. Es versteht sich allerdings von selbst, dass die asiatische und die europäische Welt heute stark miteinander verbunden sind. Die Gutai-Bewegung hätte nicht existieren können ohne den Ehrgeiz ihrer Mitglieder, einen Dialog mit westlichen Künstlern und Kritikern jenseits der komplexen Beziehung zwischen Zentren (Paris, Tōkyō) und Peripherien (Japan, Kansai) aufzubauen. Ziel des vorliegenden Artikels ist es, auf der Grundlage einer historiographischen Analyse der Gutai-Bewegung (1954-1972) einen Beitrag zur laufenden Reflexion über die Möglichkeiten und Bedingungen einer systemischen Kunstgeschichte im Zeitalter der Globalisierung zu leisten.

Cléa Patin, *Neue Akteure, neue Einsätze: Der japanische Kunstmarkt angesichts der „Spekulationsblase“ der späten 1980er Jahre*

Die von der europäischen und amerikanischen Presse berichtete „Spekulationsblase“ der späten 1980er Jahre in Japan ist ein bekanntes Phänomen: vier Jahre lang – von 1987 bis 1991 – schien Japan endlich seinen Platz auf dem internationalen Kunstmarkt dank einer außergewöhnlichen Kombination aus wirtschaftlicher Dynamik und Kunstmarkteuphorie einzunehmen, wobei japanische Käufer vor allem auf öffentlichen Auktionen um Werke des Impressionismus und der Moderne wetteiferten. Der Umfang und die Komplexität dieses Phänomens veranlassen uns jedoch auch dazu, die Beobachtungen und Aussagen der japanischen Akteure selbst zu betrachten. Wie haben sie sich damals gefühlt? Wenn die Spekulationsblase generell als eine Offenbarung der schädlichen Folgen verstanden werden kann, die eine zu plötzliche Öffnung des Kunstmarkts mit sich bringen kann, so präsentiert sie auch

Höhepunkte und Zäsuren. In der Tat hat sie über die kurzfristigen Investitionen der Spekulanten hinaus tiefgreifende Kräfte in Bewegung gesetzt, sowohl auf der Seite von Einzelpersonen als auch von Unternehmen. Viele haben den Zugriff auf die Meisterwerke der Welt als ein Zeichen der Rache gegen den Westen oder als eine Gelegenheit zum kulturellen Austausch gesehen. Dieses massive Engagement war jedoch zum Scheitern verurteilt: begünstigt durch Rekordpreise haben japanische Käufer Kunst weitgehend als spekulatives Gut betrachtet und litten gleichzeitig unter einem ungleichen Informationszugang gegenüber europäischen und amerikanischen Händlern. Am Ende kehrte die Mehrheit der Werke zu „Schleuderpreisen“ in ihre Herkunftsländer zurück – mit Ausnahme der Werke, die in den 1990er Jahren von öffentlichen, insbesondere städtischen und regionalen Museen, erworben wurden.

Jonathan M. Reynolds, *Die archäologischen Parks von Sannai Maruyama und Yoshinogari. Kulturelle Identität und Urgeschichte im heutigen Japan*

Darstellungen aus der Frühzeit der japanischen Geschichte, die in der Nachkriegszeit zirkulierten, trugen auf vielen verschiedenen Wegen zur Bildung der kulturellen Identität des Landes bei. Die Geschichtsmuseen haben in diesem Prozess eine wichtige Rolle gespielt, da sie zum Einen ein breites Publikum erreichen konnten, und zum anderen aufgrund ihrer Art der Vermittlung. In diesem Artikel werden einige der Ausstellungsstrategien erörtert, die das Erlebnis der Besucher in den archäologischen Parks von Sannai Maruyama und Yoshinogari prägen. Diese beiden Stätten gehören zu den aktuell spektakulärsten Beispielen von Institutionen, die ein Narrativ des prähistorischen Japans deutlich zum Ausdruck bringen, das das Bild eines dauerhaften japanischen Erbes fördert.

VARIA

Caroline van Eck, *Ornamentale Entwürfe auf der Suche nach einem wissenschaftlichen Diskurs*

Die drei hier untersuchten Bücher werfen ein neues Licht auf die komplexe Geschichte des Ornaments in der westlichen Kultur. Claire Guests Studie über das Verständnis des Ornaments in der Renaissance ist ein ehrgeiziger und gelehrter Versuch, die Vorgeschichte der Konzepte aus der Zeit vor Kants Ästhetik nachzuzeichnen. Guest geht bis zu den Anfängen

des westlichen Ornamentgedankens zurück, wie er im Alten Testament, in den griechischen Quellen des platonischen, aristotelischen und sophistischen Denkens sowie in der Scholastik vorkommt. Hier verortet sie eine Auffassung von Ornament und Schönheit, die nicht von einem relativen Schönheitsbegriff bestimmt wird, aber dennoch mit der griechischen Idee einhergeht, dass das Ornament der Ausdruck von Wahrheit und Schönheit ist. Das Buch von Rémi Labrusse befasst sich mit der Geschichte des Ornaments nach dem Kantschen Moment. Es handelt sich um eine ebenso dichte und ausgefeilte Studie über die Versuche des 19. Jahrhunderts, das Ornament, seine Gestaltung und Geschichte angesichts der damaligen Herausforderungen neu zu überdenken. Dies galt besonders im Blick auf das Aufkommen eines neuen Bewusstseins für die globale Natur der Kunst und Ornamentierung und auf die radikalen Veränderungen, die die industrielle Revolution für die künstlerische Produktion mit sich brachte. Hierin findet man eine grundlegende Neuerung. Der von Gülrü Necipoglu und Alina Payne herausgegebene Band *Histories of Ornament. From Global to Local* beschäftigt sich hauptsächlich mit dem 20. Jahrhundert und stellt das Paradigma der Moderne, oder eher ihre Ablehnung des Ornaments in Frage, indem sich die Autoren dem Wiederaufleben der Oberflächenornamentik im Werk zeitgenössischer Architekten wie Herzog & De Meuron oder Farshid Moussavi zuwenden. Diese drei Bücher zeichnen sich dadurch aus, dass sie die vorgefasste Meinung über das Ornament als bloße schmückende Ergänzung eines Gegenstands und damit als überflüssige Erscheinung grundlegend hinterfragen. Sie zeigen auf unterschiedliche Weise, dass die Frage des Ornaments vielmehr im Zentrum der menschlichen Kunst und materiellen Kultur steht.

●

SAGGI

François Macé, *Un'arte barbara nell'arcipelago giapponese: le tombe decorate del VI secolo*

Nel VI secolo della nostra era, nella zona nord-occidentale dell'isola di Kyūshū, venne realizzata una serie di tombe riccamente decorate. Queste pitture decorative pongono in modo chiaro due questioni ricorrenti della storia dell'arte in Giappone: quella della continuità e quella dell'originalità. Pur non evitando di affrontare questi due temi, il presente articolo si concentra principalmente sull'analisi delle pitture stesse. Per poterle apprezzare, piuttosto che ai canoni dell'estetica cinese dell'antichità, è preferibile ricorrere allo sguardo di artisti contemporanei come Paul Klee. Attraverso questi ultimi è infatti possibile contemplare la bellezza delle pitture delle tombe di Ōzuka o di Chibusan. Per lungo tempo ignorate, esse ci permettono di scoprire la ricchezza di un mondo barbaro attirato dalla cultura alta continentale ma ancora fiero della sua forza e dei suoi valori. Un secolo dopo la scomparsa di questi sontuosi decori, gli affreschi di Takamatsuzuka segneranno la penetrazione dell'estetica continentale nelle élite giapponesi.

Cynthia G. Bogel, *Uno cosmoscape ai piedi di Buddha: il piedistallo dell'icona principale di Yakushi-ji, sostegno dell'impero dei sovrani*

L'icona principale del tempio giapponese di Yakushi-ji è un Buddha della medicina (Yakushi) in bronzo alto 254,7 cm, seduto con le gambe incrociate su un piedistallo di 152 cm con più livelli, e affiancato da due bodhisattva. I rilievi sui quattro lati del piedistallo sono esteticamente pregevoli e storicamente originali, come il resto della triade colossale dell'inizio del VIII secolo, e hanno per molto tempo affascinato gli studiosi. Questo piedistallo, testimonianza viva del discorso politico dei sovrani di Yamato,

committenti dell'opera, colloca idealmente il buddismo e la nozione di giusto governo all'interno di un impero immaginario di stampo cinese che era ancora in costruzione verso gli anni 650-750. Le figure e i motivi del piedistallo si accordano con i concetti elaborati nelle opere letterarie classiche della stessa epoca. Questo studio – il primo dedicato a Yukushi-ji in una lingua diversa dal giapponese – propone una nuova interpretazione del piedistallo come cosmografia / cosmologia di un regno imperiale immaginato dai suoi creatori associata all'immagine di un Buddha guaritore e governatore giusto, onnipotente, al vertice di questa visione del mondo.

Yamamoto Satomi, *Dalla Via degli spiriti demoniaci alla Via dei titani.*

Riconsiderazioni sulle pitture talismaniche

Il presente articolo ha per oggetto un rotolo di "pitture talismaniche" (*hekija-e* 辟邪絵) che si ritiene siano state realizzate nella seconda metà del XII secolo, sotto il regno dell'imperatore ritirato Go-Shirakawa 後白河 (1127-1192, r. 1155-1158), e trasmesse attraverso la collezione del tempio buddista Renge-ō-in 蓮華王院, più conosciuto con il nome di Sanjūsan-gendō 三十三間堂. Queste pitture, attualmente conservate al museo nazionale di Nara, sono composte dalle cinque sezioni seguenti: il *Dio del castigo celeste* (*Tenkeisei* 天刑星), *Sendan Kendatsuba* 梅檀乾闥婆 (skt. *Candana Gandharva*), *l'Insetto divino* (*Shinchū* 神虫), *Shōki* (ch. *Zhong Kui* 鍾馗) et *Bishamonten* 毘沙門天 (skt. *Vaiśravaṇa*). Ci interesseremo in particolare all'interpretazione per lungo tempo accettata seconda la quale queste differenti scene di rappresentazione di chime-re, sorta di leoni alati benevoli (jp. *hekija*, ch. *bixie* 辟邪, letteralmente: "che espelle il male, talismanico") che respingono il male, raffigurano delle divinità benefiche che scacciano gli spiriti malvagi. In effetti, vedremo che, se ci si concentra sulle origini delle divinità benevole dipinte in ogni scena, diventa chiaro che queste ultime avevano anch'esse, all'origine, la natura terrificante di uno spirito malvagio. Nell'articolo si dimostrerà che il soggetto principale di questi rotoli non è dunque "l'eliminazione del male", ma una rappresentazione del mondo dei demoni che possiede sia un lato positivo che un lato negativo. Per questa ragione, queste opere d'arte dovrebbero essere chiamate "rotoli che rappresentano la Via degli inferi" (*jigoku-zōshi* 地獄草紙).

Amaury A. García Rodríguez, *Lo shunga e i racconti della storia dell'arte giapponese*

Se si fa il punto sulle ricerche nell'ambito della storia dell'arte giapponese e dello studio dell'immagine, bisogna constatare l'influenza di numerosi nuovi contributi. Lo *shunga kenkyū* o i *shunga studies* (cioè lo studio delle immagini erotiche dell'epoca Edo) è un soggetto particolarmente interessante e recente tra gli studi visivi giapponesi. Sebbene l'utilizzo del termine *shunga* come categoria assoluta, che raccoglie un insieme estremamente complesso di espressioni visive, sia ancora oggetto di dibattito, il carattere pionieristico di questo nuovo ambito di studi e il suo potenziale intrinseco ne fanno un'affascinante fonte per la ricerca di nuove prospettive nell'analisi dei processi e delle pratiche visive, culturali e storiche. Il presente articolo analizza l'emergere dello *shunga* come nuovo ambito di studio all'intero della storia dell'arte giapponese. Ci si interesserà non solo alle sue recenti vie, ma anche alla maniera in cui questi cambiamenti recenti di statuto potrebbero influenzare la nostra comprensione attuale dello *shunga* e i suoi legami con l'industria dell'editoria in senso lato di cui esso fa parte e con la cultura dell'epoca Edo in generale.

Matthew McKelway, *Rosetsu, i suoi Cinquecento Arhat e la cultura delle esposizioni nella Kyōto del XVIII secolo*

Il presente contributo esplora le ragioni che hanno spinto Rosetsu a produrre la sua celebre pittura dei Cinquecento discepoli di Buddha (Arhat) su un frammento di carta di circa trecentimetri di larghezza, esaminandolo alla luce del contesto più ampio della cultura delle esposizioni pubbliche che sono emerse in Giappone nel XVIII secolo, e, più in particolare, di quello della competizione e della collaborazione artistica nella Kyōto della fine del XVIII secolo. Si tratterà dunque di collocare Rosetsu nella lunga storia della pittura d'Arhat in Asia dell'Est, in particolare nell'epoca successiva alle rappresentazioni che ne ha fatto Itō Jakuchū. Il saggio si concentra anche sulla carriera di Rosetsu e dei suoi contemporanei negli anni intorno al 1790, segnati dall'incendio del Tenmei 8 (1788), una catastrofe senza precedenti che ha avuto come conseguenza il rilancio della produzione e della creatività artistiche. Esso esplora ugualmente gli altri contesti d'esposizione e di ricezione, in particolare il "festival dei paraventi" (*byōbu matsuri*), una presentazione annuale di paraventi dipinti, che, a partire dal XVIII secolo, si svolgeva a metà estate durante il festival di Gion. Concentrandosi su Rosetsu e su una delle sue ultime pitture documentate in questi

contesti sociali e culturali, si tenterà di ripensare il suo lavoro e la sua carriera a partire dai tropi moderni di “eccentricità” che sono stati costantemente utilizzati per definire la sua posizione nella storia dell’arte del Giappone.

Christophe Marquet, *Elogio del primitivismo: altri aspetti della pittura giapponese premoderna*

Negli anni '20, il pensatore Yanagi Muneyoshi (1889-1961) intraprendeva una rilettura delle arti del Giappone che avrebbe comportato un largo movimento di riconoscimento e rivitalizzazione dell’arte popolare, con il nome di Mingei. Il presente articolo prende in esame questa opera concentrandosi in particolare sull’attenzione che Yanagi riservò alle forme pittorali primitive dell’epoca Edo (1600-1868), come l’iconografia di Ōtsu. Esso esamina inoltre come, a partire dagli anni '70, altri aspetti dimenticati della pittura premoderna furono riscoperti grazie ai lavori dello storico dell’arte Tsuji Nobuo sugli artistici “eccentrici” di Edo, presentati come degli “avanguardisti”. L’articolo infine si propone di mostrare come, a partire dalla fine degli anni 2000, si siano moltiplicate le esposizioni su altre dimensioni sconosciute della pittura dell’epoca Edo, apprezzate essenzialmente per la loro *naïvité* primitiva, la loro innocente leggerezza o il loro umorismo parodico, testimoniando un’evoluzione dello sguardo sul primitivismo delle arti del periodo premoderno condivisa da alcuni artisti contemporanei come Murakami Takashi e Horio Sadaharu.

Atsushi Miura, *Portata politica della pittura moderna giapponese: dalla pittura di storia dell’antica Scuola Superiore n. 1 alla pittura di battaglia di Fujita Tsuguharu*

Quando si prende in considerazione la pittura giapponese da un punto di vista politico, l’attenzione è rivolta all’importanza della pittura di storia, compresa quella di guerra, prodotta alla fine del XIX e all’inizio del XX secolo. L’europeizzazione dell’inizio dell’era Meiji e la reazione nazionalista giapponese hanno lasciato un segno indelebile sugli stili della pittura giapponese moderna, lo *yōga* (“pittura occidentale”) e il *nihonga* (“pittura giapponese”). Il presente articolo prenderà in esame la portata politica della pittura giapponese moderna alla luce dello studio di due casi. Il primo sarà costituito dalla raccolta di pitture giapponesi moderne, di stile *nihonga*, riunite allo scopo di studiare l’etica e la storia alla Scuola superiore n. 1, a Tōkyō. Il secondo asse di ricerca sarà costituito dall’arte figurativa di guerra prodotta dalla fine degli anni '30 agli anni '40 – mentre il conflitto tra

il Giappone e l’Asia pacifica diventava sempre più violento – e, in particolare, dalla pittura di stile *yōga* di Fujita Tsuguharu. La collezione di pitture della Scuola Superiore n. 1 ha contribuito all’azione educativa, adeguando il suo ritmo a quello dell’ascesa del nazionalismo nel corso del terzo decennio Meiji. Allo stesso modo, la pittura di guerra di Fujita, ispirata dalla guerra del Pacifico, ha largamente contribuito allo sviluppo della pittura di storia in Giappone. Nei legami che uniscono queste due piste di ricerca si manifestano certi aspetti complessi della pittura di storia giapponese moderna e dell’arte militare nati all’intersezione tra sensibilità politiche e artistiche.

Hiromi Matsugi, *Il giardino giapponese come campo di sfide internazionali: tendenze recenti della ricerca*

Quest’ articolo propone, attraverso la lettura di qualche opera e di alcuni saggi, due tendenze recenti delle ricerche universitarie che affrontano la questione della giapponesità dell’arte del giardino studiando il giardino giapponese come campo di sfide internazionali. La prima tendenza corrisponde a una volontà di decostruire i principali discorsi sui quali si basa il mito del genio nazionale, mettendo in luce il meccanismo complesso della percezione, della riflessione e della circolazione d’idee tra i protagonisti giapponesi e stranieri, che influisce, e perfino determina, l’immagine del giardino giapponese; la seconda tendenza rivela un interesse crescente verso i giardini giapponesi che esistevano, o esistono ancora, fuori dal Giappone, e pone un quesito a proposito dei valori del giardino giapponese nel contesto delle creazioni internazionali, valori che oscillano tra i criteri essenzialistici di autenticità e le specificità storiche e locali.

Kei Osawa, *Tōkyō Underground – Il topos delle avanguardie giapponesi durante la svolta degli anni '60*

Tra il 1966 e il 1970, un nuovo topos si insedia nell’ambiente delle avanguardie artistiche giapponesi del Dopo Guerra: *l’underground*. D’importazione americana, questa sottocultura influenza prima il cinema e poi la musica, il teatro, le arti (performance, *happening*, *event*, azione, *intermedia*), la danza *butō*, la grafica e l’edizione. Questo movimento culturale è commentato, dibattuto e teorizzato in tempo reale, fino al suo tramonto, accelerato dalla repressione politica dei movimenti contestatari da esso stimolati. L’underground crea o trasforma dei luoghi fisici (teatri, cinema, caffè) nel quartiere di Shinjuku a Tōkyō, prende corpo in delle figure tutelari e influenza in maniera più diffusa tutta una

generazione che lo rivendica nel suo modo di vita. Poiché l'underground ha creato un nuovo topos artistico, esso ha lasciato una traccia importante nella storia culturale e artistica del Giappone del Dopo Guerra, ancora oggi percepibile. Il presente articolo costituisce il primo tentativo di analisi, attraverso una cronologia e una cartografia precise, di questo fenomeno diffuso e significativo.

Lilian Froger, *Il magazine, supporto originale della fotografia giapponese negli anni '60 e '70*

Gli anni '60 e '70 sono generalmente considerati come l'epoca d'oro della fotografia giapponese, un periodo durante il quale iniziano le carriere di Tōmatsu Shōmei, Nakahira Takuma, Moriyama Daidō, o ancora di Araki Nobuyoshi. Se oggi i musei acquisiscono alcune loro stampe, gran parte della loro produzione fotografica è stata sempre destinata alla pubblicazione. Da una quindicina d'anni, il libro di fotografie giapponesi è stato oggetto di molta attenzione e questo ha permesso di mettere in luce un aspetto sconosciuto della storia della fotografia giapponese. Tuttavia, resta ancora da analizzare e comprendere un altro protagonista di questa storia: il magazine. In effetti, che esso prenda la forma di riviste indipendenti o di periodici ad ampia tiratura, il magazine serve al Giappone sia come vettore di diffusione della fotografia sia come supporto di creazione e di riflessione, contribuendo pienamente all'affermazione – a partire dalla fine degli anni '60 – di una concezione dell'immagine fotografica sotto forma di sequenza.

Michael Lucken, *Gutai in tensione: per una storia sistemica delle arti al tempo della globalizzazione*

Le forme simili prodotte in contesti culturali diversi non sono sovrapponibili. L'astrazione in un paese come il Giappone, che possiede una lunga tradizione critica di apprezzamento della linea, del gesto e della materia non può essere giudicata seguendo gli stessi criteri applicabili in Occidente. Allo stesso modo, le opere realiste di un Kishida Ryūsei (1891-1929) non possono essere correttamente valutate attraverso il prisma del realismo europeo. Le forme si assomigliano, ma il senso è profondamente differente. Esistono inoltre delle dinamiche regionali di cui bisogna tenere conto. Tuttavia, è ormai evidente come il mondo asiatico e quello europeo siano profondamente interconnessi. Il movimento *Gutai* non sarebbe esistito senza l'ambizione dei suoi membri di stabilire un dialogo con gli artisti e i critici occidentali e,

più in generale, al di fuori di una relazione complessa tra centri (Parigi, Tōkyō) e periferie (il Giappone, il Kansai). L'ambizione di questo articolo è di contribuire, a partire da una analisi storiografica del movimento *Gutai* (1954-1972), alla riflessione in corso sulle condizioni della possibilità di una storia sistemica delle arti nel contesto della globalizzazione.

Cléa Patin, *Nuovi protagonisti, nuove questioni: il mercato dell'arte giapponese alla prova della "bolla speculativa" della fine degli anni '80*

La bolla speculativa della fine degli anni '80 in Giappone è un fenomeno conosciuto, che venne seguito anche dalla stampa europea e statunitense: grazie a quattro anni di congiunzione eccezionale tra dinamismo economico e euforia del mercato dell'arte che permise ai compratori giapponesi di contendersi le opere impressioniste e moderne, soprattutto in vendita pubblica, sembrò che il Giappone avesse finalmente trovato il suo posto nel mercato internazionale dell'arte. Tuttavia, la sua ampiezza e la sua complessità ci spingono anche a indagare le osservazioni e le testimonianze dei protagonisti giapponesi stessi. Che cosa hanno provato? Se questa speculazione può rivelarsi in linea generale come un rivelatore delle nefaste conseguenze sul mercato dell'arte di un'apertura troppo improvvisa, essa presenta anche dei tempi forti e dei momenti di rottura. In effetti, la bolla ha messo in movimento, al di là degli investimenti a breve termine degli speculatori, delle forze profonde, tanto dal lato dei privati che delle imprese. Molti hanno visto nell'accesso ai capolavori mondiali il segno di una rivincita nei confronti dell'Occidente o un'occasione di condivisione culturale. Questo impegno massiccio è però stato un insuccesso: trascinati dal record dei prezzi, gli acquirenti giapponesi hanno considerato l'arte come un oggetto speculativo e hanno subito asimmetrie di informazioni rispetto ai venditori europei e americani. Alla fine, la maggior parte delle opere sono tornate a prezzi stracciati nei loro paesi d'origine, ad eccezione di quelle trattenute negli anni '90 dai musei pubblici, soprattutto municipali e dipartimentali.

Jonathan M. Reynolds, *I parchi archeologici di Sannai Maruyama e Yoshinogari. Identità culturale e preistoria nel Giappone contemporaneo*

Le rappresentazioni dei primi tempi della storia del Giappone hanno circolato e contribuito – in forme diverse – a formare l'identità culturale del paese nel periodo del Dopo Guerra. I musei di storia hanno svolto un ruolo importante in questo processo, grazie, da un lato, al vasto pubblico che sono riusciti a raggiungere e, dall'altro, alla maniera in cui si sono rivolti ad esso. Il presente articolo analizza alcune delle strategie espositive che danno forma all'esperienza dei visitatori nei parchi archeologici di Sannai Maruyama e Yoshinogari. Questi due siti sono tra i più notevoli esempi recenti di istituzioni che trasmettono chiaramente un racconto del Giappone preistorico con l'intenzione di promuovere la visione di un'eredità giapponese durevole nel tempo.

VARIA

Caroline van Eck, *Concezioni dell'ornamento alla ricerca di un discorso scientifico*

I tre libri qui studiati mettono sotto una luce nuova la complessa storia dell'ornamento in Occidente. Lo studio di Claire Guest sulla comprensione dell'ornamento nel Rinascimento è un tentativo ambizioso ed erudito di rintracciare la preistoria dei concetti prima dell'emergere dell'estetica kantiana. Guest risale alle origini del pensiero occidentale sull'ornamento, all'Antico Testamento, al pensiero Greco platonico, aristotelico e sofista, e alla scolastica, per ritrovare una concezione dell'ornamento e della bellezza che non sia relativa e che sia comunque in armonia con l'idea greca secondo la quale l'ornamento rappresenta il bagliore della verità e della bellezza. Il libro di Rémi Labrusse si concentra sulla storia dell'ornamento dopo il momento kantiano. Si tratta di uno studio denso e molto sofisticato dei tentativi del XIX secolo di ripensare l'ornamento, la sua concezione e la sua storia, davanti alle sfide poste dall'emergere di una presa di coscienza della natura globale dell'arte e dell'ornamento umano e dei cambiamenti radicali che la rivoluzione industriale ha impresso sulla produzione artistica. È un nuovo inizio fondamentale. Dedicato invece al XX secolo, il volume *Histories of Ornament. From Global to Local*, diretto da Gülru Necipoglu e Alina Payne, rimette in questione il paradigma modernista, o piuttosto il suo rifiuto dell'ornamento, a partire dal ritorno dell'ornamentazione di superficie nell'opera di architetti

contemporanei come Herzog & De Meuron o Farshid Moussavi. Questi tre libri si distinguono per una fondamentale messa in causa dei luoghi comuni sull'ornamento concepito come complemento dell'oggetto che adorna, e dunque superfluo, e mostrano in modi differenti che la questione dell'ornamento è al centro dell'arte e della cultura materiale umana.

•

ENSAYOS

François Macé, *Un arte bárbaro en el archipiélago japonés: las tumbas decoradas del siglo VI*

En el siglo VI de nuestra era, en el noroeste de la isla de Kyūshū, florecieron un conjunto de tumbas ricamente decoradas. Estas decoraciones pictóricas abren de manera clara los dos interrogantes recurrentes en la historia del arte de Japón: el de la continuidad y el de la originalidad. Sin evadir estos interrogantes, este artículo se centra en las pinturas mismas. Para apreciarlas la mirada de artistas contemporáneos, como Paul Klee, es preferible a los cánones de la estética china de la antigüedad. Es gracias a ellos que se puede disfrutar de la belleza de las pinturas de las tumbas de Ōzuka o de Chibusan. Durante mucho tiempo ignoradas, estas pinturas nos introducen a la riqueza de un mundo bárbaro atraído por la alta cultura continental, pero aún orgulloso de su fuerza y de sus valores. Un siglo después de la desaparición de estas decoraciones suntuosas, los frescos de Takamatsuzuka marcan la penetración de la estética continental en las élites japonesas.

Cynthia G. Bogel, *Cosmoscape bajo el Buda: el pedestal del principal icono de Yakushi-ji, sostén del imperio de los soberanos*

El principal icono del templo japonés de Yakushi-ji es un Buda de la medicina (Yakushi), en bronce, de una altura de 254,7 cm, sentado, con las piernas cruzadas, en un pedestal de 152 cm de varios niveles, y flanqueado por dos bodhisattva. Tan acabados visualmente y tan raros históricamente como esta triada colosal de inicios del siglo VIII, son los relieves, singulares y extraordinarios, sobre las cuatro esquinas de su pedestal, que durante mucho tiempo fascinaron a los investigadores. Este pedestal, testigo visual del discurso de los soberanos de Yamato, comanditarios del icono, sitúa al budismo y

al gobierno justo en un imperio imaginario y en construcción de tipo chino, hacia 670-750. Las figuras y los motivos del pedestal guardan concordancia con los conceptos descritos en obras literarias clásicas contemporáneas. Este primer estudio consagrado a Yakushi-ji en una lengua distinta al japonés propone una nueva interpretación del pedestal como cosmografía – la cosmología de un reino imperial imaginado por sus creadores – integrado a un Buda sanador/gobernador justo, omnipresente, asentado en la cima de esta visión de mundo.

Yamamoto Satomi, *Del Camino de los espíritus demoniacos al Camino de los titanes: una reconsideración sobre las pinturas talismánicas*

El presente artículo tiene por tema un rollo de “pinturas talismánicas” (*hekija-e* 辟邪絵) que pasan por ser producidas en la segunda mitad del siglo XII, bajo el reino del emperador Go-Shirakawa 後白河 (1127-1192, r. 1155-1158), y transmitidas por la colección del templo budista Renge-ō-in 蓮華王院, más conocido con el nombre de Sanjūsan-gendō 三十三間堂. Estas pinturas, actualmente conservadas por el museo nacional de Nara, están compuestas por cinco secciones seguidas: el Dios del castigo celeste (*Tenkeisei* 天刑星), *Sendan Kendatsuba* 梅檀乾闥婆 (skt. *Candana Gandharva*), el *Insecto divino* (*Shinchū* 神虫), *Shōki* (ch. *Zhong Kui* 鍾馗) y *Bishamonten* 毘沙門天 (skt. *Vaiśravaṇa*). Nos interesa de manera particular la interpretación durante mucho tiempo admitida según la cual estas diferentes escenas que representan quimeras, especies de leones alados bienhechores (jp. *hekija*, ch. *bixie* 辟邪, literalmente: “que expulsa el mal, talismánico”) que expulsan el mal, describe divinidades buenas eliminando demonios malos. Constataremos en efecto que si se analizan los orígenes de estas divinidades buenas descritas en cada escena, es claro que estas últimas tenían ellas también, en su origen, una naturaleza terrorífica de demonios malos. Demostraremos aquí que el tema principal de estos rollos no es la “expulsión del mal”, sino una representación del mundo de los demonios que posee a la vez un lado bueno y un lado malo, e igualmente por qué estas obras de arte deberían ser llamadas “rollos describiendo el Camino de los infiernos” (*jigoku-zōshi* 地獄草紙).

Amaury A. García Rodríguez, *El shunga y las narrativas de la historia del arte japonés*

Si observamos el estado del arte de las investigaciones en el dominio de la historia del arte japonés y del estudio de la imagen, hay que

subrayar la incidencia de numerosas contribuciones nuevas. El *shunga kenkyū* o los *shunga studies* (es decir, el estudio de las imágenes japonesas eróticas de la época Edo) es un tema particularmente interesante y reciente en el seno de los estudios visuales japoneses. Si bien la utilización de la palabra *shunga*, como un tipo de categoría absoluta, que engloba un conjunto extremadamente complejo de expresiones en el dominio visual, es objeto de múltiples debates, el carácter pionero de este nuevo campo de estudios y su potencial lo hacen una fuente fascinante de información para la investigación de nuevas perspectivas en el análisis de los procesos y las prácticas visuales, culturales e históricas. Este artículo estudia la emergencia del *shunga* en tanto que nuevo dominio de estudios en el seno de la historia del arte japonés. Me interesa no solamente tratar sus vidas recientes, sino también la manera en la que estos cambios recientes podrían influenciar nuestra comprensión actual del *shunga* y sus lazos con la industria de la edición, en su sentido amplio, del cual formaba parte, y con la cultura de la época Edo en general.

Matthew McKelway, *Rosetsu, sus quinientos Arhat, y la cultura de las exposiciones en el Kyōto del siglo XVIII*

Esta contribución explora las razones que empujaron a Rosetsu a producir su importante pintura sobre los quinientos discípulos de Buda (Arhat) en un pedazo de papel de alrededor de tres centímetros de lado, examinándolo desde el contexto más amplio de la cultura de la exposición pública, la cual emerge en el Japón del siglo XVIII y, más particularmente, desde aquella competición y colaboración artística en el Kyōto de finales del siglo XVIII. Se busca situar a Rosetsu en la historia larga de las pinturas de arhat en Asia del Este, sobre todo después de las representaciones que realizó Itō Jakuchū de ellas. El ensayo se centra también en la carrera de Rosetsu y de sus contemporáneos en los años 1790, marcados por el incendio de Tenmei 8 (1788), una catástrofe sin precedentes que tuvo como consecuencia el renacimiento de la producción y de la creatividad artísticas. Se exploran igualmente los demás contextos de exposición y de recepción, especialmente el “festival de los biombos” (*byōbu matsuri*), una exhibición anual de biombos pintados, que formaba parte del festival de Gion, el cual se organizaba a mitad del verano al menos desde principios del siglo XVIII. Concentrándonos en Rosetsu y en una de sus últimas pinturas inspiradas documentalmente de los contextos sociales y culturales, se busca repensar su trabajo y su carrera a partir de tropos modernos

de “excentricidad” que han sido empleados constantemente para definir su posición en la historia del arte japonés.

Christophe Marquet, *Elogio del primitivismo: otros rostros de la pintura japonesa premoderna*

En los años 1920, el pensador Yanagi Mune-yoshi (1889-1961) emprende una revisión de las artes del Japón que iba a impulsar todo un movimiento de reconocimiento y de revitalización del arte popular, bajo el nombre de Mingei. Este artículo vuelve sobre esta empresa interesándose en la apreciación que hará Yangai de las formas pictóricas primitivas de la época Edo (1600-1868), como la imaginería de Ōtsu. Se examina cómo, desde los años 1970, otros aspectos olvidados de la pintura premoderna fueron redescubiertos gracias a los trabajos del historiador de arte Tsuji Nobuo sobre los artistas “excéntricos” de Edo, presentados como “vanguardistas”. Se propone finalmente mostrar cómo, desde finales de los años 2000, se multiplicaron las exposiciones sobre otras dimensiones desconocidas de la pintura del periodo Edo, apreciadas esencialmente por su ingenuidad primitiva, su ligereza inocente o su humor paródico, y que dan testimonio de una evolución de la mirada acerca del primitivismo del periodo premoderno, que compartirían algunos artistas contemporáneos como Murakami Takashi o Horio Sadaharu.

Atsushi Miura, *El alcance político de la pintura moderna japonesa: de la pintura histórica de la antigua Escuela superior nº 1 a la pintura de batallas de Fujita Tsuguharu*

Cuando volvemos sobre la pintura japonesa moderna con una perspectiva política, nuestra atención es atraída por la importancia de la pintura histórica, incluido el arte militar, producida a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. La europeización de inicios de la era Meiji y la reacción japonesa nacionalista dejaron una marca indeleble en los estilos de la pintura japonesa moderna, el *yōga* (“pintura occidental”) y el *nihonga* (“pintura japonesa”). Examinaremos el alcance político de la pintura japonesa moderna a la luz de dos estudios de caso. El primero será constituido por la recopilación de pinturas japonesas modernas, de estilo *nihonga*, reunidas con el objetivo de estudiar la ética y la historia en la Escuela superior nº 1 en Tōkyō. El segundo eje será constituido por el arte militar producido mientras que el conflicto entre el Japón y la Asia pacífica era intenso, desde finales de los años 1930 hasta los años

1940, en particular la pintura de estilo *yōga* de Fujita Tsugujaru. La colección de pinturas de la Escuela superior nº 1 contribuyó en el terreno educativo, siempre alineando su ritmo al del ascenso del nacionalismo a lo largo de la tercera década de los Meiji. Igualmente, el arte militar de Fujita, generado por la guerra del Pacífico, contribuyó notablemente en el desarrollo de la pintura histórica japonesa. En las líneas que unen estos dos puntos de investigación se revelan las complejidades de la pintura histórica japonesa moderna y del arte militar nacidos en la intersección de sensibilidades políticas y artísticas.

Hiromi Matsugi, *El jardín japonés como el campo de las problemáticas internacionales: tendencias recientes de las investigaciones*

Este artículo presenta, a través de la lectura de algunas obras y artículos, dos tendencias recientes dentro de las investigaciones universitarias que abordan la cuestión de lo japonés del arte del jardín y que estudian el jardín japonés como un campo de problemáticas internacionales. La primera tendencia corresponde a una voluntad de deconstruir discursos mayoritarios bajo los cuales se ha fundado el mito del genio nacional, poniendo a la luz el mecanismo complejo de la percepción, de la reflexión y de la circulación de ideas entre los actores japoneses y extranjeros, que influye, véase determina, la imagen del jardín japonés; la segunda tendencia manifiesta un interés creciente en los jardines japoneses que existían, o existen todavía, fuera del Japón, e interroga los valores del jardín japonés en los contextos de la creación internacional, valores que oscilan entre los criterios de autenticidad esencialista y las particularidades históricas y locales.

Kei Osawa, *Tōkyō Underground – El topos de los vanguardistas japoneses en el cambio de los años 1960*

Entre 1966 y 1970, un nuevo *topos* se instala en el mundo vanguardista de las artes en el Japón de después de la guerra: el *underground*. De importación americana, esta sub-cultura impregna el cine y después la música, el teatro, las artes (performances, *happening*, *event*, acción, *intermedia*), la danza *butō*, el diseño y la edición. Este movimiento cultural es comentado, debatido y teorizado en tiempo real, hasta su desmoronamiento acelerado por la represión política de movimientos contestatarios que él mismo había estimulado. El *underground* crea o transforma lugares físicos (teatros, cines, cafés) en el barrio Shinjuku en Tōkyō, encarna en figuras tutelares, e influencia de manera

difusa toda una generación que lo reivindica en su manera de vida. El *underground* forjó un nuevo *topos* artístico, dejó una huella importante en la historia cultural y artística del Japón de después de la guerra, todavía perceptible hoy. El presente artículo constituye una primera tentativa para analizar, a través de una cronología y una cartografía precisa, este fenómeno tan trascendente como difuso.

Lilian Froger, *El magazín, soporte original de la fotografía japonesa en los años 1960-1970*

Los años 1960 y 1970 son generalmente considerados como la edad de oro de la fotografía japonesa, periodo durante el cual inician sus carreras Tōmatsu Shōmei, Nakahira Takuma, Moriyama Daidō, o incluso Araki Nobuyoshi. Si en adelante los museos adquieren algunos de sus tirajes, lo esencial de su producción fotográfica siempre es destinada a la publicación. El libro de fotografías japonesas, por su parte, ha sido objeto de mucha atención desde hace una quincena de años, esclareciendo una parte desconocida de la historia de la fotografía japonesa. Falta sin embargo aprehender otro actor mayor de esta historia: el magazín. En efecto, que este tome la forma de revistas independientes o de periódicos de amplia difusión, el magazín sirve en Japón a la vez de vector de difusión de la fotografía y de soporte orgánico de creación y de reflexión, contribuyendo así plenamente, a partir de finales de los años 1960, con la consolidación de un pensamiento de la imagen fotográfica bajo la forma de la secuencia.

Michael Lucken, *Gutai en tensión: por una historia sistemática de las artes en el estadio de la mundialización*

Las formas similares producidas en contextos culturales diferentes no se pueden superponer. La abstracción en un país como el Japón que posee una larga tradición crítica de apreciación de la línea, del gesto y de la materia no puede ser juzgado siguiendo los mismos criterios que en Occidente. De igual forma, las obras realistas de un Kishida Ryūsei (1891-1929) no pueden ser correctamente evaluadas a la luz del realismo europeo. Las formas se parecen, pero el sentido es profundamente diferente. Existen dinámicas regionales que es indispensable tomar en cuenta. No obstante, es útil decir que los mundos asiáticos y europeos están desde hace un tiempo fuertemente interconectados. El movimiento Gutai no habría existido sin la ambición de sus miembros por establecer un diálogo con los artistas y los críticos occidentales y, más generalmente, fuera de una

relación compleja entre centros (Paris, Tōkyō) y periferias (el Japón, el Kansai). La ambición de este artículo es el de contribuir, a partir de un análisis historiográfico del movimiento Gutai (1954-1972), con la reflexión en curso sobre las condiciones de posibilidad de una historia sistemática de las artes en el estadio de la mundialización.

Cléa Patin, *Nuevos actores, nuevas problemáticas: el mercado del arte japonés a prueba de la “burbuja especulativa” de finales de los años 1980*

Documentada por la prensa europea y estadounidense, la “burbuja especulativa” de finales de los años 1980 en Japón es un fenómeno conocido: durante cuatro años una coyuntura excepcional entre el dinamismo económico y la euforia del mercado del arte – de 1987 a 1991 – el Japón por fin pareció tomar su lugar en el mercado internacional del arte, los compradores japoneses se arrebataban las obras impresionistas y modernas, sobre todo durante las ventas públicas. Sin embargo, su amplitud y su complejidad nos lleva también a interrogar las observaciones y los testimonios de los actores japoneses mismos. ¿Qué sintieron entonces? Si esta burbuja puede ser aprehendida de manera general como un revelador de las consecuencias nefastas que puede causar en el mercado del arte una apertura repentina, presenta también momentos fuertes y de ruptura. En efecto, se pusieron en movimiento, más allá de las inversiones a corto plazo de los especuladores, fuerzas profundas, tanto del lado de los particulares como de las empresas. Muchos vieron en el acceso a las obras maestras mundiales el signo de una revancha con respecto a Occidente o la ocasión de un reparto cultural. Este compromiso masivo se saldó sin embargo en un fracaso: abrumados por los precios récord, los compradores japoneses consideraron en demasía al arte como un activo especulativo que además sobrellevaba una asimetría informativa con respecto al mercado europeo y americano. Al final, la mayoría de las obras son regresadas a “precios caídos” a sus países de origen – con la excepción de aquellas que fueron retenidas en el curso de los años 1990 por los museos públicos, sobre todo municipales y departamentales.

Jonathan M. Reynolds, *Los parques arqueológicos de Sannai Maruyama y Yoshinogari. Identidad cultural y prehistoria en el Japón contemporáneo*

Las representaciones de los primeros tiempos de la historia del Japón han circulado y contribuido a la formación de la identidad cultural del país en el periodo de después de la guerra tomando varios caminos. Los museos de historia han jugado en este proceso un rol importante, en razón, por una parte, del vasto público que han logrado alcanzar y, por otra parte, de la manera en la que se han dirigido a él. Este artículo analiza ciertas estrategias expositivas que dan forma a la experiencia de los visitantes en los parques arqueológicos de Sannai Maruyama y de Yoshinogari. Estos dos lugares se encuentran entre los ejemplos recientes más espectaculares en donde las instituciones expresan claramente un relato del Japón prehistórico que promueve con fuerza la visión de una herencia japonesa durable.

VARIA

Caroline van Eck, *Concepciones del ornamento en búsqueda de discurso científico*

Los tres libros estudiados aquí dan nueva luz sobre la compleja historia del ornamento en Occidente. El estudio de Claire Guest sobre la comprensión del ornamento durante el Renacimiento es una tentativa ambiciosa y bastante erudita de trazar la historia de conceptos antes de la emergencia de la estética kantiana. Guest se remonta a los inicios del pensamiento occidental sobre el ornamento, al Antiguo Testamento, el pensamiento griego platónico, aristotélico y sofístico, y a la escolástica, para encontrar una concepción del ornamento y de la belleza que no sea determinada a partir de un concepto relativo a la belleza, y que resuene al mismo tiempo con la idea griega según la cual el ornamento sería el brillo de la verdad y de la belleza. El libro de Rémi Labrusse se centra por su parte en la historia del ornamento después del momento kantiano. Se trata de un estudio igual de denso y de sofisticado sobre las tentativas del siglo XIX por pensar el ornamento, su concepción y su historia, frente a los desafíos planteados por la emergencia de una toma de consciencia sobre la naturaleza global del arte y de la ornamentación humana y de los cambios radicales que la revolución industrial imprime a la producción artística. Es un nuevo inicio fundamental. Inclinado hacia el siglo XX, el volumen *Histories of Ornament. From Global to Local*, dirigido por Gülru Necipoglu y Alina

Payne, cuestiona el paradigma modernista, o más bien su rechazo al ornamento, a partir del resurgimiento de la ornamentación de superficies en la obra de arquitectos contemporáneos como Herzog & De Meuron o Farshid Mousavi. Estos tres libros se distinguen por una crítica fundamental a lugares comunes sobre el ornamento concebido como complemento del objeto que este adorna, y por lo tanto como superfluo, y muestran diferentes maneras en las que las problemáticas del ornamento se encuentran en el corazón del arte y de la cultura material humana.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants-droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

© Jeff Wall, avec l'aimable autorisation de l'artiste (p. 6) | © avec l'aimable autorisation du temple bouddhiste zen Taizō-in, Kyōto (p. 14) | © DNP Art Communications Co., Ltd / Musée national de Kyōto (p. 15) | © DNP Art Communications Co., Ltd / Musée national de Tōkyō (p. 16, 17, 18) | © avec l'aimable autorisation du Comité éducatif de Sasebo (p. 27) | © avec l'aimable autorisation du Comité éducatif de Annaka (p. 28) | © avec l'aimable autorisation du Comité éducatif de Tsunan (p. 29) | © photo T. Ogawa (p. 28, 29, 36, 37) | © photo intercommunalité d'Inbagun (p. 30) | © avec l'aimable autorisation du Comité éducatif de la ville de Hachinohe (p. 30, 31, 33) | © avec l'aimable autorisation du Comité éducatif de la ville de Saga (p. 34) | © avec l'aimable autorisation du musée départemental d'Aomori (p. 36, 37) | © avec l'aimable autorisation de la ville de Kazuno (p. 38) | © avec l'aimable autorisation de Jean-Sébastien Cluzel (p. 44, 46, 47, 48) | © avec l'aimable autorisation du Bureau central de l'administration de Jingū (p. 45) | © Tōkyō, Shōkokusha, 1980 (p. 49) | © avec l'aimable autorisation de Nishida Masatsugu (p. 54, 61) | © avec l'aimable autorisation de Yagasaki Zentarō (p. 55) | © avec l'aimable autorisation de Okamoto Shigeo (p. 56) | © Tōkyō Shōgakkān (p. 57) | © Bibliothèque de l'Université de Waseda (p. 58) | © Archives de la famille Mitsui (p. 59) | © SA du chemin de fer de Nagoya (p. 60) | © Bureau départemental de la conservation du patrimoine à Nara (p. 62) | © Benesse Art Site Naoshima, droits réservés / photo Fujitsuka Mitsumasa (p. 68) / photo Ken'ichi Suzuki (p. 75) / photo Noboru Morikawa (p. 76) | © Jaume Plensa / Adagp, Paris, 2020 (p. 69) | © Christian Boltanski / Adagp, Paris, 2020 (p. 83 et détail p. 21) | photo © musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier (p. 93) | photo © RMN-Grand Palais / Philipp Bernard (p. 97) | Photo © Tate (p. 103) | photo © The British Museum, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / The Trustees of the British Museum (p. 107) | Photo © Yosuke Morimoto, avec l'aimable autorisation de Sangensha (p. 108) | © Archives Matsutani / Marc Domage (p. 111) | © Takesada Matsutani, avec l'aimable autorisation de l'artiste (p. 112-113, 115-117, 120-122) / photo © Hauser & Wirth | © Archives Matsutani (p. 114, 118, 119) | Photo © Ogawa Kōzō / Mainichi shinbusha (p. 141, 150, 151) | Photo © Asukaen. Avec l'aimable autorisation de Yakushi-ji et d'Asukaen (p. 142) | © photo from the Art Institute of Maijishan Cave-temple Complex, with permission (p. 153) | © British Library Board : WD2242-2283 (p. 154) | © Nara National Museum (p. 171, 172, 173, 174, 175 et détail p. 363) | photo © 2020, Museum of Fine Arts, Boston (p. 176, 211, 227) | © avec l'aimable autorisation du musée d'Art de la ville de Fukuoka (p. 178) | © avec

l'aimable autorisation du temple Shōjuraigō-ji (p. 182) | © The Trustees of the British Museum (p. 190, 195 et détail p. 346) | © Nichibunken Collection, International Research Center for Japanese Studies (p. 192, 193, 196) | © avec l'aimable autorisation du musée Nezu, Tōkyō (p. 204) | © avec l'aimable autorisation du temple Manpuku-ji, Tō-hōjō, Kyōto (p. 205) | © avec l'aimable autorisation du musée Miho, Shiga (p. 213) | © Metropolitan Museum of Art (p. 214, 215) | © avec l'aimable autorisation du musée des Beaux-Arts de Chiba (p. 216) | © Monastère Manju-ji (p. 228) | © Mitsui Memorial Museum (p. 230) | © The Japan Folk Crafts Museum (p. 231) | © Komaba Museum, Université de Tōkyō (p. 241, 244, 245, 247 et détail p. 125) | photo MOMAT/DNPartcom © Fondation Foujita / Adagp, Paris, 2020 (p. 251, 253) | photo © Hiromi Matsugi (p. 261, 264) | © Library of Congress, Prints & Photographs Division © Ansel Adams (p. 262) | © Shōmei Tomatsu – INTERFACE (p. 285) | © Osiris Co., Ltd. (p. 287, 288) | photo © Nakanoshima Museum of Art, Ōsaka (p. 297) | © 1992 Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd., tous droits réservés / photo Kurokawa Mikio (p. 298) | © Estate of Tsuruko Yamazaki / courtesy of LADS Gallery, Ōsaka and Take Nigawa, Tōkyō (p. 301) | © TNM Image Archives (p. 303) | © Seiji Togo Memorial Sampo Japan Nipponkoa Museum of Art (p. 309) | © avec l'aimable autorisation du musée de Shimane (p. 321) | © avec l'aimable autorisation de Jonathan M. Reynolds (p. 334, 335, 337, 339, 340) | photo © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence (p. 359) | © avec l'aimable autorisation d'Alina Payne (p. 360)

Détail p. 352 : Christopher Dresser, *Union des feuilles aux branches*, détail d'une illustration de ses conférences sur la botanique à la Marlborough House, 1854-1856, plume, encre et aquarelle | © Victoria and Albert Museum, Londres

© INHA

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.

En application de la loi du 1^{er} juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (3 rue Hautefeuille – 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.



PERSPECTIVE

ABONNEMENT 2020 / SUBSCRIPTION

(ISSN 1777-7852)

Chaque abonnement annuel comprend : deux numéros papier (juin et décembre)
+ un accès privilégié à la version électronique
(<https://journals.openedition.org/perspective/>).

Taxes et frais de port compris.

*Each subscription includes two issues per year (June and December)
+ exclusive access to the digital edition (<https://journals.openedition.org/perspective/>).
Taxes and shipping and handling included.*

Abonnement 2019 (prix TTC)	France	Quantité	Étranger / International	Quantité	Total
Particuliers / Individuals	40 €	45 €
Institutions	75 €	85 €

Montant total à régler

MODE DE RÈGLEMENT / METHOD OF PAYMENT

- Par chèque à l'ordre de « FMSH / Fondation Maison des sciences de l'homme » • *Check, to the order of "FMSH / Fondation Maison des sciences de l'homme" (France only)*
- Par carte bleue, en ligne • *By credit card, online : <http://www.lcdpu.fr/revues/perspective/>*
- Par virement, à réception de facture • *By wire transfer, upon receiving invoice*

Signature

VOS COORDONNÉES / YOUR INFORMATION

Institution

Nom, Prénom / Last name, First name

Adresse / Address

Code postal, Ville / ZIP code, City, state

Pays / Country

E-mail Téléphone

BON DE COMMANDE À RETOURNER / PLEASE RETURN THIS FORM TO

Par voie postale • *by mail*

Fondation Maison des sciences de l'homme
ADV / service Abonnements
54 boulevard Raspail
F – 75006 Paris

Par mail • *sending an e-mail to*

fmsH-abonnements@msh-paris.fr



HISTOIRE DE L'ART

N°84-85 ÉTATS DU MUSÉE

Numéro dirigé par Philippe Bettinelli, Olivier Bonfait, Dominique de Font-Réaulx et Marine Kisiel.

Le musée ne fait pas que refléter le discours de l'histoire de l'art : il agit sur lui également. Afin de penser les tensions entre ce lieu de plus en plus happé par une vision touristique et patrimoniale et un discours parfois plus porté, avec l'*iconic turn*, sur les images que sur les objets, ce numéro associe les points de vue de professionnels des musées et d'universitaires, faisant résonner portée politique, pratiques de consommation artistique et discours scientifiques.

La revue *Histoire de l'art*, fondée en 1988, publie les travaux des jeunes chercheurs au sein de numéros thématiques, fondés sur les études les plus récentes de la discipline, de l'Antiquité à nos jours.

ISSN 0992-2059 – ISBN 978-2-909196-31-2
1^{er} semestre 2020 – 31 € – 17 x 24 cm, 280 p., 185 fig. coul.
Pour toute information : revuehda@gmail.com
Diffusion, distribution : Pollen.
© Photo : Simon Texier

Revue éditée par :

APALANU

Avec le soutien de :



Ecole du Louvre
Palais du Louvre



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLENHAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

REGARDS CROISÉS



Deutsch-französisches Journal zur Kunstgeschichte und Ästhetik
Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique

à paraître
in Kürze

N°10, 2020 **Visages / Gesichter**

Dossier: Martial Guédron, Claus Gunti, Roland Meyer, Jin Yang
Projet croisé: Entretien sur les travaux et la carrière de Willibald Sauerländer avec Thomas Kirchner, Philippe Plagnieux, Anne-Orange Poilpré et Marc C. Schurr, et bien sûr: **Lectures croisées de l'actualité / Aktuelle Rezensionen**

déjà parus
erschienen

- N°1, 2013 **Daniel Arasse**
- N°2, 2014 **Le gothique / Die Gotik und das Gotische**
- N°3, 2015 **Stefan Germer**
- N°4, 2015 **L'Académie / Die Akademie**
- N°5, 2016 **Élie Faure**
- N°6, 2016 **Mode / Mode**
- N°7, 2017 **Max Imdahl**
- N°8, 2018 **Critique d'art / Kunstkritik**
- N°9, 2019 **André Leroi-Gourhan**

PDF & Print
on demand

Regards croisés paraît depuis le n°4 chez VDG Verlag en print-on-demand.
Consultez tous les numéros au format PDF sur le site de l'HiCSA: /
Seit N°4 erscheint *Regards croisés* auch als Print-on-demand im VDG Verlag.
Alle Ausgaben sind als PDF zu finden unter: <http://hicsa.univ-paris1.fr>
(rubrique / Rubrik «Regards croisés»)

Contact
Kontakt

Pour toutes propositions (recensions, articles), veuillez contacter la rédaction à l'adresse suivante: / Senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für Buchbesprechungen und Artikel an unsere Redaktionsadresse:
redaktion@revue-regardscroises.eu

La revue franco-allemande *Regards croisés* pallie la méconnaissance de l'actualité de la recherche en histoire de l'art et en esthétique dans chacune des aires linguistiques. Organisée autour d'un dossier thématique bilingue, de recensions d'ouvrages et d'un projet croisé proposant une perspective de recherche franco-allemande, elle vise à en améliorer la perception réciproque.

Soutenu par / Unterstützt durch: Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) / Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris / Équipe d'accueil HiCSA de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / Fondation Hartung Bergman / Humboldt-Universität zu Berlin / Kunstakademie Münster / Universität Bielefeld.

PRÉCIEUX

L'horizon du bien précieux relève d'un au-delà de la valeur. En cela, doudou, fétiche, bien coutumier, article de luxe, objet de collection, *exotico* ou La Joconde de Léonard de Vinci se voient, au moins pour un temps, promus insubstituables. Événements, expériences, filiations, idéaux, chimères, rites ou liturgies en font des objets singuliers, dont la destinée se confond avec celle des personnes. Entre attachement et idolâtrie, la raison d'être des choses irremplaçables témoigne du désir de continuité et nous mène aux confins de l'échange et de la transmission. Miroir de la tension fluctuante entre valeur relative et valeur absolue, le luxe sert d'indice révélateur des avatars du précieux. Ce numéro de *Gradhiva* propose un voyage au pays des choses « sans prix », que racontent historiens, sociologues et anthropologues.

DOSSIER

COORDONNÉ PAR MARC ABÉLÈS ET FRANCK BEUVIER

Introduction

La fabrique du précieux

Par Marc Abélès et Franck Beuvier

Quelle sacralité pour l'objet de luxe? Regard sur la société romaine au temps de Pline l'Ancien (1^{er} siècle apr. J.-C.)

Par Pierre Schneider

L'imaginaire de la singularité. Articles de luxe, pièces de collection et biens précieux en coquillage

Par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini

Le caractère marchand du fétiche et son secret. L'art de profiler les objets chez les antiquaires ouest-africains

Par Julien Bondaz

Axiologie du précieux. Essai de modélisation

Par Nathalie Heinich

ENTRETIEN

Avec Honoré Tchatchouang Nguoupeyou.

Préciosité des biens coutumiers au Cameroun

Par Franck Beuvier

TRADUCTION

L'héritage ambivalent de Mircea Eliade

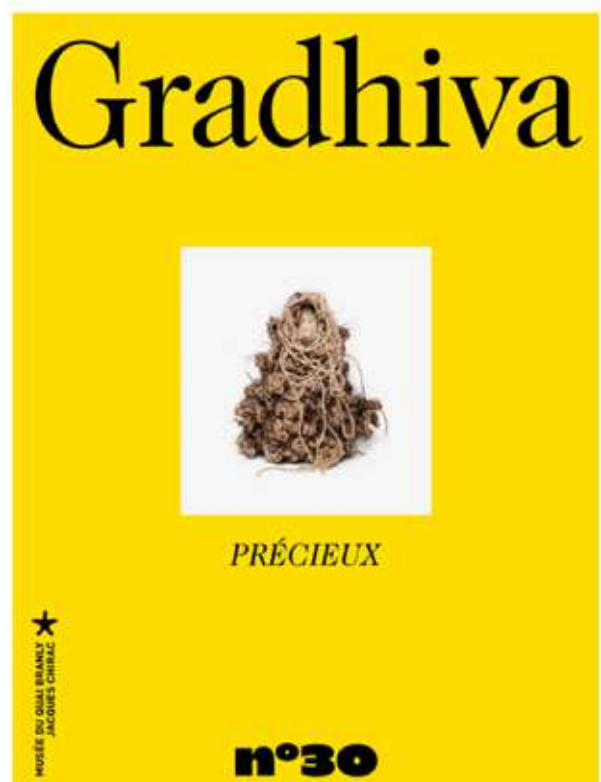
Par Carlo Ginzburg

CHRONIQUES SCIENTIFIQUES

Chroniques d'un musée. Une folle décennie à la loupe

Par Éléonore Devevey

Comptes rendus



Coordonnées de la rédaction

Département de la Recherche et de l'Enseignement
musée du quai Branly
222, rue de l'Université
75343 Paris cedex 07
Tél. 01 56 61 7 53 64
gradhiva@quaibranly.fr

Créée en 1994 et éditée par le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), sur un rythme semestriel, *Technè* est une revue scientifique de caractère interdisciplinaire qui publie en plusieurs langues des articles richement illustrés consacrés à l'étude et à la préservation du patrimoine culturel matériel.



n°49 à paraître en octobre 2020

Le mobilier Boulle

Sous la direction de Frédéric Dassas, Mireille Klein
et Caroline Thomas

La réouverture en 2014 des salles des objets d'art du XVIII^e siècle au musée du Louvre a été précédée par plusieurs années de travaux autour du mobilier Boulle conduits par les équipes du musée parisien et celles du C2RMF.

Ce volume de *Technè* dresse un bilan du dialogue interdisciplinaire engagé autour des différents matériaux constitutifs de ces pièces prestigieuses et offre ainsi des références en matière d'authentification et de protocoles de restauration. Éclairages historiques et études de cas élargissent avantageusement cette présentation aux collections étrangères.

Numéros à paraître :

N°50, 2020-2

**La recherche sur le patrimoine :
apports du LabEx Patrima**

N°51, 2021-1

Stucs italiens de la Renaissance

Technè est distribuée par le Comptoir des presses d'universités (CPU). Pour toute commande, s'adresser à cid@msh-paris.fr
La version électronique de *Technè* est également disponible sur OpenEdition Journals : <https://journals.openedition.org/technè/>

Plus de précisions sur c2rmf.fr/diffuser/technè

Pour toute information, contacter : c2rmf_techne@culture.gouv.fr



INTRODUCTION

DU TAIRE AU FAIRE TAIRE

LA CENSURE À L'ÉPREUVE DE LA COMPARAISON
MATEI CANDEA

CLASSEZ CE FILM QUE LES ENFANTS NE SAURAIENT VOIR

L'ÉVANESCENCE DES EFFETS « PERTURBANTS » DES IMAGES
ARNAUD ESQUERRE

LA VOIX DE LA PROPAGANDE

CITOYENNETÉ ET SILENCE MORAL
DANS LE VIETNAM SOCIALISTE D'AUJOURD'HUI
SUSAN BAYLY

DIRE ENTRE LES LIGNES

LES CONTRAINTES DE L'ÉCRITURE MÉDICO-LÉGALE
EN INDE DU NORD
FABIEN PROVOST

LE FASCISME NON CENSURÉ

LÉGALISME ET PÉLERINAGE NÉOFASCISTE À PREDAPPIO
EN ITALIE
PAOLO HEYWOOD

BANDE DESSINÉE

L'ÉPIDERME DU SILENCE

IMAGES MUETTES DE L'INITIATION LOBI AU BURKINA FASO
MICHELE CROS & PEDRO STOICHITA

FOCUS

LE SILENCE DES RIZIÈRES

MUSIQUE ET CENSURE CHEZ LES TORAJA DE MAMASA
EN INDONÉSIE
DANA RAPPOPORT

RÉCIT

BÂILLONNÉE D'ENNUI

FAIRE TAIRE (ET DISPARAÎTRE) L'ETHNOGRAPHE
LÉONORE LE CAISNE

DOCUMENT COMMENTÉ

TIENS, LIS DONC, ET SACHE À QUOI T'EN TENIR

PHILOLOGIE PRATIQUE À LA COUR OTTOMANE
MARC AYMES

PORTFOLIO

LES MARQUES DU SECRET

SOUPÇONS ET ILLUSIONS DANS UNE SOCIÉTÉ
POSTESCLAVAGISTE À MADAGASCAR
DOMINIQUE SOMDA

MUSEO

TENIR SA BOUCHE

UN MASQUE DANS UNE CULTURE DU SECRET AU MALI
JEAN-PAUL COLLEYN

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION
CHRISTINE JUNGEN

RÉDACTRICES EN CHEF
CHRISTINE JUNGEN & ANNE DE SALES

CONSEIL DE RÉDACTION

LAURE ASSAF
DAVID BERLINER
MATEI CANDEA
MATTHEW CAREY
CLÉA CHAKRAVERTY
JULIETTE CLEUZIQU
PIERRE DÉLÉAGE
PIERRE-OLIVIER DITTMAR
AGNÈS GIARD
EMMANUEL GRIMAUD
ÉMILIE GUITARD

CLÉMENCE JULLIEN
CHRISTINE LANGLOIS
VANESSA MANCERON
ISMAËL MOYA
SANDRINE REVET
GILDAS SALMON
ANNE-CHRISTINE TAYLOR
ANNE-CHRISTINE TRÉMON
VANESSA TUBIANA-BRUN
VALENTINA VAPNARSKY
EMMANUEL DE VIENNE

COUVERTURE : ANTOINE LEROUX

Abonnement à Terrain

Rendez-vous sur le site www.lcdpu.fr/revues/terrain/
ou auprès de votre agence d'abonnement habituelle
Contact : abonnement@msh-paris.fr

Vente au numéro : chez votre libraire habituel
ou sur le site www.lcdpu.fr/revues/terrain/

Abonnement proposés :

aux numéros 73 et 74 (2020)

aux numéros 75 et 76 (2021)

au tarif de :

46 € pour la France métropolitaine,

54 € (dont 8 € d'envoi) pour l'étranger.

Vous bénéficierez ainsi de l'accès à la version électronique
sur journals.openedition.org/terrain

RÉDACTION
MAISON ARCHÉOLOGIE ET ETHNOLOGIE,
RENÉ-GINOUVÉS – PÔLE ÉDITORIAL
21, allée de l'université
92023 NANTERRE cedex
terrain.redaction@cnsr.fr

TERRAIN EN LIGNE

journals.openedition.org/terrain/
blogterrain.hypotheses.org

La revue **TERRAIN** est publiée avec le soutien de :

