Universalité et surréalisme : le peintre Kitawaki Noboru (1901-1951) et les avant-gardes japonaises

Vincent Manigot

▶ **To cite this version:**

Vincent Manigot. Universalité et surréalisme : le peintre Kitawaki Noboru (1901-1951) et les avant-gardes japonaises. Art et histoire de l'art. Inalco, 2018. Français. NNT : . tel-04108718

HAL Id: tel-04108718
https://hal.science/tel-04108718

Submitted on 28 May 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.

Universalité et surréalisme : le peintre Kitawaki Noboru (1901-1951) et les avant-gardes japonaises

Vincent Manigot

▶ **To cite this version:**

Vincent Manigot. Universalité et surréalisme : le peintre Kitawaki Noboru (1901-1951) et les avant-gardes japonaises. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCF001 . tel-01843134

HAL Id: tel-01843134
https://theses.hal.science/tel-01843134

Submitted on 18 Jul 2018

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.

Institut national
des langues
et civilisations orientales

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale nº 265

Langues, littératures et sociétés du monde

Centre d'études japonaises

THÈSE

présentée par

Vincent MANIGOT

soutenue le : 22 janvier 2018
pour obtenir le grade de : **Docteur de l'INALCO**
Discipline : Arts

Universalité et surréalisme : le peintre Kitawaki Noboru (1901-1951) et les avant-gardes japonaises

– tome 1 –

Thèse dirigée par :
Monsieur Michael LUCKEN Professeur des universités, INALCO

RAPPORTEURS :
Madame Annie CLAUSTRES Maître de conférences HDR, Université Lumière Lyon-II
Monsieur Hisao MATSUURA Professeur des universités, Université des langues étrangères de Tokyo

---

MEMBRES DU JURY :
Madame Anne BAYARD-SAKAI Professeur des universités, INALCO
Madame Annie CLAUSTRES Maître de conférences HDR, Université Lumière Lyon-II
Monsieur Thierry DUFRÊNE Professeur des universités, Université Paris-X
Monsieur Michael LUCKEN Professeur des universités, INALCO
Monsieur Hisao MATSUURA Professeur des universités, Université des langues étrangères de Tokyo

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier les personnes suivantes, sans qui ces recherches n'auraient pas été possibles.

Je remercie tout d'abord Monsieur Michael Lucken, qui a accepté de diriger ces recherches et m'a par ses conseils aidé à mieux les orienter lorsque ma curiosité m'amenait à m'écarter quelque peu de mon sujet. Après deux mémoires portant sur une thématique différente, je suis ravi d'avoir pu poursuivre avec lui sur les avant-gardes japonaises.

Je ne saurais suffisamment remercier Monsieur Matsuura Hisao pour les indications, suggestions de lecture et si nombreux conseils dont il a bien voulu me faire bénéficier. Ce travail n'aurait pu être le même sans son soutien.

Je remercie ensuite Monsieur Suzuki Masao et l'Université Waseda d'avoir accepté de m'accueillir afin d'y poursuivre mes recherches. Les conseils dont j'ai pu bénéficier, les rencontres nouées lors de son séminaire et la bibliothèque de l'université m'ont été d'une aide précieuse. À Waseda également, c'est encore à Monsieur Tan.o Yasunori que je souhaite adresser mes remerciements, pour sa gentillesse et les conseils dispensés, ainsi que les nombreux documents qu'il m'a fournis.

Je remercie aussi Monsieur Ōtani Shōgo, conservateur au Musée national d'art moderne de Tōkyō, d'avoir pris le temps de me recevoir et pour les très nombreux et précieux documents qu'il m'a confiés.

Je tiens également à remercier la famille Kitawaki, Monsieur Kitawaki Michio, Madame Kitawaki Asana, et Monsieur Kitawaki Kazuhiko, qui ont accepté de me recevoir et de répondre à mes questions avec une très grande gentillesse. Leur point de vue, forcément unique, sur Kitawaki Noboru m'a été précieux.

Je remercie encore mes proches, et tout spécialement Monsieur Éric Dumont et Mademoiselle Nakajima Miki pour leurs précieux conseils et la patience et la gentillesse avec laquelle ils ont accepté de relire ce travail.

Merci enfin, bien entendu, à mes parents.

A moitié petite,
La petite
Montée sur un banc.

Paul Éluard, *Pour vivre ici, onze haïkaï* (1920)

Avertissements

La transcription du japonais a été effectuée en employant le système dit Hepburn modifié, où :

- *e* est proche du « é » français, sauf lorsqu'il est précédé de *n* (sa prononciation est alors plus proche du « è ») ;
- *u* est proche du « ou » français ;
- le *g* est toujours guttural (comme dans « galette ») ;
- *ch* se prononce « tch » ;
- *w* se prononce comme dans « western » ;
- entre deux voyelles, le *s* reste une sourde ;
- les voyelles longues sont indiquées par des macrons : *ā*, *ē*, *ī*, *ō* et *ū* (sauf lorsque les sources citées utilisent l'accent circonflexe, auquel cas ce choix a été respecté : *â*, *ê*, *î*, *ô*, *û*) ;
- toutes les voyelles se prononcent distinctement (*an* se prononce comme « âne »).

Pour les noms de personne japonais, coréens et chinois, conformément à l'usage, le nom de famille précède le nom personnel. Exemple : Kitawaki Noboru, où Kitawaki est le nom, Noboru le prénom.

Lorsqu'une œuvre de Kitawaki est abordée pour la première fois ou de manière nécessaire à la compréhension d'une réflexion, une référence renvoie à la liste des œuvres du peintre en annexe. Exemple : *Kuo vadisu* クォ・ヴァディス (*Quo vadis*, 1949 [cat. 262]), c'est-à-dire que la toile en question porte dans la liste le n° 261.

Sauf précision contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

Table des matières

Remerciements 3

Avertissements 7

Introduction 13

Partie 1. Ambitions universalistes du surréalisme 31

1.1 Kitawaki Noboru : précisions biographiques 31

1.2 Introduction au(x) surréalisme(s) 38

1.3 Projection à l'étranger des avant-gardes européennes 55

1.3.1 Peut-on parler d' « avant-gardes » ? 55

1.3.1.1 Tentative de définition des avant-gardes 55

1.3.1.2 Le surréalisme est-il une arrière-garde ? 63

1.3.2 Les avant-gardes au Japon 67

1.3.2.1 Une multiplicité terminologique 67

1.3.2.2 Avant-guerre, deux grandes périodes pour les avant-gardes 70

1.3.3 Au Japon, avant l'arrivée du surréalisme 73

1.3.3.1 Le futurisme 74

1.3.3.2 Dada au Japon 78

1.3.3.2.1 Mavo 78

1.3.3.2.2 Poésie dada 89

1.3.4 Le Japon comme lieu de synthèse 93

1.4 Première période du surréalisme au Japon : la domination de la poésie 104

1.4.1 Le travail poétique de Nishiwaki Junzaburō 106

1.4.2 La revue *Shi to shiron* 109

1.4.3 Takiguchi et les prémices d'un surréalisme japonais 114

1.4.4 Réception du surréalisme au Japon 116

1.5 Deuxième période du surréalisme au Japon : de la poésie à la peinture 124

1.5.1 Koga Harue, cas d'école d'un surréalisme singulier 127

1.5.1.1 Ce qui rapproche Koga du surréalisme 128

1.5.1.2 Et ce qui l'en distingue ... 136
1.5.1.3 Koga, un artiste surréaliste ? ... 142
1.5.2 Expositions et groupes surréalistes : de Tōkyō vers le centre du Japon ... 149
1.5.2.1 L'*Exposition des nouvelles formes artistiques Paris-Tōkyō* (1932) ... 149
1.5.2.2 Développement des groupes surréalistes ... 152
1.5.2.3 L'*Exposition d'œuvres surréalistes étrangères* (1937) ... 160
1.5.2.4 Le centre du Japon : deuxième foyer du surréalisme japonais ... 167
1.6 De l'usage du surréalisme dans la définition d'une identité nationale ... 171
1.6.1 La « surréalité » de Takiguchi, une tentative d'ancrage du surréalisme au Japon ... 171
1.6.1.1 Tentatives de particularisation du mouvement japonais ... 173
1.6.1.2 Vers la fondation d'un surréalisme exclusivement national ... 181
1.6.2 Le surréalisme de Kitawaki ... 187
1.6.2.1 Une conception basée sur le dualisme ... 187
1.6.2.2 Nakai Masakazu ... 197
1.6.2.3 Universalité par la synthèse ... 202
Partie 2. Étude du travail écrit et peint de Kitawaki ... 217
2.1 Écrits de Kitawaki ... 217
2.1.1 « Zeami no kinōshugiteki rikai » (1938) ... 220
2.1.1.1 Textes originaux ... 220
2.1.1.1.1 « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono ichi » ... 220
2.1.1.1.2 « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono ni » ... 224
2.1.1.1.3 « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono san » ... 226
2.1.1.2 Traductions ... 228
2.1.1.2.1 « Compréhension fonctionnaliste de Zeami (partie 1) » ... 228
2.1.1.2.2 « Compréhension fonctionnaliste de Zeami (partie 2) » ... 232
2.1.1.2.3 « Compréhension fonctionnaliste de Zeami (partie 3) » ... 233
2.1.1.3 Présentation des articles ... 235
2.1.1.4 Analyse des articles ... 237
2.1.1.4.1 Zeami, précurseur du surréalisme ? ... 237
2.1.1.4.2 L'importance de la « base » chez Kitawaki ... 242
2.1.1.4.3 L'art fonctionnel ... 246

2.1.2 « "Gyō" no kōzō » (1940) 249
2.1.2.1 Texte original : « "Gyō" no kōzō » 249
2.1.2.2 Traduction : « La structure de gyō » 253
2.1.2.3 Présentation de l'article 258
2.1.2.4 Analyse de l'article 260
2.1.2.4.1 Nationalisme et bouddhisme : l'exemple de Nishida Kitarō 261
2.1.2.4.2 D'un usage du bouddhisme dans la conception de la peinture 264
2.2 Toiles de Kitawaki 278
2.2.1 Pendant la guerre, une société très structurée 279
2.2.1.1 Quel climat pour la création ? 279
2.2.1.2 De l'usage du *Yi king* comme outil créatif 286
2.2.2 Après-guerre, où la composition se fait le reflet de la société 299
Partie 3. Kitawaki Noboru, en quête d'universalité 311
3.1 Un universalité moderne, scientifique 312
3.1.1 L'influence de Goethe 317
3.1.2 De l'emploi des mathématiques en peinture 333
3.1.2.1 Les objets mathématiques 333
3.1.2.2 Ordre et désordre 339
3.1.3 De l'usage des sciences et du hasard en art 346
3.1.3.1 Le hasard : précisions sémantiques 349
3.1.3.2 Le jardin de pierre du Ryōanji 361
3.1.3.3 Influences mutuelles des théories scientifiques et artistiques 367
3.2 Universalité totale, cosmogonie 376
3.2.1 *Mitate* et anthropomorphisme 378
3.2.1.1 Le *mitate* 382
3.2.1.2 Paysages anthropomorphes et compositions de visages 388
3.2.1.3 Influence de la méthode « paranoïaque-critique » 392
3.2.2 Marges et espaces : la question du vide 400
3.2.2.1 Du brouillard au vide 402
3.2.2.2 Ce que Kitawaki définit comme étant le vide 408
3.2.2.2.1 Interprétation du travail de Zeami 408

3.2.2.2.2 Le vide chez Kitawaki : une illustration du *ma* ? ... 412
3.2.2.3 Découpage et montage pictural ... 422
3.2.2.3.1 La question du montage chez Nakai Masakazu ... 425
3.2.2.3.2 Vers un montage pictural ... 430
3.2.2.4 Théorie et pratique de la peinture chinoise ... 438
3.2.2.4.1 Le *bunjinga* ... 439
3.2.2.4.2 Le *suibokuga* ... 446
Conclusion ... 453
Bibliographie ... 463
a. Ouvrages en langues occidentales ... 463
b. Ouvrages en japonais ... 469
c. Écrits de Kitawaki : articles et essais ... 476
d. Articles et chapitres d'ouvrages en langues occidentales ... 480
e. Articles et chapitres d'ouvrages en japonais ... 483
f. Catalogues d'exposition en langues occidentales ... 489
g. Catalogues d'exposition en japonais ... 489
h. Revues en langues occidentales ... 492
i. Revues japonaises ... 492
j. Ressources Internet ... 493
k. Vidéos ... 494
l. Colloques, conférences ... 494
m. Entretiens ... 495
n. Divers ... 495

Introduction

En dehors de l'Archipel, ne suscite principalement l'intérêt que l'art réputé typiquement japonais, c'est-à-dire possédant un caractère traditionnel ou perçu comme « exotique ». Outre l'art contemporain qui échappe à cet écueil [1], et à qui peuvent être offerts les ors du château de Versailles [2], c'est ainsi l'art prémoderne, tout particulièrement les estampes *ukiyoe* 浮世絵, qui apparaît comme le principal représentant de l'art pictural japonais. Même le *nihonga* 日本画, littéralement « peinture japonaise », mouvement apparu à la fin du XIXe siècle désignant un type d'œuvres s'inscrivant dans la tradition picturale locale et basées sur la recherche d'une identité purement japonaise [3], et principalement conçues en opposition à la peinture dite de style occidental, le *yōga* 洋画, ne suscite guère d'intérêt. Quant à ce dernier, il peine plus encore à intéresser, souvent considéré comme une copie, de mauvaise qualité qui plus est, de ce que l'Occident offre à la même époque. Pourquoi, en effet, s'intéresser à une copie de basse facture ? Le Japon est donc condamné à inventer un mode d'expression qui lui soit propre ou, s'il copie, à faire mieux ; un refrain bien connu. À cet égard, étonnante contradiction que celle du japonisme, illustrant la géométrie variable des considérations d'ordre artistique : les apports étrangers pourraient aussi bien permettre de renouveler un art atteignant déjà les sommets, que produire de « pâles pastiches » [4].

---

[1] Sûrement celui-ci parvient-il à « faire la preuve » de cette supposée singularité de la culture japonaise, le mélange omniprésent de la tradition et de la modernité, quand le mélange des cultures orientales et occidentales ne s'ajoute pas à l'équation.

[2] L'exposition de l'artiste Murakami Takashi 村上隆 (né en 1962), qui s'est tenue du 14 septembre au 12 décembre 2010 à Versailles, offrant peut-être ainsi une seconde illustration de ces oppositions culturelles, n'est cependant pas allée sans provoquer diverses oppositions.

[3] Souvent exécutée sur soie ou papier japonais (*washi* 和紙) et utilisant la plupart du temps des supports non encadrés et escamotables (principalement rouleaux à suspendre [*kakejiku* 掛け軸], paravents [*byōbu* 屏風] et panneaux coulissants [*fusuma* 襖]), le *nihonga* utilise une très grande variété de pigments naturels ainsi que l'encre de Chine (voir LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris : Hermann, 2001, p. 36-42).

[4] Lors de l'exposition universelle de Paris de 1900, plusieurs artistes japonais exposent des toiles, notamment Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924), lui-même (comme beaucoup d'autres) formé à Paris, qui présente *Kōhan* 湖畔 (Rive du lac, 1897), une toile célèbre. Le conservateur et historien de l'art Léonce Bénédicte (1859-1925) offre alors la critique suivante de la section « Japon » : « A côté d'un grand nombre d'exposants qui continuent la tradition nationale, plus ou moins entamée par les influences européennes, de la peinture sur soie, une salle entière a été formée par des ouvrages des peintres à l'huile. Nous avons là des concurrents qu'on juge aujourd'hui avec un sourire. La plupart de ces productions, assez gauches et sans grande saveur, semblent de pâles pastiches des barbouillages de nos Salons. » (BÉNÉDICTE Léonce, « Les arts à l'Exposition universelle de 1900. Exposition décennale : la peinture étrangère », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er septembre 1900, p. 592 ;

Une tradition picturale de la peinture dite de style occidental existe pourtant au Japon dès la fin du XIXe siècle, qui ne se limite pas une banale imitation du modèle européen. Bien entendu, ce dernier aspect existe également, et il ne faudrait pas verser dans l'excès inverse et ignorer cette réalité. À cette époque, particulièrement suite à la restauration de Meiji (*Meiji ishin* 明治維新) qui inaugure l'ère du même nom (1868-1912), la modernité passe assez inévitablement par les apports étrangers, occidentaux surtout, et le domaine de la peinture n'y échappe pas. Pendant toute la première moitié du XXe siècle, et au sein même des peintres *yōga*, des voix s'élèveront contre ceux qui se contenteraient de singer le modèle européen, ou qui n'accorderaient pas assez d'importance à l'apprentissage, souhaitant brûler les étapes et s'attachant à reproduire seulement la « forme » sans avoir bien saisi le « fond ». Kitawaki Noboru 北脇昇 (1901-1951) sera l'une d'entre elles.

La question de l'universalité

La somme des influences de Kitawaki est, très tôt, particulièrement vaste. De celles-ci, le peintre va composer une œuvre tout aussi multiple, qui empruntera des chemins variables au gré des époques.

Son travail est souvent présenté comme composé de quatre périodes distinctes. Du réalisme académique de ses débuts (1930-1936), le peintre passerait ensuite aux peintures d'inspiration surréaliste (1936-1939), puis à des « peintures schématiques » (*zushiki kaiga* 図式絵画 [5], 1939-1945), et la fin de sa vie s'apparenterait enfin plus à une sorte de synthèse de ses différentes expériences, et une réflexion sur soi, qu'un courant bien distinct (1945-1951) [6]. Sauf à présenter un nombre bien plus important de catégories – et l'intérêt même d'un tel exercice se pose alors clairement –, il est difficile de proposer un découpage très différent de celui-ci. Toutefois, la division manque de précision et les frontières entre les

cité dans VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism – Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, Berkeley : University of California Press, coll. « The Phillips Book Prize Series », 2010, p. 222).

[5] Comme le souligne Ōtani, Kitawaki ne qualifie pas lui-même ces œuvres de « peintures schématiques », mais il emploie à diverses reprises le terme de *zushiki* 図式 (schéma), notamment au sein de l'expression *zushiki kinō* 図式機能 (fonction schématique) en 1942 (voir ŌTANI Shōgo, *Gekidōki no avangyarudo – Shururearisumu to Nihon no kaiga sen kyūhyaku nijūhachi – sen kyūhyaku gojūsan*, Tōkyō : Kokushokankōkai, 2016, p. 323).

[6] Le catalogue de l'exposition qui s'est tenue en 1997 au Musée national d'art moderne de Tōkyō (Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館, ci-après désigné par son acronyme MOMAT) propose quatre chapitres : *Shoki no sakuhin* 初期の作品 (Premières œuvres), *Shururearisumu no bōken* シュルレアリスムの冒険 (L'aventure surréaliste), *Zushiki no kaiga* 図式の絵画 (Peintures schématiques), *et Sengo no sakuhin* 戦後の作品 (Œuvres de l'après-guerre).

périodes sont pour le moins poreuses ; c'est particulièrement le cas des « peintures schématiques », qui apparaissent peut-être plus comme une déclinaison des peintures surréalistes, dont elles sont pour nous indissociables. En fait, cette imprécision reflète la difficulté de classer, puis étudier, les travaux de Kitawaki. À elle seule, son œuvre semble à même d'illustrer la richesse et le foisonnement que connurent les avant-gardes japonaises. À l'image de nombreux artistes de la même époque, japonais mais pas uniquement, il semble multiplier les expériences et faire feu de tout bois. Cependant, comme autant de faisceaux, toutes ces tentatives semblent rapidement tendre vers un but unique : la définition d'une universalité au centre de gravité japonais.

Cette notion doit être précisée. Ce qui sera ici qualifié d'universalité correspond chez le peintre à la tentative de parvenir à un dépassement de catégories qui font de moins en moins sens et dans lesquelles, d'une part, il ne se retrouve pas et se sent trop à l'étroit ; et qui lui semblent d'autre part ne pas être à même de permettre à l'art de parvenir à ce à quoi il devrait, selon lui, tendre : un fonctionnalisme (*kinōshugi* 機能主義) aux possibilités illimitées. Ces catégories qu'il souhaite dépasser sont souvent des systèmes dualistes tels que l'opposition entre le local et l'universel, qui peut s'illustrer par l'opposition entre l'Orient et l'Occident, ou plus localement entre Kyōto et le reste du Japon ; ou l'opposition entre cultures modernes ou contemporaines et cultures traditionnelles, Kyōto apparaissant comme un modèle de tradition et d'immobilisme. La volonté de dépassement concerne également celles des catégories artistiques tout d'abord, et plus largement culturelles, puisque Kitawaki envisage la fusion, certes formellement artistique, de disciplines au sens étendu telles que l'art, la science ou encore la philosophie ; mais aussi des peintures japonaises et chinoises par exemple. Après une période de fortes influences occidentales, les réflexions du peintre s'inscrivent dans un retour vers les traditions asiatiques – pour certaines « redécouvertes » après l'avoir été en Europe par le biais du japonisme – qui marque les ères Taishō (1912-1926) puis Shōwa (1926-1989). Il s'agit donc chez le peintre de dépasser aussi bien les catégories artistiques que les catégories culturelles au sens larges, mais aussi les catégories spatiales (local/universel) et enfin temporelles. Kitawaki n'est pas le premier à offrir des telles réflexions : la charnière des XIXe et XXe siècles, qui voit à la même époque l'Europe se passionner pour l'art japonais et le Japon se nourrir de l'art européen, semblait il est vrai ouvrir la porte à un art dépassant de tels clivages. C'est aussi une époque à laquelle des mouvements artistiques offrant des paradigmes très différents se succèdent.

Avant Kitawaki, le peintre Yorozu Tetsugorō 萬鐵五郎 [7] (1885-1927) avait réfléchi à des questions proches [8].

Kitawaki rejette l'art pour l'art, et voit au contraire en lui des possibilités non pas décoratives mais transcendantales. Il est ce qui va permettre ce qu'aucune discipline n'a, seule, été jusqu'alors en mesure de faire, un problème aussi facile à énoncer qu'il est insoluble : comprendre le fonctionnement de l'univers, et la place qu'occupe l'homme au sein de celui-ci. Nombre de tentatives ont cependant, au fil des siècles, été menées, et Kitawaki entend bien s'appuyer sur certaines d'entre elles : il ne s'agit pas de partir de rien, mais bien au contraire de les combiner, comme il combinera sur la toile techniques et motifs, pour parvenir par le biais d'une sorte de savoir universel dépassant les catégorisations à un art fonctionnel – c'est-à-dire agissant – à résoudre ce qui n'a pas encore pu l'être. La méthode est à bien des égards scientifique, que les savoirs employés le soient ou non, et vise souvent à trouver un cadre, des règles, ou un ordre universel dans ce qui s'apparente au désordre ou à l'absence de règles : la découverte de l'ordre dans le désordre, de l'équilibre dans le déséquilibre, constitue une préoccupation majeure, et revient régulièrement dans la production artistique mais aussi dans les écrits de Kitawaki.

Pour atteindre les objectifs qu'il s'est fixé, Kitawaki étend à la fin des années 1930 très largement ses influences. À cette époque, les tableaux et écrits qu'il produit reflètent les recherches qu'il mène en parallèle de sa carrière : étude d'antiques textes chinois sur les origines de l'art pictural ou la divination, philosophie et littérature occidentales, mathématiques, ou encore biologie et propriétés de la lumière. Il va également s'inscrire dans le mouvement de relecture des arts japonais, bien plus large et partagé par d'autres artistes. Durant cette période d'intense réflexion, beaucoup des œuvres du peintre s'apparentent à une démarche nationaliste ; elles semblent en fait plutôt indissociables d'une certaine définition de la japonité, et son implication dans ce projet s'étendra au-delà des toiles, pour se retrouver dans ses articles. La question est cependant plus compliquée qu'il n'y paraît, et devra être largement précisée.

[7] Son nom se trouve souvent écrit en mélangeant les anciens et nouveaux kanjis, 萬鉄五郎, ou uniquement avec les nouveaux, 万鉄五郎. Il employait lui-même déjà parfois le caractère *yorozu* 万 pour signer ses œuvres.

[8] À ce sujet, on se tournera vers le lumineux ouvrage d'Alicia Volk, *In Pursuit of Universalism – Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art* (2010).

Préalables à la question du rattachement de Kitawaki au surréalisme

Difficilement qualifiable, Kitawaki est proche du surréalisme et très souvent désigné comme un peintre surréaliste ; il s'inscrit d'ailleurs lui-même dans ce mouvement. Toutefois, ce dernier élément ne saurait constituer un argument définitif pour affirmer l'appartenance du peintre au surréalisme, et il convient donc de préciser la question du surréalisme, du surréalisme japonais ensuite – ou plutôt, ainsi que nous le verrons, des surréalismes japonais –, et surtout de la position de Kitawaki à ce propos. Est-il un peintre surréaliste et, si oui, dans quelle mesure ? Une partie importante de ce travail sera consacrée à préciser la question de la réception puis du développement du surréalisme au Japon, afin de pouvoir apporter une réponse détaillée et informée à cette question.

Le mouvement d'André Breton (1896-1966) parvient rapidement au Japon. En 1925, soit l'année suivant la parution française du *Manifeste du surréalisme*, plusieurs traductions de textes de Breton, Éluard (1895-1952) ou Aragon (1897-1982) sont proposées dans la revue *Bungei tanbi* 文芸耽美 (Esthétique littéraire), éditée par Kitazono Katsue 北園克衛 (1902-1978), Ueda Toshio 上田敏雄 (1900-1982) et Ueda Tamotsu 上田保 (1906-1973). Deux ans plus tard, Kitazono et les frères Ueda publieront la première revue surréaliste japonaise, *Bara – Majutsu – Gakusetsu* 薔薇・魔術・学説 (« Rose, Magie, Théorie », ainsi que le précise en français le sur-titre de la revue), dans laquelle seront présentés à côté de leurs propres créations des traductions de poètes français. Puis, au mois de décembre de la même année y sera glissé, imprimé sur un feuillet volant, le « premier manifeste du surréalisme japonais » : « A Note December 1927 [9] ».

Les tout premiers pas du surréalisme au Japon sont donc davantage centrés sur la création littéraire que les arts graphiques. En 1929, le *Manifeste du surréalisme* de Breton est quant à lui présenté au travers de quelques extraits traduits par Kitagawa Fuyuhiko 北川冬彦 (1900-1990), et publié dans les numéros 4 et 5 d'une revue dont le titre confirme cette orientation : *Shi to shiron* 詩と詩論 (Poésie et poétique). L'année suivante, la revue *Atorie* アトリエ (Atelier) consacre son numéro du mois de janvier au surréalisme, et le critique et artiste Takiguchi Shūzō 瀧口修造 (1903-1979) offre une traduction du *Surréalisme et la peinture* de Breton (1928), l'un des premiers jalons importants du mouvement au Japon.

[9] Manifeste dont Kitazono aurait adressé une traduction anglaise à Breton, Aragon et Éluard. Voir SAWA Masahiro 澤正宏, « Chōgenjitsushugi no suimyaku » 超現実主義の水脈 (Les courants du surréalisme), dans SAWA Masahiro, WADA Hirofumi (éd.), *Nihon no shūrurearisumu*, Kyōto : Sekai shisōsha, 1995, p. 7 ; et LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris : Publications orientalistes de France, 1987, p. 109-110, 118 et 124.

Cette rapide arrivée du surréalisme – et d'autres mouvements d'avant-garde dans un intervalle de temps extrêmement bref – lui permet de se développer très tôt au Japon, sous des formes qui sont cependant parfois assez singulières. En fait, il est véritablement possible de distinguer au moins trois types de surréalismes dans l'Archipel. Tout d'abord, celui de Breton, particulièrement élitiste et centré sur Paris [10], qui parvient au Japon dans les conditions qui viennent d'être précisées. Le surréalisme japonais « officiel » ensuite, dans le sens où ses principaux acteurs et représentants, Takiguchi Shūzō et Yamanaka Chirū 山中散生 (1905-1977), sont reconnus par l'élite parisienne avec laquelle ils entretiennent des liens : le premier comme « poète et écrivain surréaliste », le second également comme « promoteur [du] mouvement au Japon » [11]. Enfin, la multitude des surréalismes « personnels », développés par des artistes qui y voient de nouvelles possibilités, une nouvelle manière de repousser les limites de leur expressivité. Ainsi, la très intéressante interprétation, aussi bien théorique qu'appliquée, qu'en proposera Koga Harue 古賀春江 (1895-1933) durant sa courte carrière, et qui pourrait effectivement incarner, comme le suggère Věra Linhartová, « l'accomplissement d'un premier surréalisme japonais, moins soucieux de l'orthodoxie du mouvement parisien que des questions surgies au cœur même d'une existence individuelle [12] ». Le rattachement de Kitawaki au surréalisme relève, lui aussi, d'un surréalisme personnel plus que d'une appartenance au mouvement bretonnien.

En effet, si l'on considère le mouvement parisien comme seul surréalisme légitime, les fortes différences qui le séparent de ses diverses déclinaisons, japonaises notamment, rendent bien vite évident le fait que peu d'artistes peuvent prétendre en faire partie. Plusieurs se réclament pourtant spécifiquement du surréalisme, souvent plus que de Breton lui-même, distinguant ainsi clairement le mouvement de son initiateur, ce qui mène par conséquent à une situation et des évolutions différentes de celles rencontrées en France. Le surréalisme

[10] Ainsi que le souligne l'historien de l'art Marc Dachy, au-delà des différences fondamentales entre les deux mouvements, c'est aussi ce qui distingue le surréalisme de Dada : quand « en juillet 1923 à Paris dadas et surréalistes s'affrontent sur la scène du Théâtre Michel lors de la représentation de la pièce de Tzara, *Cœur à gaz* […], ce qui est en jeu, c'est le surréalisme contre les autres formes d'avant-garde, un enjeu parisien contre l'internationalisme de Tzara » (voir DACHY Marc, *Dada au Japon*, Paris : PUF, coll. « Perspectives critiques », 2002, p. 68-69). Breton souhaitait assurément un surréalisme international, mais dans le sens où il demeurait sien, où c'est finalement lui-même, sa pensée, qui s'internationalisaient. L'entreprise devait demeurer sous contrôle. Aussi, tout ce qui était « contrôlable » – parce que physiquement proche, c'est-à-dire géographiquement proche du centre des opérations – l'a été, et plus de liberté a été concédée à ce qui, de toute façon, n'aurait pu l'être parce que bien trop éloigné (Japon ou Amérique du Sud par exemple).

[11] Ils sont tous deux cités dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, catalogue de l'*Exposition internationale du surréalisme* de 1938, qui se déroule à Paris (voir BRETON André, ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris : José Corti, 1969, p. 27 et 30).

[12] LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 45-46.

japonais apparaît en fait comme à distinguer de celui de Breton : il s'agit plutôt d'un mouvement qui s'inscrit dans la continuité des mouvements d'avant-garde arrivés au Japon avant lui, futurisme et Dada notamment, et qui évolue en parallèle du surréalisme parisien. Le Japon connaît d'ailleurs dès 1923 des « expériences » à rapprocher du surréalisme, avant même que le *Manifeste* ne soit publié en France. Ainsi de certains poèmes de Tanaka Harite 棚夏針手 (1902-?), admirateur de Stéphane Mallarmé (1842-1898) dont l'exemple est d'autant plus intéressant qu'il ne comprenait vraisemblablement aucune langue étrangère, et a achevé sa carrière avant même que les premières publications japonaises à rapprocher du surréalisme ne paraissent [13]. De même, en France, le mouvement n'a pas surgi soudainement en 1924, *ex nihilo*, avec la parution du *Manifeste*. Dans une certaine mesure, il est de même possible d'imaginer que le surréalisme de Breton et ses règles soient venues s'ajouter à un mouvement de fond qui sourdait déjà au Japon. Néanmoins, et le point est important, il ne faut pas en déduire qu'aucun lien n'existe entre le surréalisme bretonnien et son pendant japonais. Il convient bien plutôt d'accepter cette pluralité de surréalismes, et pour ce faire d'en bien définir les contours. Il sera ainsi possible de préciser les critères qui permettent de qualifier le travail de certains artistes japonais de surréaliste.

Tout particulièrement en ce qui concerne Kitawaki, plusieurs questions devront trouver ici une réponse. Tout d'abord, quelle a été sa réception du surréalisme parisien d'une part, du surréalisme qui prenait forme au Japon d'autre part, mais aussi des différentes interprétations qu'en proposaient certains artistes ? Quelle définition en a-t-il lui-même donnée, et s'est-il approprié celle(s) proposée(s) par d'autres artistes ? Par ailleurs, comment sa perception du surréalisme a-t-elle évolué au fil des années, et à la suite de quels événements ? Le mouvement d'André Breton est en principe assez difficilement conciliable avec toute tentative de nationalisme. C'est pourquoi il est intéressant de comprendre comment Kitawaki résout ce qui peut apparaître comme une contradiction insurmontable, en conciliant surréalisme et entité locale. Plus concrètement, la démarche artistique de Kitawaki, qui se teinte dès la fin des années 1930 d'un certain nationalisme, qui s'ancre à tout le moins très fortement localement, illustre-t-elle une tentative de création d'un surréalisme national ? Mais surtout : de tous les mouvements d'avant-garde importés à

[13] Voir TSURUOKA Yoshihisa 鶴岡喜久, « Nihon kaigai shururearisumu nenpyō – 1916-1980 » 日本海外シュルレアリスム年表　1916-1980 (Chronologie du surréalisme international – 1916-1980), *Shururearisumu no tenkai (Shururearisumu dokuhon 2)*, Tōkyō : Shichōsha, 1981, p. 249 ; et TSURUOKA Yoshihisa 鶴岡喜久, « Shururearisumu zenshi no kanōsei – Tanaka Harite to sono sakuhin no igi » シュルレアリスム前史の可能性　—棚夏針手とその作品の意義— (La possibilité d'une préhistoire du surréalisme – Tanaka Harite et la signification de ses œuvres), dans TANAKA Harite, TSURUOKA Yoshihisa (éd.) *Tanaka Harite shishū*, Kōbe : Kumo shuppansha, 1980, p. 72.

cette époque au Japon, ou directement nés sur le sol japonais, pourquoi Kitawaki s'est-il intéressé au surréalisme qui, *a priori*, prétend et tend à l'internationalisme ?

C'est tentative du peintre est résolument indissociable de sa quête d'universalité, et s'y inscrit directement.

État de la recherche et sources principales

Si la majorité des études traitant des avant-gardes ou du surréalisme japonais – voire plus largement de la peinture de style occidental – mentionnent Kitawaki [14], parfois même dans certains manuels à destination d'un jeune public [15], et bien que certaines toiles du peintre soient régulièrement exposées au Japon, au MOMAT notamment [16], le peintre n'a jusqu'ici fait l'objet que de rares études. Et, depuis son décès, seules trois expositions lui ont été consacrées : en 1953 au Musée municipal de Kyōto (*Kitawaki Noboru isakuten* 北脇昇遺作展 [Exposition posthume Kitawaki Noboru]) ; en 1963 à la Galerie Aoki de Tōkyō (*Kitawaki Noboru jūsankaiki isakuten* 北脇昇 13 回忌遺作展 [Exposition posthume à l'occasion du treizième anniversaire du décès de Kitawaki Noboru]) ; et enfin en 1997 au MOMAT (*Kitawaki Noboru ten* 北脇昇展 [Exposition Kitawaki Noboru]).

Par ailleurs, malgré la singularité et l'importance du peintre, Kitawaki demeure peu étudié. Tout travail sur son œuvre pourra s'appuyer sur trois types de sources : les travaux qui

[14] En 1989, une toile de Kitawaki figurait dans la sélection des cent œuvres représentatives de la peinture de style occidental de l'ère Shōwa (1926-1989) du quotidien *Asahi shinbun* 朝日新聞 : *Kuo Vadisu* クォ・ヴァディス (*Quo vadis*, 1949 [cat. 262]). Voir « Shōwa no yōga hyaku sen », *Asahi shinbun*, 14 août 1989 (édition du soir), p. 9.

[15] Publié en 2013, le troisième volume de la série « Kyōkasho ni detekuru Nihon no gaka » 教科書に出てくる日本の画家 (Les peintres japonais qui apparaissent dans les manuels scolaires) offre ainsi, sur une double page, une présentation succincte du peintre et une brève analyse de *Quo vadis*. Voir le passage qui lui est consacré dans KUDŌ Miyako, ITOI Kunio (éd.), *Yōgaka – Kuroda Seiki, Kishida Ryūsei, Takahashi Yuichi hoka*, coll. « Kyōkasho ni detekuru Nihon no gaka », vol. 3, Tōkyō : Chōbunsha, 2013, p. 30-31.

[16] Le MOMAT conserve l'immense majorité des œuvres de Kitawaki, mais peu sont exposées. Petit événement : l'accrochage de l'exposition permanente du musée dédie, début 2015, une salle entière au travail du peintre, où sont présentées huit toiles : *Sora no ketsubetsu* 空の訣別 (Adieux dans les cieux, 1937 [cat. 95]), *Shūraku (kansōgaku shirīzu)* 聚落（観相学シリーズ） (Village [série de physiognomonie], 1938 [cat. 122]), *Gyōsō (kansōgaku shirīzu)* 暁相（観相学シリーズ） (Apparence de l'aube [série de physiognomonie], 1939 [cat. 158]), *Keitaigaku no tame ni* 形態学の為に (Pour la morphologie, 1939 [cat. 164), *Sōkanteki chitsujo L.C.M.* 相関的秩序 L.C.M. (Ordre relatif L.C.M., 1939 [cat. 160]), *(a+b)² imi kōzō* (a+b)²意味構造 (Structure de la signification de (a+b)², 1940 [cat. 181]), *Shūeki kairizu (kenkon)* 周易解理図（乾坤） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*kenkon*], 1941 [cat. 188]), et *Shūeki kairizu (hakke)*周易解理図（八卦） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [huit trigrammes divinatoires], 1941 [cat. 187]).

évoquent le peintre de manière superficielle, les quelques études de fond, et enfin les écrits de Kitawaki.

Assez nombreux, les premiers sont généralement d'un intérêt tout aussi limité. Nombre d'entre eux ont été publiés à l'occasion de l'importante rétrospective du MOMAT, en 1997, dans des revues généralistes ou des quotidiens notamment, et ils se contentent souvent de survoler le peintre et son œuvre. La faible documentation relative à Kitawaki rend nécessaire la mention de ces travaux, auxquels nous ne nous référerons cependant que très peu dans nos analyses.

À l'évidence bien plus importants, les travaux de fond sur Kitawaki sont en revanche peu nombreux. C'est en fait plus largement le surréalisme japonais qui, en dehors du Japon, est très longtemps ignoré, ce qu'il convient de préciser quelque peu. En France par exemple, en dehors des membres du mouvement, la réception du surréalisme japonais a été pour le moins ténue jusqu'au début des années 1980. Concernant Takiguchi, et à l'exception de quelques mentions de son nom, seuls trois de ses écrits étaient alors parvenus à se frayer un chemin : le premier, « Au Japon », paraît en 1935 dans *Cahiers d'art*, dont il n'occupe pas même le quart d'une page [17] ; il sera suivi, en 1970, de deux courts écrits : « L'étoile scellée se perpétue » et « Baiser à l'absolu » dans le numéro consacré au surréalisme d'*Opus international* [18]. Quant aux essais en langue française traitant du surréalisme japonais (c'est-à-dire faisant plus que l'évoquer succinctement), ils sont également fort rares : à l'image de René Renne qui, en 1947 dans « Le surréalisme à travers le monde » (dans *La gazette des lettres*) précise bien qu'il existe une activité surréaliste au Japon, mais n'en dit pas plus [19]. Au début des années 1960, s'appuyant justement sur le travail de Renne, Jean-Louis Bedouin entreprend avec *Vingt ans de surréalisme 1939-1959* de dresser un panorama plus complet du surréalisme international, dans lequel une place non négligeable est accordée au Japon : sur l'équivalent de deux pleines pages, l'auteur évoque les principales manifestations, publications et traductions surréalistes japonaises, ainsi que la situation du mouvement dans l'archipel, et insiste particulièrement sur le rôle de Takiguchi [20]. Bien que le fait ne soit pas mentionné, il semble que ce dernier et Breton aient collaboré à l'ouvrage

[17] TAKIGUCHI Shūzō, « Au Japon », *Cahiers d'art*, nº 5-6, Paris : Éditions « Cahiers d'art », 1935, p. 132.

[18] TAKIGUCHI Shūzō, « L'étoile scellée se perpétue » et « Baiser à l'absolu », *Opus international*, nº 19-20 (« Le Surréalisme international »), octobre 1970, Paris : Éditions Georges Fall, p. 85-86 et 89-90.

[19] Voir RENNE René, « Le surréalisme à travers le monde », *La gazette des lettres*, nº 39, samedi 28 juin 1947, p. 11.

[20] Voir BEDOUIN Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Paris : Denoël, 1961, p. 107-109.

sur ce point [21]. La situation commence d'évoluer au milieu des années 1970, et deux documents doivent être soulignés : « Un coup d'œil sur le mouvement surréaliste au Japon » d'Ebara Jun [22], et « Peinture surréaliste japonaise. Bibliographies, interview » de Françoise Will-Levaillant [23]. Dans ce dernier, l'auteur fournit de précieuses informations, principalement sur Komaki Gentarō, Fukuzawa Ichirō, mais également sur Kitawaki, qu'elle était sûrement la première à évoquer en français. Ce document offre en outre trois interviews : deux de Komaki, et une de Fukuzawa. Le rythme s'accélérera sensiblement au début des années 1980, notamment sous l'impulsion de Matsuura Hisaki 松浦寿輝 (« Shuzo Takiguchi et le surréalisme au Japon », en 1982 [24]) et surtout de Věra Linhartová (« La peinture surréaliste au Japon (1925-1945) », en 1983 [25]). Durant la seconde moitié de la décennie, alors que l'exposition *Japon des avant-gardes, 1910-1970* est organisée au Centre Pompidou (1986), le thème va quelque peu se populariser.

C'est justement à Linhartová que l'on doit les premières réflexions approfondies sur Kitawaki, auquel elle consacre en 1987 l'un des chapitres de son ouvrage *Dada et surréalisme au Japon*. Les écrits et traductions qu'elle présente dans le catalogue de l'exposition *Japon des avant-gardes, 1910-1970* sont également éclairants, et demeurent précieux. Au sein de ses travaux, Linhartová replace le peintre dans le contexte du surréalisme japonais, et se penche sur l'intérêt de Kitawaki pour la cosmogonie sino-japonaise, particulièrement la divination chinoise qui lui semble avoir majoritairement guidé ses réflexions. Le travail réalisé par Linhartová est un important jalon dans les études sur le peintre, et les pistes empruntées conservent aujourd'hui encore leur pertinence. Michael Lucken a quant à lui présenté le peintre et plusieurs de ses œuvres dans quelques-uns de ses ouvrages, principalement : *L'art du Japon au vingtième siècle* (2001) et *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952* (2005). S'intéressant davantage aux peintures schématiques, il en tente une analyse davantage politique et les replace dans le contexte historique qui les a vu naître. Enfin, Gabriel Ritter a récemment (2016) soutenu à l'Université de Californie une thèse en anglais portant principalement sur

[21] Voir les lettres de Takiguchi à Breton, datées du 6 avril 1958 et du 13 septembre 1962.

[22] EBARA Jun, « Un coup d'œil sur le mouvement surréaliste au Japon », *Bulletin RTS*, nº 2, septembre 1975, Paris : CNRS, p. 6-11.

[23] WILL-LEVAILLANT Françoise, « Peinture surréaliste japonaise. Bibliographies, interview », *Cahiers d'Histoire d'Art contemporain – Documents IV-V*, Saint-Etienne : Centre régional d'étude pour l'art contemporain, mars 1976, p. 21-47.

[24] MATSUURA Hisaki, « Shuzo Takiguchi et le surréalisme au Japon », *Mélusine*, nº 3 (« Marges Non-frontières »), Lausanne : L'Âge d'homme, 1982, p. 36-45.

[25] LINHARTOVÁ Věra, « La peinture surréaliste au Japon (1925-1945) », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris : Centre Georges Pompidou, vol. 11, 1983, p. 130-143.

Kitawaki : *Beyond Surrealism: Kitawaki Noboru and the Avant-Garde During Wartime Japan, 1931-1951*. Ce travail consiste en une étude générale de l'œuvre du peintre selon une perspective historique. En suivant l'évolution du peintre, cette étude a pour objet d'analyser l'évolution du climat artistique japonais des années 1930 à l'immédiat après-guerre, tout particulièrement du mouvement surréaliste, et des pressions dont ses représentants furent l'objet. S'appuyant sur une analyse principalement conjoncturelle des principales influences dont se réclame le peintre, Ritter tente de montrer comment il a essayé par ce mélange des savoirs de décrire son époque.

Au Japon, la première étude importante qui semble devoir être présentée est celle de l'historien de l'art Nakamura Giichi 中村義一, qui lui consacre en 1968 un ouvrage : *Nihon no zen.ei kaiga – Sono hankō to zasetu – K no baai* 日本の前衛絵画　その反抗と挫折　K の場合 (La peinture d'avant-garde japonaise – Résistance et échecs – Le cas K). Il s'agit de l'étude la plus complète et la plus fournie sur le peintre, qui offre une assez indispensable base d'étude sur Kitawaki et plus généralement sur les avant-gardes japonaises des années 1930 et 1940. Si elle n'est donc pas consacrée au peintre, elle offre l'avantage de le replacer dans son époque, et d'offrir un panorama du climat artistique et politique japonais de la première moitié du xxe siècle. L'auteur a qui plus est alors rencontré la veuve du peintre, et ainsi obtenu nombre d'informations qu'il semble aujourd'hui impossible de vérifier autrement. Entre autres travaux japonais incontournables, on citera ceux d'Ōtani Shōgo 大谷省吾, conservateur au MOMAT, dont trois sont particulièrement fouillés. Tout d'abord, « Kitawaki Noboru no "zushiki" kaiga ni tsuite » 北脇昇の「図式」絵画について (Les « peintures schématiques » de Kitawaki Noboru), en 2002, suivi de « Senzen to sengo no zen.ei kaiga wo tsunagu mono – Fukuzawa Ichirō, Tsuruoka Masao, Kitawaki Noboru wo rei ni » 戦前と戦後の前衛絵画をつなぐもの　福沢一郎、鶴岡政男、北脇昇を例に (Liens entre la peinture d'avant-garde de l'avant et de l'après-guerre – Exemples de Fukuzawa Ichirō, Tsuruoka Masao, Kitawaki Noboru) en 2008. Enfin, en 2016 est paru *Gekidōki no avangyarudo – Shururearisumu to Nihon no kaiga sen kyūhyaku nijūhachi – sen kyūhyaku gojūsan* 激動期のアヴァンギャルド　シュルレアリスムと日本の絵画一九二八－一九五三 (Les avant-gardes dans les temps troublés – Le surréalisme et la peinture japonaise, 1928-1953), qui est la version publiée de son travail de thèse : Kitawaki y est plusieurs fois abordé, et un chapitre lui est consacré. S'appuyant sur des sources parfois rares, mais aussi sa grande connaissance de l'œuvre de Kitawaki, Ōtani ouvre dans ses travaux d'intéressantes pistes quant à son étude, et se penche particulièrement sur les « peintures schématiques » dont il analyse les liens avec le climat politique qui a vu leur création. Il a retrouvé nombre de ses possibles influences, et son article de 2002 tout

spécialement est d'une aide précieuse pour tout travail sur le peintre. Ōtani semble par ailleurs nourrir un intérêt particulier pour la question des vides picturaux dans le travail du peintre, qu'il est l'un des rares chercheurs à aborder (à plusieurs reprises) mais dont il n'offre cependant pas d'étude approfondie. Cette question sera particulièrement étudiée dans le présent travail. D'autres spécialistes des avant-gardes japonaises ont publié des études au sein desquelles des passages sont consacrés à Kitawaki : citons *Nihon shururearisumu gaka ron* 日本シュルレアリスム画家論 (Traité sur les peintres surréalistes japonais, 2006) de Tsuruoka Yoshihisa 鶴岡善久, et *Shururearisumu kaiga to Nihon – Imeji no juyō to sōzō* シュルレアリスム絵画と日本　イメージの受容と創造 (La peinture surréaliste et le Japon – Réception et création d'images, 2009) de Hayami Yutaka 速水豊. D'autres auteurs enfin ont parfois proposé d'intéressants points de vue. Ainsi de Takiguchi Shūzō, dont un écrit retiendra l'attention : « Kitawaki Noboru shōron » 北脇昇小論 (Court essai sur Kitawaki) en 1953. Théoricien du surréalisme, Takiguchi s'intéresse assez logiquement aux œuvres de Kitawaki à rattacher à cette tendance, et y pointe une caractéristique, le « brouillard grisé » (*hai.irochō no « kiri »* 灰色調の「霧」), dont Kitawaki ceint les différents motifs de ses toiles. Il y fournit aussi une information alléchante : il semble que les deux artistes aient un temps échangé une correspondance [26], depuis malheureusement disparue.

Enfin, Kitawaki a également beaucoup écrit, et sa production peut elle-même être divisée en deux parties : ses écrits, publiés ou non, d'une part ; ses « carnets de notes », d'autre part. À ces deux catégories, il conviendrait en fait d'en ajouter une troisième comprenant aussi bien les cartes postales que les articles qui ne sont pas de sa plume mais qui retranscrivent cependant ses propos.

Concernant tout d'abord les articles, Kitawaki en a publié un nombre important depuis le début des années 1930 : près de quatre-vingt-dix [27]. Parfois très courts, seulement quelques lignes, dépassant rarement les dix pages, ils ont pour un nombre important été publiés dans le *Nippon shinbun* ニッポン新聞, journal aujourd'hui disparu [28], mais aussi dans diverses revues spécialisées, également disparues : *Mizue* みづゑ (Aquarelle), *Bi no kuni* 美之国 (Le pays de la beauté), *Atorie* アトリエ (Atelier), *Bijutsu sekai* 美術世界 (Le monde des arts),

[26] Voir TAKIGUCHI Shūzō, « Kitawaki Noboru shōron », Ōoka Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 7 – Jikken kōbō – Andepandan*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1992, p. 199-200.

[27] Voir *Kitawaki Noboru ten*, *op. cit.*, p. 160-161.

[28] Il s'agit d'un journal local qui paraissait avant-guerre tous les dix jours, à Kyōto (voir NAKAMURA Giichi, *Nihon no zen.ei kaiga – Sono hankō to zasetu – K no baai*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1968, p. 73).

Bijutsu bunka 美術文化 (Arts et culture), ou encore *Seikatsu bijutsu* 生活美術 (Vie et arts). Dans ses écrits, Kitawaki traite de la peinture ou du surréalisme bien sûr, mais aussi des nombreux sujets qui l'ont intéressé ou ont inspiré ses œuvres. Certains articles sont également des supports de compréhension, qui viennent en quelque sorte compléter une œuvre. Kitawaki publie ainsi en 1937 un article afin d'offrir des explications sur *Urashima monogatari* 浦島物語 (La légende d'Urashima), œuvre collective qu'il dirige et qui porte sur le célèbre conte du même nom [29]. Ou encore, en 1940, il tente de préciser une toile réalisée la même année : *(a+b)² imi kōzō* (a+b)²意味構造 (Structure de la signification de (a+b)² [cat. 181]) [30]. Les documents qui ont servi de base à ce travail sont présentés dans la bibliographie.

Ensuite, en ce qui concerne les carnets de notes (et quelques autres documents qui y seront ici rattachés), il s'agit effectivement de carnets dans lesquels Kitawaki a noté ses réflexions au sujet de lectures, pensées, et où il a développé nombre de ses théories. Il s'y est aussi essayé au dessin, et certains sont entièrement consacrés à l'anatomie humaine ou végétale. Le peintre en a vraisemblablement rédigé bien plus que ceux de formats variables aujourd'hui conservés au MOMAT. En outre, la plupart ne subsistent semble-t-il qu'à l'état de photocopies, certains originaux ayant disparu après la rétrospective de 1997 [31], ce qui ne permet bien sûr pas de profiter des couleurs qu'utilisaient le peintre. Enfin, une difficulté réside dans le fait que ces carnets ne sont souvent pas datés, et il est de fait parfois difficile d'estimer leur période de rédaction. En dépit du flou qui les entoure, ces carnets se révèlent de précieux documents et seront utilisés à plusieurs reprises au sein de ce travail. C'est pourquoi il convient d'apporter quelques précisions à leur sujet [32] :

- carnet nº 1 : une petite cinquantaine de pages dans lesquelles le peintre a noté des informations relatives à ses lectures, sur des sujets variés, la psychanalyse notamment. Plusieurs indications permettent de le dater de manière assez précise, entre la fin de l'année 1947 et le début de l'année 1948 [33].

[29] Voir KITAWAKI Noboru, « Urashima monogatari – Shūdan seisaku », *Mizue*, nº 394, décembre 1937, p. 20-21.

[30] KITAWAKI Noboru, « (a+b)² no imi kōzō ni tsuite », *Bijutsu bunka*, nº 3, avril 1940, p. 29-30.

[31] Entretien avec Ōtani Shōgo au MOMAT, le 11 mars 2014, à Tōkyō.

[32] La numérotation ici proposée, qui sera conservée tout au long de ce travail, ne possède aucune signification particulière, et ne correspond à aucun ordre chronologique, celui-ci étant justement difficile à déterminer.

[33] En tête d'une note consacrée à Dalí est indiqué « 1948/2 », soit février 1948. Confirmant cette datation, la note précédente est consacrée à *La nausée* (1938) de Jean-Paul Sartre (1905-1980), dont la traduction japonaise paraît en 1947. Ajoutons que le peintre établit une chronologie de Sartre, qui s'étend jusqu'en 1943, ce qui rend évident que le carnet a été réalisé ensuite.

- carnet nº 2 : une quarantaine de pages comprenant de nombreuses notes sur, d'une part, les philosophes grecs antiques, d'autre part, quelques peintres et penseurs occidentaux (Kitawaki réalise même une frise chronologique présentant les personnages qui devaient lui sembler les plus importants). En ouverture du carnet, la mention « 1942. 7. 26 » (26 juillet 1942) permet d'en préciser la période de rédaction.
- carnet nº 3 : un peu plus de vingt pages de notes et croquis, où il est notamment question du *Traité des couleurs* (1810) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Quelques croquis évoquent aussi certaines toiles de la fin des années 1930 qui mettent en scène des motifs géométriques, ce qui permet de supposer que le carnet a été rédigé en 1939 ou 1940.
- carnet nº 4 : écrit non publié de Kitawaki (probablement un projet d'article), d'une dizaine de pages, intitulé « Saigen yori hyōgen e » 再現より表現へ (De la reproduction à la représentation). La date de rédaction est inconnue.
- carnet nº 5 : une cinquantaine de pages portant principalement sur Kyōto (conception de la ville, cours d'eau qui la traversent, etc.) d'une part, sur la divination chinoise d'autre part. Précieux, ce document doit dater de l'avant-guerre, sûrement entre 1939 et 1941 environ, période durant laquelle le peintre traite plus particulièrement de ces thématiques dans ses toiles et ses écrits.
- carnet nº 6 : une cinquantaine de pages portant entre autres sur l'esthétique (Emmanuel Kant [1724-1804] notamment). Les premières pages traitent de l'opposition « symétrie/asymétrie », ce qui tend à faire penser que le carnet pourrait avoir été rédigé à la fin des années 1930, peut-être en 1938 ou 1939 (il consacre en 1939 un article à la question).
- carnet nº 7 : intitulé « Bigaku nōto » 美学ノート (Cahier d'esthétique), il comprend une dizaine de pages, et n'est pas daté. Cependant, plusieurs motifs géométriques permettent de penser que le carnet a été rédigé en 1939 ou 1940 [34].
- carnet nº 8 : une quinzaine de pages d'études anatomiques (squelette humain). La date de rédaction est inconnue.
- carnet nº 9 : soixante-dix pages environ, dans lesquelles Kitawaki a pris en note une quantité importante d'informations relatives à ses lectures : ouvrages de Goethe, philosophie antique et contemporaine (occidentale et japonaise), réflexions sur le surréalisme, ou encore prises de notes d'articles de la revue *Atorie*. Plusieurs indices

[34] Ōtani suggère que la date de 1939 est probable (voir ŌTANI Shōgo, « Kitawaki Noboru no "zushiki" kaiga ni tsuite », *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Kenkyū kiyō*, vol. 7, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2002, p. 33).

permettent de dater de manière assez précise ce carnet, dont la période de rédaction doit correspondre à la première moitié de l'année 1938 [35]. Il s'agit de l'un des documents les plus intéressants.

- carnet nº 10 : intitulé *Gēte shikisairon kenkyū* ゲーテ色彩論研究 (Étude du *Traité des couleurs* de Goethe), Kitawaki y traite sur une quinzaine de pages de divers sujets scientifiques, et pas seulement de l'essai de Goethe contrairement à ce que suggère le titre [36]. Ce document date très probablement de la même période que le précédent, soit environ 1938.
- carnet nº 11 : intitulé « Kansatsu nōto » 観察ノート (Cahier d'observations), carnet d'une soixantaine de pages d'études sur la morphologie botanique, offrant nombre d'illustrations réalisées à l'aide de crayons de couleurs. Non daté, mais très probablement rédigé durant l'immédiat après-guerre, peut-être en 1946 (thématiques proches dans des croquis et œuvres de cette époque). Il s'agit du seul de ces documents dont la copie conservée est en couleurs.
- carnet nº 12 : intitulé « Tosho kashikari oboechō » 図書貸借覚帖 (Liste des prêts et emprunts d'ouvrages), ce court document (deux pages) est la liste des ouvrages que Kitawaki a prêtés ou qu'on lui a prêtés (quoi, quand et qui) entre novembre 1945 et décembre 1948. Un document analogue pour la période de l'avant 1945 serait du plus grand intérêt, mais la liste se révèle tout de même précieuse en ce qu'elle confirme certaines intuitions, notamment relatives à l'intérêt du peintre pour le hasard.
- carnet nº 13 : intitulé « Yōkyaku kifu ga » 要却寄附画 (œuvres vendues et données) et principalement tenu par Kitawaki lui-même, il s'agit comme son nom l'indique d'une liste des œuvres vendues et données par le peintre.

[35] L'auteur y parle de Goethe, et plus précisément du Goethe biologiste de *La métamorphose des plantes* (1790), ce qui fait directement écho aux toiles de Kitawaki de la toute fin des années 1930. Il consacre aussi plusieurs pages au *Rire* de Bergson, dont une traduction sort précisément en 1938. Il évoque plusieurs philosophes, et particulièrement la question de la contingence. Précisons encore que Kitawaki traite à plusieurs reprises dans ce carnet du surréalisme ou d'artistes surréalistes, ce qui pourrait encore correspondre à la fin des années 1930. Enfin, et surtout, il fait plusieurs allusions à des contenus publiés durant cette même année dans la revue *Atorie* : il parle de Picasso, qui fait justement l'objet d'un numéro spécial de la revue en janvier 1938 ; évoque la technique de la tempera, et intitule sa prise de note « Tempera ga gihō » テンペラ画技法 (Technique de la tempera), c'est-à-dire exactement comme un article qui paraît dans le numéro d'avril 1938 de la revue (p. 68) ; il évoque enfin clairement, à la toute dernière page du carnet, le numéro de juin 1938 de cette même revue.

[36] Ōtani a réalisé de ce document un très utile déchiffrage.

- carnet nº 14 : il ne s'agit pas à proprement parler d'un carnet, mais d'un courrier daté du 10 avril 1941 adressé à son ami Komaki Gentarō : Ōtani Shōgo a réalisé de ce document une transcription, jointe à l'original.

Organisation de cette étude

Ce travail est articulé en trois parties. La première, qui s'ouvre sur une courte biographie de Kitawaki, a pour objet de présenter les avant-gardes japonaises qui ont précédé l'arrivée du surréalisme au Japon, puis l'évolution de ce mouvement, d'abord dans la littérature, ensuite dans la peinture. Nous essayons de montrer quels ont été les apports directs ou indirects des bretonniens, la réception par les Japonais, et les différents types de surréalismes qu'ils ont façonnés. Suivant un cheminement chronologique, de la fin des années 1920 au début des années 1940, ce travail nous semblait nécessaire pour deux raisons : cette remise en contexte est indispensable à la bonne compréhension de l'œuvre de Kitawaki, et une telle étude n'existe aujourd'hui pas en français. L'accent est principalement porté sur le surréalisme japonais et offre, outre le travail de Kitawaki, plusieurs présentations détaillées d'interprétations plus personnelles du surréalisme au travers du travail de Koga, Takiguchi ou encore Fukuzawa Ichirō 福沢一郎 (1898-1992). Une place importante est enfin réservée à la question de l'universalité et de la synthèse dans le domaine des avant-gardes, qui sous-tendent les réflexions de Kitawaki.

La deuxième partie a pour objet de permettre au lecteur de découvrir, de manière guidée mais par lui-même, l'œuvre et la pensée de Kitawaki. En d'autres termes, nous souhaitons donner à voir et entendre le peintre et son œuvre. Elle est divisée en deux sous-parties. Dans la première, quatre articles écrits par le peintre et publiés durant la période des « peintures schématiques » sont présentés, traduits et analysés. Ils traitent de thématiques majeures dans le travail du peintre, et permettent de mieux comprendre son œuvre. De nombreux extraits d'autres écrits de Kitawaki sont présentés et traduits tout au long de ce travail, mais ceux-là le sont de manière bien plus approfondie. Kitawaki a beaucoup écrit : cette activité n'était pas accessoire, et une place importante nous semble donc devoir lui être consacrée. Ensuite, dans une seconde sous-partie, plusieurs œuvres significatives et représentatives des « peintures schématiques » sont présentées et analysées, et diverses précisions quant à leur contexte de réalisation sont offertes. Nous nous penchons aussi sur la question de la japonité chez les artistes japonais de cette époque, indissociable de la montée du nationalisme et de la politique expansionniste, depuis les années 1930 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Leur travail, plus précisément celui de Kitawaki, ne peut se

comprendre sans une analyse plus large, mais aussi plus fine, du contexte sociohistorique. La question des rencontres avec des intellectuels ou des artistes, mais aussi le climat particulier de Kyōto dans les années 1930, devra être précisée.

La troisième partie enfin précise la question de l'universalité chez Kitawaki, et les différentes tentatives mises en œuvre pour essayer d'y parvenir. Y sont présentées les diverses influences du peintre, et la manière dont il les a mêlées dans ses toiles comme ses écrits pour tenter de replacer l'homme dans l'univers. Les expérimentation du peintre s'appuient sur d'autres tentatives antérieures, aussi variées que le travail scientifique de Goethe, les théories mathématiques ou les réflexions se penchant sur la question de la contingence chez le philosophe Kuki Shūzō 九鬼周造 (1888-1941), ou encore ses emprunts au surréalisme et à la peinture traditionnelle chinoise. Nous avons souhaité mettre l'accent sur un point particulier du travail de Kitawaki, qui est à nos yeux majeur dans son œuvre et n'a pourtant été quasiment pas abordé : celui de son rapport au vide pictural, du rôle que cette omniprésente absence visible joue dans ses compositions.

Ces trois parties ont pour objectif de parvenir à répondre aux deux questions qui sont à la base de ce travail. Qu'en est-il, et dans quelle mesure, de l'appartenance de Kitawaki au surréalisme ? Et de quelles manières, et avec quels objectifs, s'est-il attaché à l'établissement d'un système universalisant s'appuyant principalement, mais pas uniquement, sur l'expression picturale ?

On trouvera en annexe du présent travail un catalogue des œuvres du peintre, ainsi qu'une liste des ouvrages cités par Kitawaki dans ses écrits, permettant de se faire une meilleure idée des centres d'intérêts et influences qui étaient les siens. Concernant plus spécifiquement le catalogue, la question de l'exhaustivité est délicate, puisqu'il apparaît vite évident que de très nombreuses œuvres de Kitawaki ont disparu, en laissant parfois fort peu de traces. Mais c'est aussi et avant tout la définition même « d'œuvre » qui mérite d'être précisée. Alors que les huiles et collages ou croquis de Kitawaki s'imposent sans problème comme des œuvres à part entière, comment considérer les objets, photographies, coquillages et autres morceaux de bois – dont certains sont aujourd'hui encore conservés dans les musées, et même exposés [37] – qui ont servi de modèles ou de supports à des toiles ? Concernant les objets, le peintre leur accordait une importance particulière et il semble impossible de ne pas les considérer comme des œuvres à part entière. À l'image des bretonniens, Kitawaki ne se contente pas de les collectionner et de les utiliser dans ses

[37] Le MOMAT présentait ainsi en mars 2014, au sein de l'exposition permanente, deux objets de bois de Kitawaki.

créations : il les expose, et va jusqu'à organiser en 1938 la première exposition d'objets surréalistes à Kyōto, qu'il nomme *Salle d'observation de la surréalité* (*Chōgenjitsusei kansokushitsu* 超現実性観測室). Malgré une courte carrière, la production de Kitawaki est conséquente, et ce sont environ 270 œuvres qui sont ici présentées – dont ne subsiste parfois qu'un titre, parfois qu'une illustration –, dont un tiers environ a disparu. Pour chacune, le plus possible de détails est offert (date de réalisation, technique, dimensions, localisation, etc.). Il s'agit à ce jour de la présentation la plus complète, puisque le catalogue de la rétrospective du MOMAT présentait un peu plus de 160 pièces (auxquelles il faut cependant ajouter les titres de très nombreuses autres). Ce travail, qui a pour objet de permettre de mieux comprendre l'œuvre de Kitawaki comme une continuité plus que comme une suite de ruptures, pourra servir de support à toute future étude sur le peintre et son œuvre.

Partie 1. Ambitions universalistes du surréalisme

Avant de présenter en détail le surréalisme tel qu'il est né en France d'abord, tel qu'il s'est développé au Japon ensuite, il convient de présenter Kitawaki, de sa naissance jusqu'à l'époque qui précède directement son intérêt pour le mouvement, ce qui nous permettra de mieux saisir sa compréhension du surréalisme, et la production artistique qui fût la sienne.

1.1 Kitawaki Noboru : précisions biographiques

Kitawaki Noboru naît le 4 juin 1901, à Nagoya [1]. Lorsqu'il a huit ans, son père, Kitawaki Shōtarō 昇太郎, quitte le Japon pour la Corée. En 1910, le jeune homme part vivre auprès du cousin germain de son père Hirose Mitsumasa 広瀬満正 (1859-1928) et de sa femme Utako 歌子 (1879-1952), dans la résidence qu'ils occupent à Kyōto et qu'il ne quittera plus, aujourd'hui connue sous le nom de Kōseiin 廣誠院 (ou 広誠院). Mitsumasa est le fils aîné de Hirose Saihei 広瀬宰平 (1828-1924), lui-même frère aîné de Kitawaki Denji 傳次, le père de Kitawaki Shōtarō. Après avoir débuté dans l'activité minière dont il gravira les échelons, Saihei devient en 1877 chef du conseil d'administration du conglomérat Sumitomo 住友 [2], groupe industriel né à Kyōto au début du XVIIe siècle, rapidement étendu à Ōsaka, et qui s'est à ses débuts principalement développé dans le commerce, l'activité minière puis les services financiers [3]. Quant au Kōseiin, il a servi par le passé de résidence secondaire au puissant fief

[1] Pour de plus amples précisions biographiques, on se tournera principalement vers deux ouvrages : NAKAMURA Giichi, *Nihon no zen.ei kaiga – Sono hankō to zasetu – K no baai*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1968 ; et *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997 (particulièrement la chronologie p. 144-159).

[2] Né Kitawaki (son père se nomme Kitawaki Risaburō 北脇理三郎), Saihei travaille dès l'enfance avec son oncle Kitawaki Jiemon 北脇治右衛門 dans la mine de cuivre de Besshi 別子, principalement exploitée par Sumitomo, dont il devient en 1865 administrateur général, et qu'il va grandement moderniser au début des années 1870 grâce à l'aide d'un ingénieur qu'il fait venir de France : Bruno Louis Larroque (1836-1883). Adopté par Hirose Giemon 広瀬義右衛門, celui-ci donne à Saihei son nom. Concernant l'origine du nom de famille Kitawaki, Mitsumasa explique dans la biographie de son père qu'il rédige que l'un des ancêtres de la famille se nommait Wakimoto Jirōnarushige (?) 脇本次郎成重, et eut deux fils : l'aîné obtint comme nom Kitawakimoto 北脇本 (littéralement : « Wakimoto du nord »), ensuite abrégé en Kitawaki (voir HIROSE Mitsumasa, *Saihei iseki*, Ehime : Hirose Mitsumasa, 1926, p. 5 [première partie])

[3] Devenu Sumitomo Group (Sumitomo gurūpu 住友グループ), il s'agit aujourd'hui d'un gigantesque conglomérat actif dans les secteurs d'activités les plus divers.

de Satsuma (Satsuma-han 薩摩藩) [4]. Les époux Hirose, qui n'ont pas d'enfants, élèvent Noboru comme leur propre fils, veillant à ce qu'il ne manque de rien. À l'abri du besoin, il pourra quasiment toute sa vie durant se consacrer pleinement à la peinture en dehors de toute préoccupation pécuniaire : la question de la rentabilité financière de son activité ne se pose donc pas dans les mêmes termes que pour nombre d'autres peintres de son époque. Le jeune garçon entame sa scolarité au sein du collège privé Dōshisha (Dōshisha chūgakkō 同志社中学校), à Kyōto, établissement qui dépend de la prestigieuse université chrétienne du même nom, mais interrompt ses études après deux années seulement.

À dix-huit ans, en février 1919, il intègre l'école de dessin de Kanokogi Takeshirō 鹿子木孟郎 (1874-1941), peintre occidental ayant beaucoup voyagé, notamment trois fois en France où il a suivi l'enseignement de Jean-Paul Laurens à l'Académie Julian. Depuis son retour de Paris, le peintre entretenait des relations avec la famille Sumitomo, et il est possible de supposer que le choix de Kanokogi ait été guidé et favorisé par Mitsumasa, qui travaille comme son père pour le conglomérat Sumitomo [5]. Kitawaki apprend les bases du dessin et s'exerce notamment à la reproduction de bustes en plâtre, dont des réminiscences habiteront certaines de ses œuvres bien des années plus tard. Cependant, il abandonne ses études en 1921, à l'occasion de sa conscription, et va alors relativement s'écarter de l'activité artistique. Il conserve toutefois certainement intact son intérêt, et publiera en 1929 des illustrations pour le *Dōshisha shinbun* 同志社新聞, édité par l'établissement avec lequel il est donc permis de supposer qu'il a conservé certains liens. Celles-ci sont certainement les plus anciennes de Kitawaki dont il reste aujourd'hui trace [cat. 1-4]. À cette époque, il assure l'intendance de la famille Hirose, s'occupant par exemple de la gestion de diverses tâches financières. Nakamura y voit l'origine du caractère méticuleux, précis, que le peintre développera dans ses œuvres. Mitsumasa décède en 1928. En décembre 1927, Kitawaki épouse Wakamori Kane 若森かね. Ils donnent naissance en 1930 à une fille prénommée Kyōko 京子, mais celle-ci décède peu après. La même année, il reprend ses études artistiques [6], en intégrant l'école du peintre Tsuda Seifu 津田青楓 (1880-1978), qui

[4] Concernant le Kōseiin et les personnes en lien avec son histoire, on consultera le site Internet qui lui est consacré : http://kouseiin.org/ [lien valide au 5 août 2017].

[5] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 31.

[6] Il existe très peu d'informations sur l'activité du peintre pendant les neuf années durant lesquelles il demeure éloigné de la peinture, et moins encore d'explication à ce sujet. Majella Munro laisse entendre qu'il aurait durant cette période été dans la garde impériale, ce qui expliquerait cet éloignement, mais cette information n'est référencée nulle part ailleurs, et il n'a pas été possible de la vérifier (voir MUNRO Majella, *Communicating Vessels – The Surrealist Movement in Japan, 1923-1970*, Cambridge : Enzo Press, 2012, p. 137).

fut lui-même élève d'Asai Chū 浅井忠 (1856-1907). Il s'agit d'une rencontre qui marquera fortement la première partie de la carrière du jeune peintre, et sur laquelle il convient de s'arrêter un peu.

Originaire de Kyōto, Tsuda part pour la France en 1907 en compagnie de Yasui Sōtarō 安井曾太郎 (1888-1955). À Paris, les deux peintres fréquentent également l'Académie Julian. Après son retour au Japon, Tsuda participe en 1914 à la création de la Nika-kai 二科会 (Deuxième section) [7]. En 1925, il établit à Kyōto son école de peinture de style occidental, et présente l'année suivante, lors de la treizième exposition de la Nika-kai, une œuvre intitulée *Kawakami hakase zō* 河上博士像 (Portrait du professeur Kawakami). Il s'agit d'un portrait de son ami, l'économiste marxiste Kawakami Hajime 河上肇 (1879-1946). En 1928, Tsuda installe son école dans un autre quartier de Kyōto, au sud-est de l'endroit où réside Kitawaki, et organise la première exposition de l'établissement. L'année suivante, en parallèle de la deuxième exposition, Tsuda lance la revue de l'école : *Fyūzan* フューザン (Fusain).

Suite à « l'incident du 15 mars [1928] » (*san ichi go jiken* 三・一五事件), au cours duquel le gouvernement japonais réprime et arrête nombre de communistes et socialistes, Kawakami est exclu de l'Université de Kyōto. Il part alors pour Tōkyō, où il se présentera en 1930 comme candidat à la Diète, avec le soutien de Tsuda [8]. À cette époque, l'intérêt du peintre pour l'art prolétarien se reflète dans ses toiles. Ses œuvres, les séminaires, mais aussi les articles qu'il écrit pour *Fyūzan*, prennent la même coloration. Pour Tsuda, un peintre doit être ancré dans son époque, et ses créations en être le reflet, ce qu'illustre une œuvre telle que *Giseisha* 犠牲者 (La victime ; voir page suivante) qu'il réalise en 1933, en réaction à la mort la même année de l'écrivain prolétarien Kobayashi Takiji 小林多喜二 (1903-1933), torturé à mort par la police [9]. Le peintre écrira lui-même plus tard qu'il avait « commencé avec le souhait de réaliser quelque chose qui puisse rivaliser avec l'image du Christ en

[7] À l'image de ce qui avait été réalisé pour le *nihonga*, pour laquelle deux sections avaient été créés, certains artistes *yōga* souhaitaient également que soient distinguées les peintures académiques des œuvres plus modernes, que celles-ci ne soient pas jugées avec les critères de celles-là. Ils s'éloignent alors du Salon officiel (Bunten 文展, rebaptisé après-guerre Nitten 日展), pour fonder en 1914 la Nika-kai.

[8] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 38.

[9] Alors que la pression sur les mouvements prolétariens s'accentue, Kobayashi est arrêté en 1933 et meurt au commissariat de Tsukiji, à Tōkyō, vraisemblablement des tortures dont il fut victime. Tsuda parvient quant à lui à cacher la toile (grande : près de deux mètres de longueur sur un de largeur) lors d'une perquisition de la police à son domicile, le 19 juillet 1933. Elle fait aujourd'hui partie de la collection du MOMAT. Voir à ce propos le récit que fait le peintre de cet événement, dans TSUDA Seifu, *Rōgaka no isshō*, Tōkyō : Chūō kōron bijutsu shuppan, 1963, p. 573-577.

croix [10] », ce qui laisse imaginer l'importance qu'il attribuait à l'événement comme à la toile, et plus généralement au rôle qui devait pour lui être celui de l'art. Tsuda rejette l'art pour l'art, et cette conception se retrouvera chez Kitawaki. C'est peu avant ces événements, en avril 1930, que celui-ci intègre l'école de Tsuda.

[11]

Au sein de son école, Tsuda s'entoure de très nombreux collaborateurs : les peintres Kuroda Jūtarō 黒田重太郎 (1887-1970) ou Koga Harue, l'historien de l'art Inagaki Takao 板垣鷹穂 (1894-1966), ou encore les philosophes Miki Kiyoshi 三木清 (1897-1945) et Watsuji Tetsurō 和辻哲郎 (1889-1960). Le succès de l'établissement, qui comprend alors une cinquantaine d'élèves, s'explique notamment par le fait que Tsuda était un membre fondateur de la Nika-kai : les étudiants devaient en effet aspirer à présenter leurs œuvres lors des expositions du groupe. Mais la liberté de création souhaitée par Tsuda dans les toiles de ses élèves apparaît aussi comme une clef de ce succès.

[10] 「十字架のキリスト像にも匹敵するやうなものにしたいといふ希望を持つて、この作にとちかかつた。」 (TSUDA Seifu, *op. cit.*, p. 575).

[11] Photographie de la toile *Giseisha* prise le 4 septembre 2015, au MOMAT. La source des illustrations présentées dans ce travail est chaque fois précisée en note, comme ici, sauf pour les œuvres de Kitawaki qui proviennent majoritairement – sauf exceptions alors également précisées – de deux sources : *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, et la base de données sur Internet Dokuritsu gyōsei hōjin – Shozoku sakuhin sōgō mokuroku tanken shisutemu 独立行政法人国立美術館　所蔵作品総合目録検索システム (Système de recherche unifié des catalogues des collections des musées d'art nationaux de l'Agence administrative indépendante).

Au décès de l'artiste Maeta Kanji 前田寛治 (1896-1930), Tsuda ouvre dans l'atelier demeuré vacant une deuxième école, à Tōkyō, et est bientôt rejoint par la moitié de ses élèves de Kyōto. L'antenne de la capitale est alors consacrée à l'apprentissage du *yōga*, alors que celle de Kyōto est plutôt dédiée à la recherche, et principalement administrée par ses élèves. Tsuda ne se rend plus dans le Kansai (région de Kyōto, Ōsaka, Kōbe) qu'une fois par mois environ, pour y transmettre ses instructions. En avril 1931, il offre à Kitawaki de devenir membre de l'établissement de Kyōto, non plus en qualité d'élève mais de collaborateur, qu'il administrera en son absence [12]. Une troisième école ouvre à Nagoya en 1932, portée par Shimozato Yoshio 下郷羊雄 (1907-1981). Cependant, les trois ferment de manière assez abrupte en août 1933, le mois qui suit l'arrestation de Tsuda, suspecté de s'investir dans des mouvements de gauche. Il lui est surtout reproché d'avoir abrité chez lui Kawakami, qui était en fuite, et est pour cette raison emprisonné pendant deux semaines. Celui-ci va alors se « réorienter » (*tenkō* 転向 [13]), à l'image de Kawakami bien qu'il nie tout lien entre les deux décisions [14], puis se tourner vers le *nihonga*, ce qui sonne la fin de son école de peinture de style occidental. Il s'écarte également de la Nika-kai [15]. À cette époque, la pression sur les mouvements prolétariens (et les artistes affiliés ou suspectés de l'être) se renforce [16], entraînant de très nombreuses « réorientations » qui, si elles résultent clairement parfois de pressions, ont aussi pu être initiées en amont par les intéressés eux-mêmes afin d'éviter d'être inquiétés.

---

[12] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 41.

[13] Difficile à traduire, on trouve en français des équivalents tels que « réorientation » ou « conversion » idéologique, politique, artistique ou sociale. Il s'agit, sous la pression des autorités, de renoncer à des engagements et idées le plus souvent de gauche. Sur le concept de *tenkō*, voir FAUCONNIER Brice, *Tenkō 転向 : va-et-vient, convergences et changements idéologiques dans le Japon des années 1920-1950*, thèse de doctorat, Paris : INALCO/CEJ, 2002.

[14] Voir « "Kawakami Hajime hakase no tenkō to innen wa nai" "Uchi e kaettara tsumetai bīru wo » to kaihō no Tsuda gahaku wa kataru" » 「河上肇博士の転向と因縁はない」「家へ帰ったら冷いビールを」と釈放の津田画伯語る (« Aucun lien avec le *tenkō* de Kawakami Hajime » « Une fois chez moi, [je me servirai] une bière fraîche », raconte le grand peintre Tsuda après sa libération), *Asahi shinbun* 朝日新聞 (édition de Tōkyō), 8 août 1933 (édition du soir), p. 2.

[15] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 46 ; et YAMADA Satoshi, « Nenpu (Shimozato Yoshio) » 年譜（下郷羊雄） (Chronologie [Shimozato Yoshio]), dans YAMADA Satoshi (éd.), *Eikyū, Shimozato Yoshio – Renzu no avangyarudo*, « Korekushon Nihon shururearisumu », vol. 14, Tōkyō : Hon no tomo sha, 2001, p. 322.

[16] En mai 1933, un événement illustre particulièrement ce durcissement : l' « incident de l'Université de Kyōto » (*Kyōdai jiken* 京大事件), ou « incident de Takigawa » (*Takigawa jiken* 滝川事件), du nom d'un enseignant de la faculté de droit de cette même université, Takigawa Yukitoki 滝川幸辰 (1891-1962). Le premier ministre de l'époque, Hatoyama Ichirō 鳩山一郎 (1883-1959), décrétant que les écrits et théories de Takigawa sont d'influence marxiste, l'interdit d'enseignement. Solidaire, le corps enseignant et étudiant proteste fortement contre cette atteinte aux libertés, la mobilisation dépassant largement le cadre de l'ancienne capitale.

Entre les 20 et 24 mai 1931 a lieu à Tōkyō, dans la galerie du quotidien *Asahi shinbun*, la quatrième exposition de peinture de style occidental de l'école de Tsuda (*Tsuda Seifu juku yōga tenrankai* 津田青楓塾洋画展覧会). Kitawaki y présente trois œuvres, intitulées sobrement *Paysage A*, *Paysage B* et *Paysage C* [17]. À l'occasion de la cinquième exposition de l'école de Tsuda, qui se tient du 4 au 8 mai 1932 à Tōkyō, puis du 27 au 28 mai à Kyōto, Kitawaki présente une toile intitulée *Uramachi* 裏町 (Quartier populaire [cat. 16]). Du 3 septembre au 10 octobre de la même année, deux de ses œuvres sont retenues pour la dix-neuvième exposition de la Nika-kai, au Musée des beaux-arts de Tōkyō (Tōkyō-fu bijutsukan 東京府美術館) : *Māto* マート (Le marché [cat. 27]) et *Kokyō* 跨橋 (Le pont [cat. 17]) [18]. Il s'agit de la première exposition véritablement importante durant laquelle Kitawaki expose ses travaux. Il participe ensuite, au mois de septembre, à la fondation de l'Association de la peinture occidentale de Kyōto (Kyōto yōga kyōkai 京都洋画協), dont la première exposition se tient du 19 au 21 novembre. Le peintre y expose cinq toiles : *Shirokabe no ie* 白壁の家 (Maison aux murs blancs [cat. 19]), *Kōgai no hashi* 郊外の橋 (Pont de banlieue [cat. 20]), *Zasshi wo yomu* 雑誌を読む (Lecture d'une revue [cat. 21]), *Yamakage fūkei* 山陰風景 (Vue de l'ubac [cat. 22]), et *Hachijō fūkei* 八条風景 (Vue de Hachijō [cat. 23] [19]). Ces œuvres montrent l'influence de Tsuda sur le style de Kitawaki [20]. Il s'éloignera de la peinture prolétarienne au fil des années, mais les toiles de la première moitié des années 1930 demeureront marquées par un style académique, jusqu'au tournant surréaliste que prend son œuvre à partir des années 1936-1937.

De manière générale, les toiles de Kitawaki s'assombrissent pendant cette période, et le ciel, lorsqu'il est dépeint, est rarement d'un bleu azur. Peut-être faut-il y voir une influence du peintre Suda Kunitarō 須田国太郎 (1891-1961), dont il se rapproche alors. Malgré un intérêt bien plus précoce pour l'art, et un talent certain qui s'exprime rapidement (ses premiers dessins et aquarelles sont antérieurs à 1910, et il réalise ses premières huiles aux alentours de 1914), Suda expose ses premières toiles relativement tard, en 1932, alors qu'il a déjà quarante et un ans. Celles-ci se caractérisent de manière assez systématique par des

[17] *Fūkei A* 風景 A (Paysage A), *Fūkei B* 風景 B (Paysage B), et *Fūkei C* 風景 C (Paysage C) [cat. 13-15]. Du fait de leur titre, qui pourrait correspondre à nombre d'œuvres de Kitawaki, elles sont difficilement identifiables, mais il est probable qu'elles aient ensuite disparu, comme bon nombre de ses travaux. L'exposition se déplacera ensuite, du 8 au 12 juin, au septième étage du grand magasin Daimaru.

[18] L'exposition se déplace ensuite à Ōsaka, du 28 octobre au 9 novembre, mais seule la seconde œuvre y est présentée.

[19] Nom d'un quartier au sud de la gare de Kyōto.

[20] À l'exception de deux d'entre elles, *Uramachi* et *Māto*, toutes ces œuvres ont disparu.

teintes très sombres, et des contours pour ainsi dire jamais clairement définis, à l'opposé des diverses œuvres occidentales qu'il reproduit (Titien, Le Greco, Tintoret ou encore Goya), non sans talent, durant son séjour en Europe (à Madrid principalement) entre 1919 et 1923. Cette question des contours volontairement laissés flous n'est pas sans évoquer l'une des constantes du *nihonga*, le *mōrōtai* 朦朧体 [21] (style vaporeux), qui consiste justement à les rendre insaisissables, jusqu'à les confondre parfois avec l'arrière-plan. Les œuvres de Suda sont également à rapprocher de celles que commence de peindre Kitawaki durant la première moitié des années 1930, et l'influence du premier sur le second est parfois assez évidente ; et ce de manière relativement durable : ainsi, une toile de 1936, *Meian sanrafu* 明暗三裸婦 (Trois nus, clair-obscur [cat. 86]) évoque une œuvre légèrement antérieure de Suda, *Shōjo* 少女 (Fille, 1934) [22]. Autre exemple, il semblerait que Kitawaki ait modifié une œuvre de 1937, *Dansōmen* 断層面 (Faille [cat. 96]), supprimant sur la gauche de la toile un arbre nu qui ne convenait pas à Suda pour le remplacer par le panneau de signalisation qui y apparaît aujourd'hui [23].

Après sa première exposition, Suda participe en octobre 1933 à la fondation du Centre de recherches de Kyōto sur l'art indépendant (Dokuritsu bijutsu Kyōto kenkyūjo 独立美術京都研究所). Ce groupe, dont sont notamment membres Imai Shigeru 今井滋 (1910-1991), Komaki Gentarō 小牧源太郎 (1906-1989) mais aussi Kitawaki [24], est fortement marqué par la personnalité et le travail de Suda. Kitawaki, qui l'intègre dès son ouverture, en est le principal animateur : il prend en charge les cours de dessin, dispensés en soirée uniquement. Indépendant dans son fonctionnement, le Centre de recherches reçoit cependant régulièrement la visite d'un artiste accompli, qui prodigue aux élèves conseils et instructions. À l'image de Suda qui l'intègre l'année suivante, ou de Satomi Katsuzō 里見勝蔵 (1895-1981) qui participe à sa fondation en 1930 [25], et à l'exception de certains (Migishi Kōtarō 三岸好太郎 [1903-1934] par exemple), ces artistes sont pour la plupart membres

[21] La graphie *mōrōtai* 朦朧態, plus rare, est également possible. Les représentants les plus célèbres de ce style sont Okakura Tenshin 岡倉天心 (1863-1913), Yokoyama Taikan 横山大観 (1868-1958), ou plus récemment Higashiyama Kaii 東山魁夷 (1908-1999).

[22] Voir ŌTANI Shōgo 大谷省吾, « Kage kara yomitoku – Kitawaki Noboru » 影から読み解く　北脇昇 (Saisir le sens depuis l'ombre – Kitawaki Noboru), dans *In.ei raisan – Kokuritsu bijutsukan korekushon ni yoru*, Tōkyō : Kokuritsu bijutsukan, 2010, p. 93.

[23] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 86.

[24] En tout apparemment soixante-quatre membres, ainsi que le précise le premier numéro de *Towāru* トワール (Toiles), la revue éditée par la groupe (voir *ibid.*, p. 52-53).

[25] L'influence du travail de Satomi se ressent sur certaines des premières toiles de Kitawaki, particulièrement en ce qui concerne plusieurs portraits que produit ce dernier autour de 1933.

de l'Association de l'art indépendant (Dokuritsu bijutsu kyōkai 独立美術協会), importante association basée dans le Kantō 関東 (région géographique où se situent notamment Tōkyō, Yokohama), dont le groupe qu'anime Kitawaki semble de fait assez clairement se réclamer. Le rôle de ce dernier dans la vie du groupe de recherche se fait particulièrement ressentir lorsqu'il décide de le quitter, en 1939, pour intégrer l'Association de la culture artistique (Bijutsu bunka kyōkai 美術文化協会). Ce départ, alors fortement critiqué par Suda, sonne comme une sorte de rupture d'avec ce dernier, dont Kitawaki pouvait souhaiter s'affranchir [26]. Plus largement, il est probable que Kitawaki se sent trop à l'étroit aussi bien dans le surréalisme que l'influence de Suda, et qu'il veuille élargir ses horizons ; ce qu'illustrent les recherches qu'il mène depuis quelques années déjà dans les domaines les plus divers. Les toiles du peintre, qui pendant cette période avaient clairement reçu l'influence de Suda, marquant un premier tournant après celle de Tsuda, prennent dès lors un nouveau chemin encore : celui du surréalisme.

1.2 Introduction au(x) surréalisme(s)

La question du surréalisme japonais, et la compréhension qu'en eut Kitawaki, ne peuvent être traitées sans tout d'abord préciser ce qu'est de manière plus large le surréalisme. En France, celui-ci apparaît souvent comme un courant assez unifié, mais son histoire est à l'évidence bien plus complexe. Très différente au Japon, la situation présente elle aussi un caractère fragmenté, et une unité qui n'est qu'apparente. Aussi, l'opposition d'un surréalisme occidental et d'un surréalisme japonais apparaît rapidement comme erronée : le terme de « surréalisme » recouvre, de part et d'autre, des réalités multiples. Penchons-nous tout d'abord sur les origines du mouvement.

Selon la définition retenue, il paraît parfois bien difficile de rattacher au mouvement surréaliste nombre d'artistes japonais qui, pourtant, s'en réclament. Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), Breton donne du mouvement la définition suivante :

> SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.
>
> ENCYCL. *Philos*. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURRÉALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel,

[26] Voir *ibid.*, p. 51-55 et 118-121.

> Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. [27]

Il précisera ensuite cette notion d'automatisme, véritablement constitutive du mouvement, opposant d'une part un automatisme graphique ou verbal et, d'autre part, un automatisme davantage centré sur la pensée, qui vise à plonger dans le rêve ou l'inconscient pour en présenter les images. À propos du premier, Breton précisera plus tard (1941) :

> L'automatisme, hérité des médiums, sera demeuré dans le surréalisme une des deux grandes directions. […] Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou l'oreille en réalisant l'unité *rythmique* (aussi appréciable dans le dessin, le texte automatique que dans la mélodie ou dans le nid [d'un oiseau]), la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est le seul à satisfaire également l'esprit). […] Une œuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). [28]

Quant à la seconde orientation, centrée sur le rêve et l'inconscient, elle est illustrée par les premières toiles de Giorgio de Chirico (1888-1978), tant prisées des surréalistes : la « fixation en trompe-l'œil des images du rêve ». Elles semblent encore appuyer cette autre affirmation du fondateur du surréalisme qui jugeait dès 1928 parfaitement inacceptable pour un artiste de consacrer son talent à dépeindre ce qui l'entoure, et terminait, péremptoire : « L'œuvre plastique […] se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas [29] ». Toutefois, bien que constitutive elle aussi du mouvement, et reconnue comme telle par les surréalistes, cette « fixation en trompe-l'œil des images du rêve » sera bientôt délaissée par Breton, en ce qu'elle trompe – justement – l'œil, et s'est d'après lui

---

[27] BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, dans BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, p. 36-37.

[28] BRETON André, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, dans BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2013, p. 94-96.

[29] « Certes la sensibilité humaine peut conférer à l'objet d'apparence la plus vulgaire une distinction tout à fait imprévue ; il n'en est pas moins vrai que c'est faire un piètre usage du pouvoir magique de figuration dont certains possèdent l'agrément que de le faire servir à la conservation et au renforcement de ce qui existerait sans eux. Il y a là une abdication inexcusable. Il est impossible en tout cas, dans l'état actuel de la pensée, alors surtout que le monde extérieur paraît de nature de plus en plus suspecte, de consentir encore à pareil sacrifice. L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas. » (BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, dans *ibid.*, p. 15).

« avérée à l'expérience beaucoup moins sûre [pour parvenir au champ psychophysique total] et même abondant en risques d'égarement [30] ».

Enfin, parmi un nombre très important de descriptions possibles, celle de Meyer Schapiro (1904-1996) qui ajoute quant à lui en 1937 :

> Les concepts qui sous-tendent l'art abstrait ont profondément imprégné l'ensemble de la théorie artistique, y compris celle de ses adversaires du début ; les mêmes écoles qui réfutent l'abstraction en appellent à l'absolu et aux sources pures de l'art, qu'il s'agisse de l'émotion, de la raison, de l'intuition ou du subconscient. Ainsi, les peintres « objectifs » tendent-ils vers « l'objectivité pure », cherchant à atteindre « l'essence » de l'objet dans son intégrité sans considération d'un point de vue, tandis que les surréalistes puisent leurs images dans la pensée pure, non pervertie par la raison et l'expérience quotidienne. Dans ce que l'on écrit aujourd'hui en faveur de l'art moderne, il est bien rare de lire quelque chose qui ne recoure pas à ces notions absolues. [31]

Schapiro met en avant la question de la pureté, de la recherche d'un absolu : il s'agit de soustraire la pensée de tout ce qui pourrait la polluer. Chez certains surréalistes ou « proto-surréalistes », la question de la « pureté » portera non pas sur l'indispensable processus intellectuel dont la création est en quelque sorte la traduction, mais bien plutôt sur le résultat lui-même : il s'agit alors de la recherche de la beauté pure, absolue. Au Japon, le peintre Koga Harue attachera à cette beauté pure un poids tout particulier. Aujourd'hui encore présenté comme l'une des figures majeures du surréalisme japonais, il illustre bien les différences que la distance (aussi bien géographique que culturelle) a pu faire naître entre les surréalismes français et, notamment, japonais. La manière qu'a Breton de concevoir le surréalisme s'oppose ainsi clairement à celle de Koga, qui affirmait en 1930 dans la revue *Atorie* アトリエ (Atelier) ne pourvoir « souscrire à la théorie qui prétend qu'avec le surréalisme on parvient à un état de conscience aussi indéterminé que dans le rêve [32] ». À l'aune d'une telle affirmation, et mis à part le fait que l'artiste s'en réclame lui-même, qu'est-ce qui pourrait rattacher l'œuvre de ce peintre – et la question vaut pour d'autres artistes – au surréalisme ?

Avant de préciser ce point, central, plusieurs éléments doivent être éclaircis. D'une part, le surréalisme bretonnien diffère de son pendant japonais en ce qu'il obéit véritablement à des définitions, fournies par Breton, qui entend bien les voir appliquées. Cet aspect

---

[30] BRETON André, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, dans *ibid.*, 2013, p. 97.

[31] SCHAPIRO Meyer, *La nature de l'art abstrait*, Paris : Allia, 2013, p. 11.

[32] KOGA Harue, « Une approche du surréalisme », dans LINHARTOVÁ Věra, « Manifestes et réflexions – 1910-1941 – Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová », dans *Japon des avant-gardes, 1910-1970,* Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 160 ; original : KOGA Harue, « Chōgenjitsushugi shikan » 超現実主義私感 (Une approche du surréalisme), dans *Atorie*, « Chōgenjitsushugi kenkyūgō », vol. 7, nº 1, Tōkyō : Atorie-sha, janvier 1930, p. 57.

autoritaire [33] en fait un mouvement unique, indissociable de son chef, et donc nécessairement distinct ailleurs. C'est l'une des raisons pour lesquelles, au Japon, la situation est – et ne pouvait qu'être – à bien des égards différente. L'absence d'un « pape du surréalisme » dans l'Archipel, même si des théoriciens et têtes de file ont émergé, est un point important, qui contribuera à une identité toute différente du mouvement au Japon. Ensuite, et malgré l'importance évidente de l'automatisme pour Breton, le surréalisme ne se limite pas à cette méthode ; pas plus que ses origines ne sont uniquement à chercher du côté du rêve ou de l'ésotérisme [34]. L'accent porté par Breton sur certains éléments a fini par détourner le regard de ce qui pouvait, aussi, constituer le surréalisme ; et le mouvement, vivant, a bien sûr connu diverses évolutions [35]. Dès le premier numéro de *La Révolution surréaliste* (décembre 1924), la revue s'ouvrait d'ailleurs sur la précision que rien ne permettait de « préjuger [du] développement ultérieur » du mouvement [36]. Et, alors qu'il devenait directeur de la revue l'année suivante, Breton ne se contentait plus de donner sa propre définition du surréalisme, comme il l'avait fait avec le *Manifeste*, mais offrait un texte de nature à contenter toutes les personnalités du mouvement, tout en affirmant l'importance de la contradiction :

> Mais le surréalisme est-il une force d'opposition absolue ou un ensemble de propositions purement théoriques, ou un système reposant sur la confusion de tous les plans, ou la première pierre d'un nouvel édifice social ? Selon la réponse que lui paraît appeler semblable question, chacun s'efforcera de faire rendre au surréalisme tout ce qu'il peut : la contradiction n'est pas pour nous effrayer. [37]

---

[33] Totalitaire presque, pour Jean Clair, qui relève les analogies entre le surréalisme de Breton et le régime soviétique : idéologie officielle, parti unique, chef autoritaire, contrôle quasi policier et purges régulières, système de propagande, etc. (voir CLAIR Jean, « Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme. Contribution à une histoire de l'insensé », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, nº 21, Paris : Société d'études soréliennes, 2003, p. 80).

[34] Voir VIELWAHR André, *Sous le signe des contradictions : André Breton de 1913 à 1924*, Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1980, p. 9.

[35] « C'est en effet plaisir de voir comme les plus malveillants et les plus stupides de ses adversaires croient triompher chaque fois qu'ils trouvent à nous opposer telle déclaration ancienne que nous avons pu faire et qui détonne plus ou moins une fois glissée parmi celles qui ont pour but de rendre clair notre comportement d'aujourd'hui. » (BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme*, dans BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *André Breton – Œuvres complètes, II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 234).

[36] « Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur. Ce premier numéro de la *Révolution Surréaliste* n'offre donc aucune révélation définitive. Les résultats obtenus par l'écriture automatique, le récit de rêve, par exemple, y sont représentés, mais aucun résultat d'enquêtes, d'expériences ou de travaux n'y est encore consigné : il faut tout attendre de l'avenir. » (*La Révolution surréaliste*, nº 1, décembre 1924, Paris : Dépositaire général : Librairie Gallimard, p. 0.)

[37] BRETON André, « Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste* », *La Révolution surréaliste*, nº 5, juillet 1925, Paris : Dépositaire général : Librairie Gallimard, p. 3.

Surtout, Breton a lui-même reconnu comme surréalistes des mouvements qu'il considérait pourtant comme n'étant pas tout à fait dans la droite ligne du sien – et que les artistes concernés n'auraient donc sûrement pu prétendre intégrer [38]. Ce qui apparaît de prime abord comme une contradiction (mais peut-être est-ce aussi justement pour cela) répond en fait assez simplement à cette autre conviction de Breton « que l'entreprise surréaliste peut, par-delà l'espace et le temps, contribuer à réunir efficacement ceux qui *ne désespèrent pas de la transformation du monde et la veulent aussi radicale que possible* [39] ». Une conception aussi large laisse le champ particulièrement libre, et offre surtout la possibilité de qualifier de surréaliste tel ou tel artiste, d'en juger la valeur ; jugement qui, bien sûr, revient à Breton. Ajoutons enfin qu'il existe, même pour celui-ci – et sans même parler des divergences de points de vue ou des diverses déclinaisons lointaines du mouvement –, deux types de surréalismes : d'une part, le mouvement dont il est (à) la tête, qui « s'est historiquement incarné en France » ; et, d'autre part, un « surréalisme éternel », intemporel, de tout temps potentiellement présent, « dont on retrouve les éléments dans toutes les cultures », et à qui pourraient être rattachés des artistes qui, pourtant, n'ont jamais appartenu au mouvement, tels que Gustave Moreau (1826-1898), Georges Seurat (1859-1891) ou encore Pablo Picasso (1881-1973) [40]. Ce surréalisme est, a été, et doit-être le fait de tous. À ce titre, et dans cette acception, et même si les bretonniens entendent donner les clefs pour les recherches visant à une meilleure connaissance de « cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme [41] », tout un chacun peut prétendre au surréalisme, et donc de manière évidente les peintres japonais.

Précisons ici que le surréalisme est en fait de manière pour ainsi dire originelle tiraillé entre différentes tendances. En effet, avant de s'agréger autour de Breton [42], le surréalisme a

---

[38] Le « paysage surréaliste » est très divers. Du fait de son rapide et vaste développement, le surréalisme a aussi engendré des mouvements s'en réclamant, mais n'ayant que peu à voir avec celui de Breton. À l'inverse, certains groupes ou revues, très proches et qui auraient pu se présenter comme surréalistes, ne s'en réclamèrent pas (voir BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *Le surréalisme*, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche – Biblio essais », 1992, p. 115-119).

[39] BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme*, dans BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *op. cit.*, p. 22

[40] Voir BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *op. cit.*, p. 7 et 405.

[41] BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, dans BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, p. 112-113.

[42] Et, même là, les divergences étaient en fait encore nombreuses, ainsi que le suggère le fait que le Bureau de recherches surréalistes, ouvert en 1924, n'ait pas été dirigé par Breton lui-même : « ce partage des tâches peut signifier que, dès sa formation, le Bureau est en proie à de sérieuses divergences, voire déjà, à des clivages idéologiques qui, dès l'origine, le frappent d'incapacité » (voir AMIOT Anne-Marie, « Une naissance controversée : le surréalisme est-il une petite côte de Dada ? », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° 11, « Histoire-historiographie », Paris : L'Âge d'homme, 1990 p. 49).

hésité entre plusieurs directions ; il a été, plutôt, revendiqué par plusieurs acteurs. Le poète Ivan Goll (1891-1950) tout d'abord, qui publie le premier un *Manifeste du surréalisme* en octobre 1924, dans l'unique numéro de la revue *Surréalisme* qu'il lance alors. Il y explique que la « transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique) constitue le Surréalisme [43] », et en écarte « les arts qui s'appuient sur des notions abstraites et de seconde main : logique, esthétique, effets de grammaire, jeux de mots [44] ». Se réclamant de Guillaume Apollinaire (1880-1918) [45], il rejette par ailleurs l'impulsion que Breton souhaite donner au mouvement, où dominerait « la toute-puissance du rêve », et prophétise que « cette contrefaçon du surréalisme, que quelques ex-dadas ont inventée pour continuer à épater les bourgeois, sera vite mise hors de la circulation » [46]. Dans *Une vague de rêves*, c'est ensuite au tour de Louis Aragon (1897-1982) de donner sa définition du surréalisme, qu'il considère comme « un rapport entre l'esprit et ce qu'il n'atteindra jamais [47] ». Il ajoute : « Quand l'esprit a envisagé le rapport du réel dans lequel il englobe indistinctement ce qui est, il lui oppose naturellement le rapport de l'irréel. Et c'est quand il a dépassé ces deux concepts qu'il imagine un rapport plus général, où ces deux rapports voisinent, qui est le surréel. [48] » Breton finalement, mettra l'accent sur l'inconscient, les récits de rêve et l'automatisme. Pressé par les déclarations de Goll et Aragon, et souhaitant préciser sa vision du surréalisme, il fait paraître (le mois même de la parution de celui de Goll) son *Manifeste*, où il écrit une phrase devenue célèbre : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. [49] » Autre différence majeure d'avec Goll : le surréalisme de Breton rejette tout travail artistique où la recherche de l'esthétique serait un critère premier ; d'où son aversion pour le roman (« Dites-vous bien que la littérature est un des

[43] *Manifeste du surréalisme*, *Surréalisme*, n° 1, octobre 1924, Paris : Ivan Goll, p. 2.

[44] *Ibid.*, p. 3. Ce dernier point particulièrement, qui permet de supposer un rejet plus large de l'humour dans le surréalisme tel que le conçoit Goll, constitue une différence véritablement majeure avec le mouvement que défendront les bretonniens. Au Japon également, plusieurs surréalistes introduiront régulièrement l'humour dans leurs créations : ainsi de Fukuzawa au début des années 1930, mais aussi, plus tard, de Kitawaki. Plusieurs toiles de ce dernier s'appuient en effet clairement sur un jeu de mot, *Udo* 独活 (Aralia cordata, 1937 [cat. 97]) en étant la plus célèbre illustration.

[45] Auprès de qui il cherche peut-être une plus forte légitimité, allant jusqu'à faire d'Apollinaire, décédé en 1918, l'un des collaborateurs de la revue.

[46] *Surréalisme*, n° 1, octobre 1924, Paris : Ivan Goll, p. 3.

[47] ARAGON, BARBARANT Olivier (éd.), *Aragon – Œuvres poétiques complètes, I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 87-88.

[48] *Ibid.*, p. 88.

[49] BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, dans BRETON André, *op. cit.*, p. 24.

plus tristes chemins qui mènent à tout. [50] ») – rapidement illustrée par l'épisode du pamphlet *Un cadavre* (décembre 1924), consécutif de la mort d'Anatole France –, mais pas la poésie. Enfin, l'ajout au sein de ce *Manifeste* d'une définition (« SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel… »), à la manière d'un dictionnaire, est encore une manière d'affirmer, et d'arrêter, ce que doit être le mouvement [51]. Cette conception du surréalisme, à mille lieues de celle de Goll, mais également éloignée de celle d'Aragon qui s'y ralliera pourtant [52], dominera désormais, éclipsant les autres. Intransigeant, Breton n'acceptera pas – à Paris tout du moins – d'autre conception du mouvement que la sienne.

Le surréalisme n'est à l'évidence pas apparu au Japon dans les mêmes conditions qu'en Europe. Comme Dada avant lui, le surréalisme est parfaitement indissociable du climat qui l'a vu naître, des années qui ont suivi le premier conflit mondial surtout, auquel le Japon a pris une part bien plus modeste que la France ; conflit mondial qui a inauguré un massacre massif de populations, une véritable « disparition » des personnes pour reprendre les mots d'Apollinaire [53]. Marqués par la guerre qu'ils ont faite, les surréalistes occidentaux ont assisté à l'échec total d'un système, et plus encore à l'absence de changement radical, rendu nécessaire, qui aurait dû suivre. Société, pensée, raison, logique ou morale auront finalement exécuté un tour complet autour de la Grande guerre, avant de reprendre leur place initiale ; comme si le conflit n'avait été qu'une parenthèse. Mais la raison, la logique, le système qui ont mené aux combats ont aussi bien présidé à la marche du monde jusqu'alors qu'à celle de l'art. C'est donc jusqu'à l'art qu'il faut refondre, et cette préoccupation occupe à cette époque de très nombreux artistes et mouvements artistiques. À propos de la naissance du mouvement, aux alentours de 1920 [54], Breton écrira en 1934 :

> À nos yeux, le champ n'était libre que pour une Révolution étendue vraiment à tous les domaines, invraisemblablement radicale, extrêmement répressive […] Je dis que ce que

[50] *Ibid.*, p. 41.

[51] Et, ainsi que le soulignent très justement Béhar et Carassou, l'objectif de Breton a été atteint puisque toute étude sur le surréalisme – et le présent travail ne fait pas exception – ne peut plus désormais se passer de citer la fameuse définition (voir BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *Le surréalisme*, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche – Biblio essais », 1992, p. 5).

[52] Mais peut-être préfigure-t-elle la rupture de ce dernier d'avec le groupe surréaliste, dont il était pourtant l'un des fondateurs, à l'issue de « l'affaire Aragon », en 1932 (voir NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1964, p. 140-147).

[53] « Il y a des hommes dans le monde qui n'ont jamais été à la guerre/Il y a des Hindous qui regardent avec étonnement les campagnes occidentales/Ils pensent avec mélancolie à ceux dont ils se demandent s'ils les reverront/Car on a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité » (APOLLINAIRE Guillaume, *Il y* a, dans APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 149).

[54] Il n'existe en effet pas de date ou d'acte de naissance officiels du surréalisme. Est-il né en 1919, année de rédaction des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault ? En 1920, année de publication du même ouvrage (mais à cette époque seul Dada existe en tant que mouvement) ? À moins qu'il ne

> l'attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchaîné notre sort au leur, c'est le *défaitisme* de guerre. [55]

Ce désir d'une révolution totale, « étendue vraiment à tous les domaines », est constituteur du mouvement, qui donnera d'ailleurs son nom aux deux revues qu'il publie alors : *La Révolution surréaliste* (1924-1929) d'abord, *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933) ensuite.

Dada propose une solution au problème que se poseront également les surréalistes, qui les séduira d'ailleurs dans un premier temps. Mais l'inclinaison des dadaïstes pour la destruction de « l'ancien monde » est trop stérile pour les futurs surréalistes. Elle provoquera d'ailleurs la rupture d'avec Tristan Tzara (1896-1963), qui apparaît comme l'un des possibles actes de naissance du mouvement parisien. Et puis, au-delà de la guerre, ces premières années du XXe siècle sont aussi l'époque qui voit voler en éclat la perception du monde qui prévalait jusqu'alors – par le biais des avancées scientifiques, philosophiques ou psychologiques –, qui rendent branlantes voire franchement caduques des conceptions qui apparaissaient pourtant comme bien solides. Là encore, la nécessité d'une redéfinition, d'une transformation radicale de la société s'impose aux yeux des surréalistes.

Tzara et Breton partent du même constat, mais aboutiront à des solutions distinctes [56]. Plutôt que de se contenter de détruire et tourner en ridicule un monde dont ils ne veulent

---

s'agisse de 1922, date à laquelle meurt officiellement Dada (sauf à considérer qu'il survit jusqu'en 1923, voire 1924, le surréalisme n'ayant pas le monopole de l'opacité) ? Ou plutôt en 1924, année de parution du premier *Manifeste* ? Ou peut-être enfin l'année suivante, lorsque paraît la *Déclaration du 27 janvier 1925*, rédigée par Artaud, première expression commune de tous les surréalistes, et non plus d'un seul ? Quant à la disparition du mouvement, survit-il tout d'abord au second conflit mondial ? Si oui, disparaît-il avec Breton, en 1966 ? Ou plutôt en 1969, « date de sabordage officiel du mouvement » ? Voire : en 2013 encore, le Centre Pompidou proposait une exposition sur *Le Surréalisme et l'objet* qui présentait des œuvres tout à fait contemporaines, et pourtant affiliées au surréalisme… (Voir notamment AMIOT Anne-Marie, *op. cit.*, p. 41-61.)

[55] BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme*, dans BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *op. cit.*, p. 227.

[56] Proche de Dada, mais en bien moins bon termes avec les surréalistes, la posture de Jean Cocteau (1889-1963) est intéressante. En 1926, il publie un recueil au titre évocateur : *Le rappel à l'ordre*. Chez Cocteau, le chaos laissé par la Grande Guerre et ses suites semble n'appeler qu'une seule solution artistique, formelle : une importance portée sur la ligne. On retrouve ici la polarité entre les deux systèmes, dessin (ou ligne) et couleurs, dont Balzac faisait près d'un siècle plus tôt l'un des points majeurs de son *Chef d'œuvre inconnu* (1831-1837). Reprenant l'opposition dessin/couleurs (ou linéarisme/colorisme) héritée du XVIIIe siècle par Ingres (« le révolutionnaire par excellence ») et Delacroix (« le rapin type »), Cocteau ne cache pas non plus son admiration pour le travail de son ami Picasso ; à la différence des impressionnistes qu'il critique vivement, non sans un certain humour : « "Regarde", disait une dame à son mari, devant une des cathédrales de Claude Monet, "on dirait une glace en train de fondre." Cette dame avait raison, mais elle n'avait pas obtenu le droit de le dire. ». La rigueur de la ligne apparaît encore dans le parallèle que l'auteur établit entre art et science : « L'art c'est la science faite chair. » ; ou : « Le musicien ouvre la cage aux chiffres, le dessinateur émancipe la géométrie. » (COCTEAU Jean, *Le rappel à l'ordre*, Paris : Stock, 1926, p. 17, 35-36 et 38). À noter que, à la même époque, suite au grand tremblement de terre du Kantō (*Kantō daishinsai* 関東大震災) de

plus, et à la différence des constructivistes par exemple pour qui un nouveau monde – un nouvel homme surtout – ne pouvait être bâti que dans un nouvel environnement, les surréalistes tentent d'explorer un univers bien présent, mais cependant inconnu et inexploré. À l'entreprise de destruction systématique de Tzara [57], les surréalistes préfèrent donc l'exploration d'un monde jugé véritable. En empêchant tout contrôle de la pensée, grâce à l'automatisme ou l'exploration des rêves, il va être possible de voir l'homme tel qu'il est. Loin d'être artistique, la démarche se veut tout d'abord scientifique, ce qu'illustre jusqu'à l'apparence de *La Révolution surréaliste*, revue qui commence de paraître à la fin de l'année 1924, et que son co-directeur Pierre Naville (1904-1993) [58] aurait souhaitée d'aspect austère, proche de la revue de vulgarisation scientifique *La Nature* [59]. La science est indissociable du souhait universaliste fondamental du surréalisme. Sur ce point particulièrement, et malgré d'évidentes divergences quant à ce qu'il conviendrait de qualifier de méthodologie, il est possible de rapprocher le leader du mouvement parisien de celui qui s'est peut-être souhaité son homologue japonais, Takiguchi Shūzō. Les deux hommes partagent un goût certain pour les sciences, bien que les centres d'intérêts divergent. Ainsi, alors que Breton réfutera – contre l'évidence – toute influence des sciences physiques sur le surréalisme, et s'intéressera davantage aux sciences occultes qu'aux sciences modernes, l'intérêt de Takiguchi portera plutôt sur ces dernières. Intérêt qui se poursuivra d'ailleurs après-guerre, au-delà du surréalisme, notamment dès 1950 avec le

1923 qui cause d'immenses dégâts humain et matériels, Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977) se tournera quant à lui vers le constructivisme, où la ligne est bien sûr primordiale, comme un besoin de remettre en l'ordre, de rétablir/reconstruire des lignes qui ne sont plus que brisées.

[57] Dans une interview qu'il donne en 1963, Tzara précise cependant : « Le programme de Dada était, contrairement à ce qu'on pense, communément, la destruction, c'était de créer de nouvelles valeurs, renverser les valeurs existantes, et pour cela évidemment, pour les renverser, il fallait détruire les valeurs ayant cours communément, et plus ou moins académiques. C'est pour cela que la réputation de Dada, mouvement destructeur, a pris pied, et malheureusement, on pense que c'est ça vraiment, uniquement le mouvement Dada. Évidemment, on ne peut pas détruire si…, on ne peut pas construire si on ne détruit pas auparavant ce qui existe. » (« Tristan Tzara à propos du mouvement Dada », extrait de l'émission *L'art et les hommes* [1963] réalisée par Jean Marie Drot, disponible sur le site de l'INA [consulté le 14 juin 2015] : http://www.ina.fr/video/I00008250).

[58] La revue est alors également dirigée par Benjamin Péret (1899-1959).

[59] Voir NADEAU Maurice, *op. cit.*, p. 56-57. Hasard du calendrier (?), la première livraison de *La Révolution surréaliste* paraît en décembre 1924, et porte la mention « première année » qui ne disparaîtra qu'au premier numéro publié en 1926 (il porte le numéro 6), à l'image de *La Nature* qui, de sa création en 1873 jusqu'en 1914, entamera sa publication annuelle au mois de décembre de l'année précédente (ainsi, le premier numéro de l'année 1914 paraît en décembre 1913). Notons à ce propos que, pour réaliser *La femme 100 têtes*, le fameux « roman-collage » qu'il publie en 1929, Ernst emprunte certaines de ses images à la revue scientifique (voir KRAUSS Rosalind, « The Im/pulse to See », dans FOSTER Hal, *Vision and Visuality*, Seattle : Bay Press, coll. « Dia Art Foundation – Discussions in Contemporary Culture », vol. 2, 1988, p. 54-59).

groupe Jikken kōbō 実験工房 (Studio expérimental) qui se constitue autour de lui, et dont le nom seul indique la préoccupation.

Le surréalisme, qui se veut en quelque sorte « centre d'expérimentation de l'esprit humain », ne vise pas à la production d'œuvres « personnelles », c'est-à-dire exposant la subjectivité de leur auteur. C'est à l'inverse une objectivité scientifique qui est recherchée, en ce qu'elle semble la seule véritablement juste d'une part, en ce qu'elle est supposée universelle – dans le temps comme dans l'espace, mais aussi chez tous les hommes – d'autre part [60]. D'où, aussi, la question du surréalisme « éternel » qui, là encore malgré des caractéristiques assez distinctes, unit les deux théoriciens. Si la science permet d'expliquer l'origine de la vie, le surréalisme doit lui aussi pouvoir traverser les époques et les cultures. À l'image de la science, il s'agit de fonder un système universel pouvant, peut-être, répondre à toutes les questions.

Au Japon en effet, la situation est doublement différente. D'une part, le contexte n'est bien sûr pas le même. Ensuite, le surréalisme n'est pas né au Japon, mais y a été apporté, importé. Il l'a été à la même période que d'autres mouvements européens, et s'est mêlé avec le monde artistique japonais. Qu'il s'agisse du futurisme, de Dada ou du surréalisme, la rupture avec le passé rendue nécessaire en Europe, rupture qui a donné naissance à ces mouvements d'avant-garde, n'existe pas alors au Japon [61]. Aussi, si l'idée de rupture est conservée, elle devra en quelque sorte *a posteriori* trouver sa cible.

En fait, plusieurs types de surréalisme ont clairement coexisté au Japon, qu'il serait dans les grandes lignes possible de distinguer de la manière suivante : le surréalisme bretonnien tout d'abord, auquel s'ajoute en parallèle chez certains l'influence de Goll ; le surréalisme japonais « orthodoxe » ensuite, emmené par Takiguchi et Yamanaka Chirū, qui se réclame principalement de celui de Breton, sans pour autant être toujours identique ; et enfin divers surréalismes « personnels », c'est-à-dire développés par autant d'artistes pour parvenir à leurs fins artistiques, et qui sont plus ou moins éloignés des conceptions de Breton ou Takiguchi. Les surréalismes dont se réclament Kitawaki ou Koga correspondent à cette troisième définition. La position de Koga fait écho à celle de Kitazono Katsue, Ueda Toshio et Ueda Tamotsu qui, dans « A Note December 1927 », souvent présenté comme le

[60] Voir HIRAYOSHI Yukihiro, « Takiguchi Shūzō no senkyūhyakusanjū nendai – Shururearisumu to Nihon », *Bigaku*, nº 243, décembre 2013, p. 65.

[61] Voir TSURUOKA Yoshihisa 鶴岡喜久, « Shururearisumu zenshi no kanōsei – Tanaka Harite to sono sakuhin no igi » シュルレアリスム前史の可能性　—棚夏針手とその作品の意義— (La possibilité d'une préhistoire du surréalisme – Tanaka Harite et la signification de ses œuvres), dans TANAKA Harite, TSURUOKA Yoshihisa (éd.) *Tanaka Harite shishū*, Kōbe : Kumoshuppansha, 1980, p. 71.

manifeste inaugural du surréalisme japonais, affirmaient : « Nous assurons la continuité du surréalisme » [62]. Par cette affirmation, les trois auteurs entendaient probablement montrer leur souhait de prendre le relais et de se démarquer, déjà, du surréalisme de Breton, de proposer une alternative.

La question du rattachement de Kitawaki au surréalisme est plus largement celle des artistes japonais, et de la manière de définir ce qu'a été l'expérience surréaliste au Japon.

En 1937 s'ouvre à Tōkyō une « Exposition internationale du surréalisme », comme le précise le titre français de l'événement, qui influencera nombre d'artistes. Grâce aux relations nouées avec les surréalistes parisiens, Takiguchi et Yamanaka avaient pu organiser l'exposition, qui s'inscrivait dans le prolongement de celle de Londres l'année précédente, celle de Paris devant être organisée l'année suivante. Il sera plus largement question de cet événement dans la suite de ce travail, mais précisons ici que, contrairement au titre français, le titre original japonais présentait lui une signification toute différente : *Kaigai chōgenjitsushugi sakuhin ten* 海外超現実主義作品展, soit « Exposition d'œuvres surréalistes étrangères ». La question est bien entendu celle du point de vue : étranger, mais par rapport à qui ou quoi ? De fait, aucun artiste japonais ne présente alors d'œuvre. Le catalogue de l'exposition dans lequel écrivent Takiguchi et Yamanaka n'évoque pas davantage les surréalistes japonais. Cette situation perdurera. Les artistes japonais, pour ceux qui se qualifient pourtant de surréalistes, se réclament en fait d'un surréalisme japonais, pendant du mouvement originel qui peine à gagner seul une véritable légitimité. La reconnaissance occidentale, indispensable à leurs yeux mais purement formelle, ne fait pas du mouvement japonais un équivalent du mouvement bretonnien. La situation est très claire avant-guerre, et se poursuivra après. En 1952, dans le *Gendai bijutsu jiten* 現代美術辞典, ouvrage sous-titré en français « Dictionnaire de l'art contemporain » que coéditent notamment Takiguchi et Fukuzawa, l'importante notice consacrée au surréalisme rédigée par ce dernier, qui retrace l'histoire du surréalisme autour de la personne de Breton, précise que le mouvement « bénéficie d'un développement international, qui s'étend dans les pays d'Amérique du Sud, et même jusqu'en Égypte ». Et Fukuzawa d'ajouter : « Dans notre pays, il a plus tôt été introduit, et l'activité y a été plus encore que dans les autres pays

[62] 「吾々は Surréalisme を継続する」 ; souvent présenté comme « A Note December 1927 » en référence aux premiers mots qui le composent, le texte est en fait sobrement intitulé *Manifesuto* マニフェスト (Manifeste). Voir UEDA Toshio 上田敏雄, « Geijutsu no hōhō – Watashi no chōgenjitsushugi » 芸術の方法　私の超現実主義 (Procédés artistiques – Mon surréalisme), *Shururearisumu no tenkai (Shururearisumu dokuhon 2)*, Tōkyō : Shichōsha, 1981, p. 207.

vigoureuse » [63]. Mais, malgré les deux pages qui sont consacrées au surréalisme, cette dernière phrase est la seule qui évoque le cas japonais, de manière certes positive mais pour le moins sommaire. De fait, même au Japon, dans une publication en langue japonaise qui, à l'évidence, n'est destinée qu'à un public japonais, les artistes surréalistes (ou qui le furent un temps, puisque Fukuzawa est à l'époque passé à une autre étape de son cheminement artistique) rattachent difficilement l'activité qui s'est développée au Japon au mouvement de Breton.

Pour en revenir à l'exposition de 1937, et ainsi que le fait remarquer Linhartová, le paradoxe n'est là aussi qu'apparent, « car l'exposition demeure internationale, *dans la perspective européenne* [64] ». En outre, même si elle s'insère dans le rythme annuel des expositions internationales surréalistes, elle est clairement bien plus importante du point de vue japonais qu'elle ne l'est du point du vue parisien. Dans son « Introduction à l'Exposition Internationale du Surréalisme » de Paris qui débute en décembre 1959, Breton semble d'ailleurs oublier l'événement japonais, lorsqu'il écrit :

> Succédant à celle de Copenhague (1935), de Londres (1936), de Paris (1938), de Mexico (1940), de New York (1942), de Paris (1947), de Prague (1948), la VIIIe Exposition internationale du Surréalisme, qui se tient à Paris, galerie Daniel Cordier, du 15 décembre 1959 au 29 février 1960, offre cette particularité qu'elle prend pour thème *l'érotisme*. [65]

À sa décharge, il convient de préciser qu'il s'en souvient dans un autre texte, écrit seulement quelques mois plus tôt, où il souligne le prix que les surréalistes parisiens attachent « à cette possibilité de *conduction mutuelle* » entre les deux pays, et évoque, parmi d'autres représentants du mouvement au Japon, son « grand ami Shuzo Takiguchi [66] ». Certes, une

---

[63] 「今日シュルレアリスムの運動は国際的ひろがりをもち、南米諸国、エジプトにまで及んでいる。わが国はこれより早く移入され、他国より一層活動が旺盛であつた。」 (FUKUZAWA Ichirō 福沢一郎, notice « Shururearisumu » シュルレアリスム [Surréalisme], dans TAKIGUCHI Shūzō, FUKUZAWA Ichirō *et al.* (éd.), *Gendai bijutsu jiten*, Tōkyō : Hakuyōsha, 1952, p. 127).

[64] LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris : Publications orientalistes de France, 1987, p. 182. Nous soulignons.

[65] BRETON André, « Introduction à l'exposition internationale du surréalisme », dans BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2013, p. 483. L'existence de surréalistes japonais n'était cependant pas niée, comme en témoignent, outre la présence de Takiguchi et Yamanaka dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938, plusieurs reproductions d'œuvres surréalistes japonaises : *À la volée* d'Imai Shigeru (1935), *L'examen de minuit* de Shimozato Yoshio (1936), *Le paysage* de Suzuki Ayako 鈴木綾子 (1935) qui épouse la même année Takiguchi, et enfin *Les atavismes du crépuscule* d'Ōtsuka Kōji 大塚耕二 (1936 ; le *Dictionnaire* précise avec erreur « R. Ōtsuka »). Voir BRETON André, ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris : José Corti, 1969, p. 37 et 66.

[66] BRETON André, « En guise de préface à l'anthologie surréaliste de Tokio », dans BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *André Breton – Œuvres complètes, IV – Écrits sur l'art et autres textes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 1155.

œuvre japonaise est bien présentée en 1938 lors de la première *Exposition internationale du surréalisme* qui se déroule à Paris : *Itamashiki ude* 傷ましき腕 (La main douloureuse) d'Okamoto Tarō 岡本太郎 (1911-1996), qui s'est depuis peu rapproché des surréalistes [67]. Cependant, l'artiste réside à Paris depuis 1930, où il passera une dizaine d'années et, sans pour autant refuser de qualifier sa peinture de japonaise – la question se pose à l'identique pour une partie au moins de l'œuvre de nombreux artistes, notamment Fujita Tsuguharu 藤田嗣治 (1886-1968) ou Fukuzawa Ichirō –, il est sûrement assez peu pertinent de l'enfermer ainsi dans une catégorie aussi vague que la nationalité de son auteur. En tout état de cause, il s'agit bien d'une œuvre réalisée à Paris par un artiste résidant à Paris et, malgré la reproduction de quelques travaux dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, il ne semble pas exister de volonté « active » de connaître le travail des autres surréalistes japonais de l'époque.

En fait, Takiguchi lui-même admettait que les deux situations se révélaient fort différentes, et que le mouvement japonais était difficilement comparable à son pendant occidental : « il n'a jamais existé au Japon aucun groupe surréaliste proprement dit comme en France [68] », écrira-t-il plus tard. L'une des différences majeures entre les deux découle de l'absence, au Japon, d'une orientation aussi précise, dogmatique même, que celle qui existait en France. Le Japon figure comme un satellite bien lointain de la galaxie surréaliste, où l'influence de Breton est relative, et cette absence découle probablement de celle d'une personnalité permettant d'unifier derrière elle les artistes se réclamant du surréalisme, rôle que Takiguchi ne parvint pas à endosser. Les deux mouvements, le surréalisme européen et le surréalisme japonais, « se développèrent, dans la contingence du temps, selon deux perspectives parallèles, et ce fut un rendez-vous manqué [69] ». Le mouvement japonais a certes été influencé par son pendant occidental, mais de loin en loin, et il ne l'a en quelque sorte pas attendu. La réciproque est tout aussi exacte : plongés dans un milieu différent, ils ont évolué de manière simultanée, mais distincte. C'est aussi ce qui explique qu'au-delà d'un surréalisme japonais se réclamant de (et reconnu par) Breton, incarné notamment par Takiguchi, se soient développées très tôt d'autres occurrences, qui ont évolué en parallèle. Cette situation n'est pas sans évoquer celle qu'a connue le mouvement en France, à ses

[67] Voir SAWA Masahiro 澤正宏, « Chōgenjitsushugi no suimyaku » 超現実主義の水脈 (Les courants du surréalisme), dans SAWA Masahiro, WADA Hirofumi (éd.), *Nihon no shūrurearisumu*, Kyōto : Sekai shisōsha, 1995, p. 17.

[68] TAKIGUCHI Shūzō, « L'étoile scellée se perpétue », *Opus international*, nº 19-20 (« Le Surréalisme international »), octobre 1970, Paris : Éditions Georges Fall, p. 85.

[69] LINHARTOVÁ Věra, « La peinture surréaliste au Japon (1925-1945) », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris : Centre Georges Pompidou, vol. 11, 1983, p. 142.

débuts, où il a hésité entre les directions que suggéraient Goll, Aragon et Breton. Néanmoins, concernant l'existence au Japon de différents surréalismes, et de la pertinence de les considérer comme tels, il est intéressant de rappeler que Breton lui-même, s'il pouvait les penser différents du mouvement parisien, ne rejetait pas nécessairement les surréalismes étrangers. Au sujet de René Magritte (1898-1967), Édouard Léon Théodore Mesens (1903-1971), Paul Nougé (1895-1967), Louis Scutenaire (1905-1987) et André Souris (1899-1970), il écrivait ainsi en 1934 : « l'activité de nos camarades surréalistes en Belgique n'a pas cessé d'être parallèle à la nôtre, liée étroitement à la nôtre [70] ». En écrivant ces mots, Breton ne se doutait sûrement pas à quel point l'utilisation du terme « parallèle » était pertinente dans le cas du Japon : une activité parallèle, très probablement proche, étroitement liée sûrement, mais jamais en contact direct.

Mais la question qui se pose est alors celle de savoir ce qui, finalement, fait de ces artistes japonais des surréalistes. Puisque, comme nous le verrons, nombre d'artistes se réclamant pourtant directement de Breton se sont grandement éloignés des théories originales. Précisons en premier lieu que tous, et donc bien entendu Kitawaki, nous apparaissent à l'évidence comme bien surréalistes.

La première raison en est simple : ces artistes se qualifient pour la plupart directement de surréalistes, empruntent ouvertement aux techniques surréalistes, ou présentent leur propre conception de ce qu'ils nomment surréalisme. C'est bien entendu le cas de Kitawaki. La deuxième raison tient à la manière dont ces artistes ont très tôt été qualifiés par la critique, et surtout reconnus par ceux qui incarnaient l'autorité surréaliste – au Japon voire en France. Miró est un artiste surréaliste puisque Breton en a décidé ainsi, même si, comme l'a par exemple montré Raymond Queneau (1903-1976), si chez le Catalan la façon de représenter ne l'est pas, le sujet est en revanche la plupart du temps bien réaliste [71]. De même, plusieurs surréalistes japonais sont assez tôt évoqués par les bretonniens, qui les font figurer dans leur *Dictionnaire*, et Breton parle à plusieurs reprises de Takiguchi comme d'un surréaliste. Les Japonais pouvaient donc à bon droit se considérer comme tels. Quant à l'argument souvent avancé selon lequel les artistes japonais se contenteraient de copier les surréalistes européens, il importe de rappeler que c'est au premier chef pour ces derniers que « le groupe surréaliste constitue une sorte de banque d'image où chacun

[70] BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme*, dans BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *André Breton – Œuvres complètes, II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 225.

[71] Voir QUENEAU Raymond, « Miró ou le poète préhistorique », dans QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 305-316.

puise [72] » : les bretonniens font donc déjà entre eux des « emprunts ». Il est vrai cependant que la conception des surréalistes japonais n'était pas seulement différente de celle de Breton, elle était surtout multiple. Koga et Kitawaki par exemple, tous deux peintres rattachés au surréalisme, n'en avaient pas la même conception. Mais, là encore, cela ne nous semble pas constituer un paradoxe décisif. D'une part, le chef de file des surréalistes considérait lui aussi qu'il existait plusieurs types de surréalismes. De plus, divers commentateurs [73] ont constaté qu'il était encore possible de distinguer, selon plusieurs critères, le surréalisme en diverses branches : selon le rapport au hasard des artistes, le type de motifs, etc.

Alors, finalement, qu'est-ce qui peut amener à se poser une telle question ? Il nous semble que c'est surtout la question d'une reconnaissance véritable, en quelque sorte d'égal à égal, par les bretonniens. En effet, si l'existence d'un surréalisme japonais a été reconnue, elle a surtout fait l'objet d'un surprenant désintérêt, quasiment généralisé, qu'illustre en premier lieu l'attitude des surréalistes réunis autour de Breton. Indissociable de ce peu d'intérêt suscité, le surréalisme japonais s'est, contrairement à son pendant bretonnien, très mal exporté. Dès ses débuts, Breton n'a pas manqué de souligner le caractère international de son mouvement, auquel il attachait grand prix. Les surréalistes ont ainsi souvent précisé dans leurs écrits l'internationalisme du mouvement, et la présence de cercles dans nombre de pays, au Japon notamment. Mais, de même que l'Orient pour lequel ils prétendaient nourrir tant d'intérêt, ils n'ont guère cherché à connaître davantage les surréalistes japonais dont ils n'ont, à l'évidence, pu ignorer les appels des pieds et des mains à plus de reconnaissance. Ainsi de Yamanaka Chirū, qui va jusqu'à franciser son prénom en un étrange « Tiroux » voire, à l'occasion de certaines publications, « Tirou Jamain » [74]. Yamanaka encore qui, en 1934, édite à Kōbe un *Hommage à Paul Eluard* : l'ouvrage propose alors, en anglais, français et japonais des textes originaux (de Yamanaka et Kitazono

[72] DUFRÊNE Thierry, *Giacometti – Les dimensions de la réalité*, Genève : Éditions d'art Albert Skira, 1994, p. 44.

[73] Alfred H. Barr (1902-1981) propose ce type de distinction dès 1936, suivi de Clement Greenberg (1909-1994) en 1944 (voir GAMBONI Dario, *Images potentielles – Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon : Les presses du réel, 2016, p. 480 ; et GREENBERG Clement, « Surrealist Painting », dans GREENBERG Clement, *Perceptions and judgments, 1939-1944*, coll. « The Collected Essays and Criticism », vol. 1, Chicago : University of Chicago Press, 1986, p. 227-228).

[74] Sans pour autant totalement abandonner le nom de Yamanaka Tiroux, il utilise parfois celui de Tirou Jamain, vraisemblablement dans le cadre de *Ciné* uniquement. Dans le troisième numéro de la revue, il signe par exemple de ce nom un texte intitulé « Un nouveau scénario littéraire – Doppelganger Laboratorium 2 », ou dans le numéro suivant une traduction du poème *Mémoires de Benjamin Péret* de Péret.

notamment) ainsi que des traductions de surréalistes français (Breton, Char et Éluard) [75]. Nishiwaki propose également des traductions de poèmes dont il est l'auteur, en y ajoutant quelques modifications visant à les rendre plus proches de l'écriture surréaliste [76]. En accolant à l'anglais et au français des textes japonais, Yamanaka souhaite certainement poser le surréalisme japonais à l'égal du mouvement parisien. D'autant que les langues occidentales ne sont utilisées que pour traduire des textes produits par des artistes japonais (la langue japonaise étant à l'inverse majoritairement utilisée pour la traduction des auteurs français), et qui ne pourraient *a priori* être lus que par des Occidentaux. Yamanaka précise d'ailleurs dans la postface que les copies de l'ouvrage (trois cents exemplaires seulement) sont majoritairement destinées soit aux surréalistes parisiens, soit à être vendues dans des librairies parisiennes, au point qu'il est impossible d'en offrir aux surréalistes japonais [77]. Yamanaka entend clairement tendre un pont entre les deux continents. Toutefois, à l'image du succès plus que relatif que connaîtra en 1936 *L'échange surréaliste* (voir infra), l'*Hommage* des Japonais ne semble pas avoir marqué les surréalistes parisiens.

De manière générale, Breton symbolise bien l'attitude des surréalistes parisiens, qui se souvient qu'une *Exposition internationale du surréalisme* a eu lieu au Japon pour l'oublier peu après ; ou qui parle de son « grand ami Shuzo Takiguchi », qu'il évoque pourtant bien peu souvent. Mais l'attitude des Japonais est, d'une certaine manière, principalement demeurée bâtie sur un rapport de sujétion par rapport aux surréalistes parisiens, comme une incessante volonté de reconnaissance des bretonniens. À l'exception notable de la parenthèse que constituent les années de guerre, cette posture, qui pouvait aisément se comprendre dans les premières années du mouvement, alors que Takiguchi et Yamanaka

[75] Ainsi que le montre le sommaire, l'essentiel de l'ouvrage est tout de même constitué de traductions en japonais de textes français : « Rien d'autre que vivre et voir vivre : le jour les yeux ouverts, la nuit les yeux fermés, avec, dans l'intervalle, le geste minimum de mourir » et « Le miroir de Baudelaire » d'Éluard (traduits en japonais par Yamanaka), « Le jugement originel » de Breton et Éluard (traduit en japonais par Yamanaka), et « Paul Éluard » de René Char (1907-1988) (traduit en japonais par Fujiwara Seiichi 冨士原清一 [1908-1944]), auxquels s'ajoutent « Le cerveau combustible » et « Aegean Sea » de Nishiwaki Junzaburō 西脇順三郎 (1894-1982) (le premier en français, le second en anglais), « Jouer au feu », « La cible en feu » et « Déshonnêtement » de Yamanaka (en français), « Opera Poetica » de Kitazono Katsue (en anglais), et enfin « Sacraçaux » de Hajimé Cato (Katō Hajime 加藤一 [dates inconnues]) et Sadam Asoh [sic] (Asō Sada ? [dates inconnues]) (rédigés en japonais).

[76] Voir LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris : Publications orientalistes de France, 1987, p. 98-99.

[77] Voir YAMANAKA Tiroux (éd.), *Hommage à Paul Eluard*, Tōkyō : Éditions de l'Etoile de mer, 1934, p. 40. À la fin de la postface, Yamanaka évoque son souhait de publier une revue éditée en collaboration avec les surréalistes parisiens, qui serait intitulée *L'échange surréaliste*. Malgré la réalisation de ce souhait, il sera peu question d'échange. Quant aux copies de l'ouvrage, il est difficile de savoir combien ont bien été expédiées en France, mais peu restent aujourd'hui connues : la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet en possède une (n° 14/250), la BnF une également (n° 7/250, exemplaire de René Crevel). Linhartová en évoque une troisième, qui aurait appartenu à René Char.

étaient jeunes et souhaitaient étendre un mouvement né en Europe, perdurera. Dans les lettres que Takiguchi adresse à Breton entre la fin des années 1950 et le milieu des années 1960, le théoricien japonais semble s'inscrire dans un rapport maître-élève, réclamant les conseils et l'approbation du guide [78]. Et lorsqu'il expose en décembre 1962 ses décalcomanies [79], « évènement le plus important de ma vie » ainsi qu'il le précise, il insiste grandement et à deux reprises auprès de Breton pour obtenir une « préface en prose » ou un « poème inédit » à lui destiné, pour le catalogue de l'exposition [80]. Il semble toutefois que ses demandes soient restées lettre morte [81]. D'autre part, il informe en 1966 Breton de son souhait d'ouvrir « une petite boutique de l'Objet qui fera circuler des objets surréalistes et autres », et se réjouit d'avoir obtenu de Marcel Duchamp (1886-1968) l'autorisation de la baptiser du nom de « Rrose Sélavy », figure emblématique du surréalisme née de l'esprit de l'inventeur du ready-made [82]. Pour Takiguchi, le surréalisme ne peut se penser qu'en fonction de celui qui en est le fondateur.

Le problème demeure néanmoins : si ces artistes souhaitent prendre une certaine orientation artistique tout en étant attachés à l'appellation même de surréalisme, il convient de comprendre cette motivation, de définir ce qui rattache cette autre orientation au surréalisme, ce qui permet de l'appeler ainsi, et ce qui – à défaut peut-être d'être assimilable au mouvement parisien – permet de lier ces orientations entre elles. Pour ce faire, il importe de faire un point sur la situation des avant-gardes durant le premier tiers du XXe siècle, et de

[78] La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Paris) conserve quatre lettres adressées par Takiguchi à Breton, entre 1958 et 1966, où l'immense respect que portait le premier au second est patent. Se réclamant de Breton, Takiguchi rappelle à trois reprises à celui-ci qu'il est l'auteur d'une traduction de son *Surréalisme et la peinture*, dont il souhaiterait par ailleurs offrir une nouvelle traduction. Il serait intéressant de connaître les réponses adressées par Breton, afin de savoir si lui aussi s'inscrivait – mais en quelque sorte à l'envers – dans ce même type de rapport, c'est-à-dire s'il jouait avec Takiguchi le rôle d'un maître. Nous remercions Kawamura Mayumi 河村眞弓 qui a accepté que ces documents soient ici utilisés.

[79] Intitulée *Watashi no shinzō wa toki wo kizamu* 私の心臓は時を刻む (Mon cœur sculpte le temps), l'exposition qui s'est tenue en décembre 1962 à la Galerie Minami (Minami garō 南画廊), à Tōkyō, présentait une centaine de décalcomanies.

[80] Il aurait au préalable adressé à Breton plusieurs de ces décalcomanies, et lui demande également son avis quant au titre de l'exposition (lettres de Takiguchi à Breton, datées du 13 septembre et du 25 octobre 1962).

[81] La reproduction du catalogue (agrémentée de quelques ajouts) éditée en 1998 par le Musée d'art moderne de Toyama (Toyama kenritsu kindai bijutsukan 福山県立美術館) ne présente aucune contribution de Breton, exception faite d'une citation de *Nadja* en ouverture du volume (voir TAKIGUCHI Shūzō, *Watashi no shinzō wa toki wo kizamu*, Toyama : Toyama kenritsu kindai bijutsukan, 1998).

[82] Lettre de Takiguchi à Breton, datée du 20 février 1966.

rappeler le cheminement des mouvements qui ont précédé l'arrivée du surréalisme au Japon, particulièrement du futurisme et de Dada.

1.3 Projection à l'étranger des avant-gardes européennes

1.3.1 Peut-on parler d' « avant-gardes » ?

1.3.1.1 Tentative de définition des avant-gardes

Il convient en premier lieu de préciser la notion même d' « avant-gardes », et d'en retracer brièvement l'histoire. Emprunté au vocabulaire martial, il est tout d'abord intéressant de constater que le terme demeure attaché à cette ascendance. En effet, les avant-gardes artistiques sont à l'évidence imprégnées, sinon de militarisme (certaines le sont toutefois clairement, tel le futurisme), à tout le moins d'un fort esprit militant – le terme est proche –, hardi, voire résolument combatif [83]. En français, l'origine du terme remonte vraisemblablement au XIIe siècle [84], mais sa seconde acception, celle d'un acteur ou mouvement ayant un rôle de précurseur dans la littérature ou les arts notamment, serait bien plus tardive [85]. Il semble en fait que cette dernière ne soit pas usitée avant le début du XIXe siècle [86]. Néanmoins, le sens est, là encore, bien loin de celui qu'il prendra au début du siècle suivant, de violente rupture esthétique et intellectuelle avec le passé, durant lequel cet usage se répandra. C'est donc véritablement à l'entame du XXe siècle que s'installe la notion d'avant-garde artistique, dans le sens figuré aujourd'hui couramment admis. S'il

[83] Pour Baudelaire, en revanche, l'origine du terme et une supposée « prédilection des Français pour les métaphores militaires » dénoteraient à l'inverse « des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges qui ne peuvent penser qu'en société » (BAUDELAIRE Charles, *Baudelaire – Œuvres complètes, I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 690-691 ; cité dans MARX William, « Introduction – Penser les arrière-gardes », dans MARX William (éd.), *Les arrière-gardes au XXe siècle – L'autre face de la modernité esthétique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2008, p. 10).

[84] Plusieurs ouvrages avancent le XIIe siècle (*Trésor de la Langue Française*, *Dictionnaire de l'Académie française* dans sa 9e édition, ou encore *Le Grand Robert de la langue française*), et le *Littré* en fait quant à lui remonter l'origine un peu plus tôt encore, au XIe siècle.

[85] Seul le *Trésor de la Langue Française* évoque le XVIe siècle ; la majorité des autres sources s'accorde sur le début du XIXe siècle.

[86] Voir HEINICH Nathalie, notice « Avant-garde (Histoire de l'art) », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis, 1989, corpus 3, p. 617-618. L'origine de cette utilisation doit probablement être attribuée à Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825) – à moins qu'il ne s'agisse du mathématicien Olinde Rodrigues (1795-1851) –, et plus particulièrement à un essai dont l'origine reste donc incertaine *L'artiste, le savant et l'industriel* (1824), dans lequel les termes d'art et d'avant-garde seraient pour la première fois accolés (voir TSUKAHARA Fumi, *Setsudan suru bigaku – Avangyarudo geijutsu shisōshi*, Tōkyō : 2013, p. 35-36 ; et « Henri de Saint-Simon, *L'Artiste, le Savant et l'Industriel*, 1824 », dans MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA, coll. « Sources », 2014 [en ligne, consulté le 20 décembre 2014] : http://inha.revues.org/5083).

faudrait se garder d'en tirer des conclusions trop tranchées, l'évolution dans le temps de la définition du terme, *a fortiori* au sein des publications d'une même maison d'édition, permet d'illustrer et saisir ce glissement (la prudence s'impose cependant par le fait que le dictionnaire offre un état de la situation linguistique d'une région certes, mais un état toujours en retard, ou plutôt la consignation d'un état de fait).

Ainsi, le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* en dix-sept volumes, publié par les éditions Larousse en 1866, n'y voit guère d'autre signification que militaire, puisque même par extension, où le terme prend le sens de « ce qui donne le mouvement, l'impulsion ; ce qui précède », les exemples fournis pour illustrer le substantif évoquent pour la plupart plus que largement le vocabulaire guerrier : « *Les femmes furent à l'*AVANT-GARDE *de notre révolution.* (Michelet.) », ou encore « *Un patriote doit toujours être à l'*AVANT-GARDE. (Cormen.) » [87]. Plus étonnant, en 1928 – c'est-à-dire durant l'entre-deux-guerres, mais surtout après que sont nés le futurisme, Dada ou encore le surréalisme –, la même maison en proposera une définition exclusivement rattachée au vocabulaire militaire [88]. Il est vrai que le panorama artistique alors proposé par l'ouvrage s'achevait par le développement des arts décoratifs, eux-mêmes directement précédés par l'art nouveau, dont l'appréciation générale se passe alors de commentaire : « L'*art nouveau*, ou *modern style*, fut une "erreur généreuse, mais une erreur". (Henri Clouzot.) [89] ». Après-guerre, dans le *Grand Larousse encyclopédique en dix volumes* qui commence de paraître en 1960, et bien que la signification première du terme reste très largement prépondérante, l'existence d'un sens figuré est cette fois mentionnée, au travers d'une définition qui demeure toutefois aussi laconique qu'imprécise : « *D'avant-garde*, en avance sur son temps par son audace : *Idées, littérature d'avant-garde*. [90] » Citons enfin – intéressant revirement – l'exemple de l'*Encyclopédie* Larousse qui, dans sa version accessible en ligne, ne propose plus aujourd'hui qu'une seule définition : « Groupe, mouvement novateur dans le domaine intellectuel, technique, artistique, etc. [91] » Il est notable que, dans cette définition comme dans la précédente, le

[87] Notice « Avant-garde », dans LAROUSSE Pierre (éd.), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. etc.*, Paris : Administration du grand dictionnaire universel, 1866, tome 1, p. 1033.

[88] Voir Notice « Avant-garde », dans AUGÉ Paul (éd.), *Larousse du xxe siècle en six volumes*, Paris : Librairie Larousse, 1928, vol. 1, p. 466-467. À noter que le substantif passe de féminin en 1866 à masculin dans le présent ouvrage.

[89] Notice « Art », dans *ibid.*, p. 364.

[90] GILLON Étienne, HOLLIER-LAROUSSE Jacques, IBOS-AUGÉ Jean *et al.* (éd.), *Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, Paris : Larousse, 1968, tome 1, p. 777.

[91] Notice « Avant-garde » dans l'*Encyclopédie* Larousse [en ligne, consulté le 17 décembre 2014] : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/avant-garde/24616. Il convient néanmoins de préciser que, dans son dictionnaire (également en ligne), le même éditeur propose les deux

terme semble assez interchangeable avec d'autres tels que « visionnaires » ou « précurseurs ».

Avant le XXe siècle, la notion d' « avant-garde » renvoyait essentiellement à celle d'agitation politique, et il fallut attendre la conjonction de plusieurs conditions pour que *les* avant-gardes – et le passage au pluriel en est la marque –, conçues comme des révolutions artistiques, puissent voir le jour : l'existence de mouvements divers en art, la valorisation de la notion d'innovation, la volonté de les utiliser comme les vecteurs d'un changement devenu indispensable, mais peut-être avant tout le fait que les conditions mêmes de leur réception soient réunies, c'est-à-dire qu'existe un public propre à les recevoir, qui n'attendait d'ailleurs peut-être que leur entrée en scène [92]. Ces conditions sont réunies au début du XXe siècle, suite à « l'implosion du modèle académique, survenue par à-coups dans le courant du XIXe siècle », et il est alors possible de « voir émerger des "mouvements", revendiquant la recherche d'une expression nouvelle plutôt que la fidélité, plus ou moins subtilement réinterprétés, aux canons du passé » [93]. Cette évolution s'appuie également sur les artistes considérés comme appartenant aux avant-gardes, puisque l'inscription dans ce nouveau champ les coupe du monde artistique « classique », ainsi renvoyé à ce qu'il serait : totalement dépassé, plus du tout en phase avec son époque ; ce que les avant-gardes, justement, ne sont pas : elles naissent d'un besoin, répondent à des attentes, comblent un manque.

Rupture (avec le passé) et renouvellement (des formes artistiques, mais aussi des modes de pensée), sont constitutifs des avant-gardes. Certes, mais l'objet que l'on souhaite ici

---

acceptions. Ceci étant, si la signification militaire demeure alors le premier sens proposé, sa définition occupe une place moindre.

[92] Pour être reçues, note Pierre Bourdieu (1930-2002), les audaces de l'avant-garde doivent déjà exister « à l'état potentiel au sein du système des possibles déjà réalisés, comme des lacunes structurales qui paraissent attendre et appeler le remplissement, comme des directions potentielles de développement, des voies possibles de recherche » (BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 36). L'exemple des Incohérents qui, durant les années 1880, ont à plus d'un titre préfiguré Dada, illustre parfaitement cette nécessité. Comme le souligne Daniel Grojnowski, « ils ont formé une avant-garde sans avancée, une provocation artistique sans prise qui, faute de s'être imposée, demeure un simple objet de curiosité. » Pourtant, ces artistes proposaient une révolution aussi bien picturale qu'intellectuelle : « pour la première fois, les productions d'un groupe débouchaient sur une désagrégation, voire un déni de la représentation », les œuvres d'Alphonse Allais (1854-1905) allant jusqu'à dénoncer « la figuration comme inutile, futile, engagée dans une impasse que les variations de styles et d'écoles ne parviennent pas à camoufler ». Mais, devant l'opposition que certains leur manifestent alors, inquiets peut-être aussi de la créature à laquelle ils donnaient vie, les membres du groupe se saborderont eux-mêmes, déclarant n'avoir jamais eu aucune prétention artistique (voir GROJNOWSKI Daniel, « Une avant-garde sans avancée [Les "Arts incohérents", 1882-1889] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, novembre 1981, p. 74, 79, et 82-86).

[93] HEINICH Nathalie, *op. cit.*, p. 617-618.

englober semble à juste titre des plus mouvants et, concrètement, définir la (ou les) avant-garde(s) peut rapidement s'apparenter à une gageure :

> Car l'avant-garde est une structure plutôt qu'un objet, une disposition avant d'être une position : c'est une forme du travail de création, dont le contenu change forcément selon la situation historique. La volonté de rupture y prend l'aspect que lui permet l'état des codes en vigueur, jouant sur le « fond » […], tantôt sur la « forme » […], tantôt encore sur l'équilibre de l'un et de l'autre, du « message » et du « style » […]. Mais, toujours, demeure cette volonté de transgresser les codes et, avec eux, les tabous : tabous éthiques (l'irruption du gros mot ou de la nudité sur scène), tabous esthétiques (acteurs tournant le dos aux spectateurs). [94]

Les avant-gardes ne peuvent pas être seulement perçues comme un aboutissement, la suite logique de ce qui a précédé. Plus largement, et en nous appuyant sur la distinction que propose Krauss entre les conceptions historique et structuraliste de l'objet « œuvre d'art », il importe d'appréhender les avant-gardes – quel que soit le domaine (ou « champ ») dans lequel elles se développent (peinture, théâtre, littérature…), et cette pluralité démontre plus encore la difficulté de l'entreprise – non comme « un organisme (se développant à partir d'une tradition, enraciné dans l'histoire de tel ou tel médium) », mais comme une multiplicité d'objets répondant à une (ou plusieurs) structures communes [95]. En effet, les différents mouvements d'avant-garde ne suivent pas un même fil conducteur, mais présentent plutôt des points communs structurels. Il ne s'agit pas de nier toute ascendance, toute continuité historique, dans le processus créatif des mouvements d'avant-garde ; au contraire même, puisque si certains se sont plus que d'autres réclamés de leurs prédécesseurs, ils sont de toute façon toujours nés « de », ou « en réaction à » quelque chose [96] – d'où les notions de « rupture » puis « renouvellement » –, ce qui implique une historicité. Cependant, là encore, s'il existe d'évidents points communs entre, par exemple, Dada et le surréalisme, ce dernier a également très largement emprunté à (et est donc assez indissociable de) diverses autres sources : symbolisme, romantisme, psychanalyse freudienne… Par ailleurs, ainsi que l'a également montré Bourdieu, « la rupture avec les prédécesseurs directs […] s'appuie souvent sur la reprise de traditions associées aux

---

[94] HEINICH Nathalie, *op. cit.*, p. 618.

[95] KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993, p. 8-9.

[96] Ainsi que le souligne Marc Dachy, la relation avec l'arrière-plan politique est toujours proche dans les avant-gardes, mais la réaction peut également parfois se produire « avant » l'événement auquel elle se réfère, comme une anticipation de celui-ci : « Parallèles à un arrière-plan politique auquel il n'est pourtant pas question de les réduire ou les assujettir, elles en révèlent souvent la singularité, dont elles sont tantôt le signe avant-coureur (l'avant-garde aveniriste et suprématiste russe dénonçant la Révolution), accusateur (le groupe Dada à Zurich et Berlin) ou complice (le futurisme italien dynamisant le fascisme italien). » (DACHY Marc, *Dada au Japon*, Paris : PUF, coll. « Perspectives critiques », 2002, p. 21).

prédécesseurs de ces prédécesseurs [97] », la rupture se fondant donc sur le saut de génération, ce que nous pourrions en quelque sorte qualifier d'atavisme artistique. Pour autant, il est difficile de considérer le symbolisme, ou d'autres mouvements plus anciens, comme une préfiguration du travail de Breton et ses amis. Les seules constantes qu'il semble possible de mettre en lumière au sein des avant-gardes sont bien d'ordre structurel, et nous allons tenter d'en présenter les principales caractéristiques.

Concrètement, la première est celle d'un dépassement constant de l'existant, et c'est la raison pour laquelle tout mouvement d'avant-garde est condamné à disparaître à plus ou moins long terme ; une caractéristique que fait parfaitement sienne Koga :

> L'art surréaliste a le pouvoir de dépasser la réalité qu'il embrasse tout entière mais, en même temps, il ne saurait porter en lui-même une solution définitive, valable pour toujours. La réalité ne s'arrête pas. L'art le plus extraordinaire à une époque donnée, dès l'époque suivante devient réalité banale, et un nouvel art, propre à son temps, vient à la naissance.
> Chaque époque se présente sous un double aspect : sa forme établie est en même temps celle qui se transforme sans cesse. Chaque époque donnée est une transition vers l'étape suivante.
> C'est pourquoi l'art, créé à une certaine époque, est fatalement appelé à disparaître dès l'époque suivante.
> Ainsi donc, l'art est une progression vers l'anéantissement de lui-même. [98]

Une autre constante souvent admise est celle de l'interrogation par l'artiste du médium (du support, et plus largement de la présentation de l'œuvre, l'espace d'exposition pouvant également être pris en compte), de la recherche d'un rapport nouveau entre les deux [99] ; ce qui fait à l'évidence de Duchamp, Mallarmé, Mavo (voir infra) ou, plus tard, des membres de Gutai pour le Japon, ou encore de Supports/Surfaces en ce qui concerne la France, des artistes d'avant-garde [100]. Extension de la question du support, celle de la communication est également souvent centrale au sein des avant-gardes. Cette appropriation du phénomène éditorial par les créateurs d'avant-garde est particulièrement importante chez les futuristes ou les dadaïstes. Elle l'est encore au sein de Mavo, tant la revue du même nom

---

[97] BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 33.

[98] KOGA Harue, « Une approche du surréalisme », dans LINHARTOVÁ Věra, « Manifestes et réflexions – 1910-1941 – Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová », dans *Japon des avant-gardes, 1910-1970,* Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 158-159.

[99] En ce qui concerne plus spécifiquement la peinture, il est possible de citer l'intégration au sein de toiles d'éléments « étrangers », découpés dans des ouvrages imprimés notamment, et donc non produits par l'artiste lui-même. Kitawaki aura parfois recours à de telles insertions : ainsi de *Shin gūzō setsu* 新寓象説 (Nouvelle théorie de l'idole, 1937 [cat. 98]) et *Shūeki kairi zu (Hakke)* 周易解理図（八卦） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [huit trigrammes divinatoires], 1941 [cat. 187]).

[100] Voir MILLER Tyrus, notice « Avant-Garde: Overview », dans *New Dictionary of the History of Ideas*, HOROWITZ Maryanne Cline (éd.), vol. 1, Détroit : Charles Scribner's Sons, 2005, p. 189.

que le groupe édite peut à juste titre être considérée comme une œuvre d'art, et tant il devient donc délicat de déterminer s'il s'agit d'une œuvre à part entière ou d'un support de communication. En fait, c'est plus largement la question de la nature des productions avant-gardistes qui se pose : peut-on parler d' « œuvres », ou doit-on plutôt évoquer des « expressions » ? D'où l'évident lien avec les divers supports de communication [101].

De manière générale les avant-gardes artistiques, pour se démarquer de leurs prédécesseurs (chacun dans son « champ » respectif) et s'affirmer en tant que telles, vont évacuer « l'artistique », toute recherche esthétique [102]. C'est la position de Breton, qui rejette catégoriquement le roman, et plus largement toute considération esthétisante. Inquiets d'une possible tentation littéraire de leur camarade, il semblerait que les surréalistes de la première heure se soient farouchement opposés à la décision d'Aragon de rédiger un roman en trois volumes, *La défense de l'infini*, dont il avait pourtant déjà signé le contrat [103]. Pour des raisons certes différentes, Kitawaki n'en appellera pas moins de ses vœux à un art « fonctionnel », rejetant l'art pour l'art. Les surréalistes – qui donnent naissance aux divers procédés de création automatique – marchent dans les traces laissées par Dada, pour qui les mots ne doivent plus constituer des « moyens » mais des « êtres » [104]. Notons que cette évacuation de « l'artistique » est une manière – parmi d'autres – de se différencier, de s'éloigner le plus possible de ce qui fait la spécificité du champ… tout en y demeurant toutefois inscrit. Paradoxalement, cette définition par la négation « la *déduction* » (puisqu'il s'agit de n'être ni ceci ni cela, de se différencier des autres), inscrit plus encore le travail artistique dans le champ dont il essaye pourtant de se distinguer (puisque se définissant par rapport aux autres qui le composent) ; et a donc probablement au moins tout autant à voir avec « l'histoire spécifique du champ » qu'avec « l'état du monde social au moment considéré » [105].

Enfin, mais il s'agit plutôt d'une conséquence générale découlant de ce qui précède, il s'agit « d'une "production pour producteurs", d'un geste à l'intention des pairs, des initiés [106] » ;

---

[101] Voir RIVIÈRE Jacques, « Reconnaissance à Dada », dans RIVIÈRE Jacques, *Nouvelles études*, Paris : Gallimard, 1947, p. 295-296..

[102] Sur le modèle de la poésie essayant de se soustraire au « poétique », ou le roman au « romanesque » (voir BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 25-26).

[103] Aragon en détruira vraisemblablement la majeure partie (la pression du groupe est-elle toutefois la seule raison qui guida son geste ?), dont ne subsisteront que quelques fragments, publiés bien plus tard (voir NADEAU Maurice, *op. cit.*, p. 68).

[104] Voir RIVIÈRE Jacques, *op. cit.*, p. 298 et 306-307.

[105] BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 26.

[106] HEINICH Nathalie, *op. cit.*, p. 619.

ce qui exclut assez nécessairement les « bourgeois » d'une part, mais aussi et surtout le « peuple », les « masses », pourtant destinataires annoncés de cet art qu'il est permis de qualifier, aussi bien par le rôle qu'il entend jouer au sein de la société que par l'inclinaison générale de ses producteurs, de « social ». Provocation ou incompréhension favorisent un certain élitisme qui aboutit finalement, sinon à un refus, du moins à un désintérêt de la part de ces spectateurs potentiels, qui n'auront que peu accès à ces travaux. Cette ambiguïté de « l'art social » est à rapprocher d'une autre, que souligne encore Bourdieu : « bien qu'il réfère la production artistique ou littéraire à des fonctions externes […], il a en commun avec "l'art pour l'art" de récuser radicalement le succès mondain et "l'art bourgeois" qui le reconnaît, au mépris des valeurs de "désintéressement" ». Et de préciser :

> Du fait qu'il donne une bonne mesure du degré d'indépendance (« art pur », « recherche pure », etc.) ou de subordination (« art commercial », « recherche appliquée », etc.) à l'égard de la demande du grand public et des contraintes du marché, donc de l'adhésion présumée aux valeurs de désintéressement, le volume du public (donc sa qualité sociale) constitue sans doute l'indicateur le plus sûr. […] Il n'est rien qui divise plus clairement les producteurs culturels que la représentation qu'ils se font du *succès commercial* ou mondain […]. [107]

Autrement dit, la faible réception (le faible « succès ») populaire des avant-gardes pourrait en quelque sorte s'opposer au « succès critique », attribué par les pairs, qui est lui-même garant de la probité des auteurs et de celle du but poursuivi.

Peut-être faut-il ajouter une dernière précision au sujet des mouvements d'avant-garde, bien qu'il s'agisse plus d'une conséquence que d'une cause, d'un constat que d'une condition *sine qua non* à leur formation : le caractère d'exil, ou à tout le moins « émigré », « exporté », qui est le leur. Le surréalisme de Breton, né à Paris, découle du Dada de Tzara, lui-même apparu à Zurich pour se poursuivre en France, et Breton continuera ensuite un temps l'aventure en exil aux États-Unis ; de même que les surréalistes qui avaient déjà atterri à Paris après avoir fui d'autres périls (Ernst par exemple). Les membres du Bauhaus également, László Moholy-Nagy (1895-1946) ou Wassily Kandinsky (1866-1944), fuiront le régime nazi.

Ce que recoupe la notion « d'avant-gardes » est donc relativement large [108], et comprend nombre de mouvements et tendances ; qui, bien que souvent qualifiés comme tels, ne

---

[107] BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 5-6.

[108] Aux divers critères susmentionnés, le *Dictionary of the avant-gardes* choisit « trois éléments indispensables » (*three discriminatory criteria*) pour distinguer ce qui relèverait, ou non, d'une telle appellation : *"it transcends current esthetic conventions in crucial respects, establishing discernible distance between itself and the mass of current practices; it will necessarily take considerable time to find its maximum audience; and it will probably inspire future, comparably advanced endeavors."* (KOSTELANETZ Richard, « Introduction », dans KOSTELANETZ Richard *et al.*, *A Dictionary of the Avant-*

répondent pas toujours à l'ensemble des caractéristiques supposées définir les avant-gardes. Et que dire des artistes évoluant à la marge – quand ils ne sont pas plus éloignés encore – de ces mouvements ? Autre difficulté qu'impose rapidement pour nous une telle catégorisation : les artistes japonais peinent parfois à entrer dans des cases le plus souvent taillées par, et pour, des Occidentaux. Ainsi de Kitawaki, Koga ou Tōgō Seiji 東郷青児 (1897-1978), rapidement qualifiés au Japon de surréalistes – sûrement avant tout pour le caractère résolument exotique et moderne que le terme évoquait –, appartenance qu'une analyse plus poussée ne peut, au mieux, qu'interroger. Ajoutons que nombre d'artistes ont véritablement connu des périodes de création totalement distinctes, qu'elles soient le fait d'une simple évolution artistique personnelle, ou plus souvent une conséquence de l'aggravation de la situation japonaise. Ainsi, bien sûr, de Kitawaki. Si le fait de qualifier sa période surréaliste d'avant-gardiste dépendra bien sûr du sens que l'on accorde à ce dernier terme, Ōtani note qu'il est en tout cas délicat de considérer les « peintures schématiques » comme telles, dans le sens où, à travers elles, le peintre ne semble pas s'être opposé au régime [109]. Chez Kitawaki, une « forme » avant-gardiste s'opposerait à un « fond » qui ne le serait pas. Dans le même ordre d'idées, une critique souvent adressée aux artistes japonais est que beaucoup n'ont fait qu'employer des « motifs surréalistes », sans qu'il soit pour autant possible de considérer leurs œuvres comme appartenant au mouvement. À une période plus tardive, on songera aussi au peintre Yamashita Kikuji 山下菊二 (1919-1986) : celui-ci, qui avait étudié la peinture auprès de Fukuzawa, continuera même après le durcissement à l'égard du mouvement d'utiliser des techniques surréalistes mais fera en sorte que le contenu de ses tableaux manifeste de façon explicite son engagement en faveur de la politique nationale. Poésie et irrationnel qui sont le lot habituel des œuvres surréalistes auront alors disparu, ne laissant du surréalisme que le côté florilège, bric-à-brac [110].

Finalement, peut-être le seul invariant dans les discours de l'avant-garde n'a-t-il été, comme le fait remarquer Krauss, le thème de l'originalité, comprise non comme une démarcation d'avec les autres ou un rejet du passé, mais comme « une origine au sens propre, un commencement à partir de rien, une naissance. […] Car l'originalité devient une métaphore

gardes (second edition), New York : Schirmer books, 2000, p. XIX). On le voit, ces critères, s'ils sont justes, sont cependant particulièrement vagues (*"it will probably…"*) et peuvent uniquement être posés *a posteriori*, ce qui démontre encore la difficulté d'arrêter une quelconque définition.

[109] Voir ŌTANI Shōgo, « Kitawaki Noboru no "zushiki" kaiga ni tsuite », *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Kenkyū kiyō*, vol. 7, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2002, p. 32.

[110] Voir LUCKEN Michael, *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, p. 188-189.

organiciste, se référant non tant à l'invention formelle qu'aux sources de la vie [111] ». Encore que, puisque là aussi se fait jour un paradoxe : les avant-gardes sont caractérisées par une constante recherche de la nouveauté, du dépassement de ce qui les a précédées, c'est-à-dire *a priori* parfaitement opposées à la notion même de tradition. Mais, ce faisant, ne s'inscrivent-elles pas dans une « nouvelle tradition », une « tradition moderne » qui serait celle, justement, de la rupture ? Puisque, comme le souligne Antoine Compagnon, « le conformisme du non-conformisme est le cercle vicieux de toute avant-garde. [112] »

Si les avant-gardes ne fonctionnent donc pas du tout comme un mouvement aux frontières et codes rigides, dont le nom même précise la nature des œuvres produites et bien souvent les inclinaisons philosophiques et/ou politiques de ses membres, les artistes s'en réclamant partagent tout de même une même importance portée sur le terme même d' « avant-gardes », qui semble fonctionner comme un sésame vers la nouveauté [113]. En Occident, figurent parmi les mouvements les plus représentatifs le futurisme, le constructivisme, le suprématisme, Dada, le surréalisme, puis, après-guerre, CoBrA ou encore le pop art. La récurrence des noms en « -isme » n'est pas innocente (Dada ne fait pas tellement exception puisque l'on parle aussi bien de « dadaïsme », malgré le refus tranché qu'opposait Tzara à ce terme, et plus largement à tous les « -ismes » [114]), et souligne l'importance des théories intellectuelles qui sous-tendent les différents mouvements.

1.3.1.2 Le surréalisme est-il une arrière-garde ?

S'il regroupe nombre de réalités, le terme d' « avant-gardes » est donc particulièrement plastique, surtout s'il n'est assorti d'aucune précision quant au champ concerné. Le surréalisme est généralement considéré comme appartenant aux avant-gardes, et c'est le postulat qui sera ici retenu. Soulignons qu'au Japon, nombre d'artistes considérés comme surréalistes se sont à l'époque réclamés des avant-gardes ; probablement parfois, il est vrai, pour se distinguer de manière assez large et vague de la tradition picturale japonaise, et finalement se réclamer plus simplement des techniques occidentales. Ainsi notamment de *l'Exposition de décembre des avant-gardes* (*Abangarudo jūnigatsu ten* アバンガルド 12 月展) à laquelle participent du 1er au 8 décembre 1936 à Nagoya Shimozato Yoshio, Togawa

[111] KRAUSS Rosalind, « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste », dans KRAUSS Rosalind, *op. cit.*, p. 135.

[112] COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990, p. 9.

[113] Voir MILLER Tyrus, *op. cit.*, p. 188.

[114] Voir TZARA Tristan, « Lettre ouverte à Jacques Rivière », dans TZARA Tristan, BÉHAR Henri (éd.), *Tristan Tzara – Œuvres complètes – Tome 1 : 1912-1924*, Paris : Flammarion, 1975, p. 710.

Kaneo 戸川金雄 (dates inconnues), Okada Tetsu et Yoshikawa Sanshin [115]. Cependant, tous les chercheurs ne s'accordent pas sur ce point. La question de l'appartenance du surréalisme aux avant-gardes ne peut être débattue ici même, mais il convient de préciser une position qui n'est pas isolée. Ainsi, le surréalisme est parfois plutôt rattaché aux « arrière-gardes » (jp : *kōei* 後衛), c'est-à-dire à un « mouvement rétrograde », qui s'opposerait au « dynamisme et [la] volonté de l'avant » prêtés aux avant-gardes [116]. Et cette différence de positions ne se limite pas à une querelle de clocher ou une simple bataille terminologique.

Le terme d'arrière-gardes, ou plus largement les mouvements rétrogrades, ne devraient pas souffrir d'une connotation péjorative [117], également nuisible en retour. L'origine des arrière-gardes est également militaire : il s'agit non plus des « forces qui marchent en tête dans une armée » mais de celles « qui ferment la marche » [118]. Ses premières utilisations au sens figuré pourraient remonter aux années 1930, ou peut-être même aux années 1910 [119]. Il faut en revanche attendre les années 1960 pour que son usage se répande [120]. Si l'on

---

[115] Voir à ce propos YAMADA Satoshi, « Aru zen.ei geijutsuka no seikatsu to sōsaku – "Shimozato Yoshio nikki" yori », *Nagoya-shi bijutsukan kenkyū kiyō*, vol. 1, Nagoya : Nagoya-shi bijutsukan, 1991, p. 48-49 et 58.

[116] MARX William, *op. cit.*, p. 5 ; cité dans TSUKAMOTO Masanori 塚本昌則, « Jo – Kōei to wa nani ka ? Posutomodan no hate ni » 序　後衛とはなにか？ポストモダンの果てに (Introduction – Qu'est-ce que les arrière-gardes ? Aux limites de la postmodernité), dans TSUKAMOTO Masanori, SUZUKI Masao, *« Zen.ei » to wa nanika ? « Kōei » to wa nanika ? Bungakushi no kyokō to kindaisei no jikan*, Tōkyō : Heibonsha, 2010, p. 9.

[117] Par opposition aux avant-gardes occidentales, ouvrant la voie, les mouvements japonais ont ainsi pu être qualifiés d'arrière-gardes, à la traîne de devanciers inatteignables : « Se contentant de rattraper l'avant-garde occidentale, l'avant-garde japonaise n'était enfin [sic] de compte rien d'autre que l'arrière garde de l'Occident. Néanmoins, au risque d'être critiqués comme imitateurs, les avant-gardistes japonais de l'entre-deux-guerres s'adonnèrent à des lectures de leurs "devanciers" européens, car une fois leur rattrapage accompli, ils crurent pouvoir devenir contemporains de leurs "collègues" européens. » (INAGA Shigemi, « L'invisible avant-garde au Japon – Essai d'une redéfinition », *L'Écrit-voir*, nº 10, 1988, p. 38-54).

[118] MARX William, *op. cit.*, p. 5-6.

[119] Voir COMPAGNON Antoine, « L'arrière garde, de Péguy à Paulhan et Barthes », dans MARX William (éd.), *op. cit.*, p. 94.

[120] Marx précise avoir réalisé cette étude lexicologique en s'appuyant sur la base de données Frantext. Cette analyse est corrélée par le résultat que fournit quant à lui l'outil Ngram Viewer fourni par Google (https://books.google.com/ngrams [lien valide au 14 septembre 2017]), avec les mots clefs « avant-gardes » et « arrière-gardes » (sur la période temporelle 1900-2008, en français). Ces deux mots appartenant à l'origine au vocabulaire militaire, il est impossible d'en déterminer les contextes d'utilisations précis, et l'influence des deux conflits mondiaux paraît ici évidente, avec deux pics. Mais il existe en effet depuis 1960 une tendance à la hausse (quasi ininterrompue) pour « avant-gardes ». Quant à « arrière-gardes », le terme est très peu usité, et montre de très légères courbes à l'occasion des deux conflits mondiaux, suggérant par là son emploi principal. Cette tendance du terme « avant-gardes » est très claire avec l'italien, l'anglais ou l'allemand où s'est aussi répandu le terme français, utilisé cependant principalement en dehors du contexte militaire.

retient la charnière des années 1930, il est intéressant de noter que cette notion se développe donc, ajoute Marx, au moment où « "l'avant-gardisme chronique" […] devint le régime de fonctionnement normal de la littérature et des arts » : dans l'entre-deux guerres, puis dès les années 1960 [121]. Ou, pour le dire autrement, le second terme se développe non pas de manière parallèle, mais en réaction au premier, plus tard donc. Principalement d'usage péjoratif, « arrière-garde » fonctionne alors comme une insulte à l'adresse d'un adversaire.

Concrètement, il sera plutôt question d'arrière-garde au sujet d'un mouvement qui s'inscrit dans une continuité, poursuivant une évolution déjà largement entamée avant lui. Cependant, les deux ne s'opposent pas, l'un n'étant pas le reflet de l'autre. Bien sûr, les arrière-gardes ne précèdent ni ne préfigurent le gros de la production artistique – c'est le domaine des avant-gardes –, mais elles demeurent cependant également minoritaires, et ne sont pas forcément liées avec les avant-gardes avec lesquelles elles peuvent en fait n'entretenir aucun lien. Au sens figuré, les arrière-gardes pourront correspondre à deux réalités : un mouvement minoritaire se convertissant sur le tard, et ce de manière consciente ou pas, à l'esthétique promue par les avant-gardes ; ou, à l'exact inverse, une faction dissidente en opposition avec les avant-gardes, et qui pourrait donc finalement être qualifiée de « réactionnaire ».

Ensuite, durant le premier quart du XXe siècle, la révolution moderniste s'accompagne en fait d'un fort regain d'intérêt pour la « tradition », et il n'est pas jusqu'aux mouvements supposés les plus avant-gardistes – et notamment le surréalisme – pour se réclamer d'illustres prédécesseurs. Sans remonter forcément très loin, Breton et ses comparses sont loin de cacher leur admiration pour Paul Valéry (1871-1945) ou Lautréamont (Isidore Ducasse, 1846-1870). En quelque sorte, se réclamer du (et s'appuyer sur le) passé pour mieux bâtir l'avenir. Dans cette perspective, le surréalisme apparaît difficilement comme un « greffon » ou une « petite côte » de Dada [122], dont il est en fait bien différent, même si leurs origines sont à l'évidence communes, ce dernier étant quant à lui (*a priori*…) véritablement à rattacher aux avant-gardes. Dans le cas du Japon, l'argument porte plus encore, en ce sens que nombre des représentants du mouvement ne se sont pas seulement réclamés d'ascendances artistique parfois fort anciennes (haïkus, estampes, bouddhisme ou encore divination chinoise antique), mais semblent les avoir activement recherchées, inscrivant

[121] Voir MARX William, *op. cit.*, p. 8.

[122] Voir AMIOT Anne-Marie, *op. cit.*, p. 46.

ainsi leurs créations dans une sorte d'éternité. C'est le cas de Takiguchi, Fukuzawa, et plus encore de Kitawaki.

Comme pour toute catégorisation, celle du surréalisme dépend des éléments retenus pour l'établir. Ainsi, le surréalisme apporte indéniablement au XXe siècle une nouvelle façon de créer, de concevoir une œuvre d'art – ou plutôt une œuvre qui ne soit justement pas nécessairement d'art. Mais il n'existe pas dans le surréalisme, comme *a priori* au sein des avant-gardes, de véritable volonté de se tourner vers le futur, de penser l'avenir. Même Dada, qui ne souhaite quant à lui rien construire, n'échappe pas à cette conception des avant-gardes, puisqu'il ne possède pas le pouvoir d'arrêter le cours du temps et que la volonté de destruction systématique ne peut se comprendre que dans la perspective d'un futur qui soit différent du présent, du passé surtout. Toutefois, souligne Suzuki Masao 鈴木雅雄, il n'existe pas tellement plus dans le surréalisme de réflexion sur le passé, de retour en arrière [123], ce qui pourrait finalement lui conférer une place tout à fait particulière au sein des mouvements artistiques, véritablement à part : il pourrait n'appartenir ni aux avant-gardes, ni aux arrière-gardes [124].

Du fait que les avant-gardes comme les arrière-gardes s'opposent au courant, à la réalité présente, elles apparaissent parfois bien difficiles à distinguer. Mais la simple acceptation du concept même d'arrière-gardes est intéressante, et permet d'envisager l'histoire littéraire et culturelle depuis le XIXe siècle autrement que comme une incessante suite de ruptures, de la part de mouvements se réclamant parfois sans lien aucun avec le passé – ce qui est d'ailleurs tout simplement impossible, la rupture impliquant *de facto* un tel lien –, mais aussi y réintégrer les nombreuses continuités et retours [125]. S'il peut sembler paradoxal de rattacher aux avant-gardes le travail de Kitawaki, qui est plus avant-gardiste dans la forme que dans les thématiques abordées, peut-être est-ce précisément parce qu'il

[123] En fait, plus largement, c'est le rapport au temps qui est très particulier dans le surréalisme, en ce sens que le mouvement est relativement atemporel. S'écartant de la conception classique du temps, d'une ligne ou le passé précède – et donc s'oppose – au futur, le surréalisme, ainsi que le notait Breton dans le *Second manifeste*, entend ne plus opposer ces deux temporalités : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » (voir BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, dans BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, p. 72-73).

[124] Voir SUZUKI Masao, *op. cit.*, p. 540-541.

[125] Voir MARX William, « Introduction – Penser les arrière-gardes », dans MARX William (éd.), *Les arrière-gardes au XXe siècle – L'autre face de la modernité esthétique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2008, p. 19.

relèverait davantage des arrière-gardes. L'analyse de sa production picturale mais aussi écrite permettra de s'en faire une meilleure idée.

1.3.2 Les avant-gardes au Japon

1.3.2.1 Une multiplicité terminologique

En japonais, il n'existe pas de terme exprimant la notion d' « avant-garde » avant le début du XXe siècle. En effet, il semble que le terme de *shinkō geijutsu* 新興芸術, littéralement « art nouveau » dans le sens de nouvelle forme artistique, soit dans un premier temps privilégié. Ainsi, l'ouvrage *Shin geijutsu* 新藝術 (Arts nouveaux), qui paraît en 1916 et est consacré à la présentation des formes artistiques nouvelles pour l'époque (de l'impressionnisme aux expérimentations de Kandinsky, en passant par le cubisme, le néo-impressionnisme ou encore le futurisme), n'emploie pas d'autre terme. La formulation même d' « art nouveau », tout comme le concept de « nouvelles formes artistiques », implique bien sûr directement une volonté de s'opposer aux anciens modes d'expression – à commencer par les plus récents, et notamment au début du XXe siècle l'impressionnisme –, ce que les auteurs de *Shin geijutsu* ne manquent pas de souligner [126].

L'importance de la France sur la scène artistique au début du XXe siècle explique l'arrivée dans la langue japonaise de l'exact équivalent du français « avant-garde », qui éclipsera bientôt *shinkō geijutsu* : *zen.ei* 前衛 [127]. Il est difficile de savoir précisément à quel moment de l'histoire apparaît le mot, mais probablement vers la charnière entre les ères Taishō (1912-1926) et Shōwa (1926-1989). Concrètement, la difficulté de trancher ce point réside dans le fait que le terme est à l'évidence utilisé bien avant son introduction dans le dictionnaire. Toutefois, l'étude de la (non-) récurrence d'un terme sur une très large période demeure instructif. Ainsi, le terme de *zen.ei* n'apparaît pas dans les dictionnaires de l'ère Meiji (1868-1912), aussi complets soient-il [128]. En fait, il est absent des dictionnaires

[126] « En fait, on peut dire que l'art nouveau est né à la suite de l'impressionnisme, ou en opposition à celui-ci. » 「新興芸術は、実に、印象主義の直系、若くは、反動として生まれたりと言ふも不可なし。」 (TOKUTOMI Iichirō, YOSHINO Sakuzō, *Shin geijutsu*, Tōkyō : Min.yūsha, 1916, p. 2).

[127] L'origine française du terme reste cependant délicate à déterminer, et nous n'avons pu trouver aucune étymologie en ce sens dans un ouvrage spécialisé (à l'exception des ouvrages d'art, qui mentionnent souvent l'origine française sans plus de précision). Seule source à proposer une origine, le *Nihon gogen kōjiten* 日本語源広辞典 (Grand dictionnaire étymologique japonais, Mineruva shobō ミネルヴァ書房, 2010) avance une origine chinoise pour *zen.ei*.

[128] À titre d'exemple, ont ainsi été consultés pour ce travail : *Kotoba no hayashi* ことばのはやし (Forêt de mots, Shimizu Usaburō 清水卯三郎, 1888), *Nihon daijisho* 日本大辞書 (Grand dictionnaire japonais, Nihon daijisho hakkōjo 日本大辞書発行所, 1892-1893), *Nihon daijirin* 日本大辞林 (Grand dictionnaire japonais, Kunaishō 宮内省, 1894), *Teikoku daijiten* 帝国大辞典 (Grand dictionnaire de

jusqu'au début des années 1930 [129], et l'une des toutes premières occurrences semble dater de 1935, où *zen.ei* est décrit dans le *Daijiten* 大辞典 (Grand dictionnaire, Heibonsha 平凡社, 1935). Néanmoins, le sens d'avant-garde littéraire ou artistique n'est pas du tout évoqué, bien que le terme possède de nombreux emplois : militaire, sportif (dans le sens de monter au filet), mais aussi politique, le communisme étant défini comme un parti d'avant-garde (*zen.ei tō* 前衛党), éveillant la conscience sociale. On perçoit ici aisément le « retard » qu'accuse le dictionnaire sur l'usage, puisque le terme – s'il reste cependant alors certainement assez spécialisé, pour ne pas dire confidentiel – apparaît en fait déjà dans l'acception qui nous intéresse quelques années plus tôt : il compose le titre de l'ouvrage *Zen.ei eiga geijutsu ron* 前衛映画芸術論 (Essai sur le cinéma d'avant-garde) [130] paru en 1930, et figure même dès 1927 dans le nom de la Ligue des artistes d'avant-garde (Zen.ei geijutsuka dōmei 前衛芸術家同盟), mouvement littéraire prolétarien dont l'existence fut courte, et le titre de la revue (*Zen.ei* 前衛) qu'il édite [131]. Quoi qu'il en soit, *zen.ei* va dès lors progressivement remplacer *shinkō geijutsu*. À l'image du français, le terme japonais emprunte au vocabulaire militaire, et est pour cette même raison rejeté par certains artistes qui l'estiment impropre à transcrire une réalité artistique. À noter enfin que, en parallèle de *zen.ei* apparaît fréquemment un second terme, qui est en fait la translitération du terme français : *avangyarudo* アヴァンギャルド (ou *abangyarudo* アバンギャルド).

Au Japon comme en Occident, l'entrée en scène des avant-gardes est une réaction aux anciennes formes artistiques, à la tradition. Elles apparaissent principalement au début du XXe siècle en Europe, et sensiblement au même moment au Japon. Ainsi que le précise Lucken, la rupture d'avec le passé n'a pu naître qu'après la naissance du concept même de tradition (*dentō* 伝統).

---

l'empire, Sanseidō shoten 三省堂書店, 1896), *Nihon shinjirin* 日本新辞林 (Nouveau dictionnaire japonais, Sanseidō shoten 三省堂書店, 1897), *Shin jiten* 新辞典 (Nouveau dictionnaire, Ōkura shoten 大倉書店, 1905), *Jirin* 辞林 (Dictionnaire, Sanseidō shoten 三省堂書店, 1911) ou encore *Daijiten* 大辞典 (Grand dictionnaire, Sūzandō 嵩山堂, 1912).

[129] Plusieurs dictionnaires ont également été consultés, et il n'apparaît dans aucun des ouvrages suivants : *Dai Nihon kokugo jiten* 大日本国語辞典 (Dictionnaire de japonais du grand Japon, Fuzanbō 冨山房, 1921) et *Gensen – Nihon daijiten* 言泉—日本大辞典 (Source de la langue – Grand dictionnaire japonais, Ōkura shoten 大倉書店, éditions de 1922 et 1932).

[130] Voir WADA Hirofumi 和田博文, « Chōgenjitsushugi no shi to bijutsu – Zusetsu to nenpyō » 超現実主義の詩と美術—図説と年表 (Poésie et art surréalistes – Illustrations et chronologie), dans SAWA Masahiro, WADA Hirofumi (éd.), *op. cit.*, p. 26-27.

[131] Voir TSCHUDIN Jean-Jacques, *Tanemakuhito : la première revue de littérature prolétarienne japonaise*, Paris : L'asiathèque, 1979, p. 57.

> En fait, pour que naisse le concept moderne de tradition, il faut que soit formulée l'idée d'une rupture, que justement la chaîne de transmission du savoir soit considérée comme brisée, ce qui n'était pas le cas à l'ère Meiji. C'est seulement au cours des années 1910-1920 que s'opère ce changement, que peu à peu le mot *dentô* va se modifier. Dans un premier temps, ceci s'est exprimé sous deux formes concurrentes, l'une qu'on peut dire positive et qui prône son rejet (les avant-gardes), l'autre négative, qui s'exprime dans le registre de la perte (ethnographie). [132]

Au Japon, il semble possible de distinguer dans ce qu'il est convenu d'appeler les avant-gardes deux tendances, que symboliseront tout à fait les différences qui opposent, au sujet de l'art mécanique, les tenants d'une esthétique de la machine (l'écrivain et essayiste Inagaki Taruho 稲垣足穂 [1900-1977] par exemple), à ceux dont la vision est plus proche de l'art prolétarien (ainsi de Murayama ou Kimura Toshimi 木村利美 [1908-?]). Il s'agit plus largement d'une opposition fondamentalement insoluble entre, d'un côté, les partisans d'un « art utile » ou « social », et de l'autre ceux d'un « art pour l'art ». À la fin des années 1920, le surréalisme japonais en sera la cible au sein de la revue *Shi to shiron* 詩と詩論 (Poésie et poétique). Abe Yoshio 阿部良雄 résume :

> La rupture est désormais consommée : d'un côté les partisans de l'« art prolétarien », d'obédience communiste, à qui s'impose de rigueur un réalisme plus ou moins expressif et monumental, déterminé par un choix de sujets effectués en fonction de leur valeur du point de vue de la lutte des classes ; de l'autre, les *geijutsuha* (partisans de l'art) ou *modanisuto* (modernistes) qui, s'inspirant souvent des dernières manifestations artistiques occidentales, sont à la recherche de nouvelles formes d'expression, adéquates à une certaine conception moderne du Beau. Il semblerait que l'appellation de *zen.ei* s'applique de plus en plus à ces derniers, dépourvus de velléité politique, et à leurs homologues dans le monde des lettres. En effet, poètes, romanciers et critiques, retranchés dans les deux camps opposés des « prolétaires » et des « artistes », échangent des propos polémiques exacerbés et cultivent une différence qui, à elle seule, constitue une qualité essentielle aux yeux du lecteur, celui-ci cherchant dans sa lecture, ou bien le sentiment d'engagement politique, ou bien un plaisir « bourgeois » ou « aristocratique » d'être au-dessus de la mêlée. [133]

À de rares exceptions, ce schéma bipolaire se révèle valable, et les proximités qu'il semble possible de mettre en lumière entre certains artistes ou tendances – par exemple en ce qui concerne l'utilisation des machines ou d'une esthétique proche de l'art prolétarien – peuvent être portées au crédit de préoccupations plus esthétiques que théoriques de la part de leurs auteurs. Cette période d'opposition est cependant relativement courte, puisqu'elle coïncide avec celle de la littérature prolétarienne, qui apparaît au tout début des années 1920 pour s'éteindre durant la première moitié de la décennie suivante, alors que les pressions sur les mouvements prolétariens – et indirectement les mouvements

[132] LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 36.

[133] ABE Yoshio, « Un bref moment de l'histoire », dans *Japon des avant-gardes, 1910-1970,* Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 92.

artistiques considérés comme y étant affiliés, au premier chef desquels le surréalisme – vont croissantes [134].

Néanmoins, à l'écart de cette vision de l'art en existe une autre, toute aussi duale mais cependant compatible avec la précédente, et qui oppose ce qui appartient à un art considéré comme « véritable » – et qui doit nécessairement être avant-gardiste – de ce qui ne relève tout simplement pas de l'art. Une posture à rapprocher de celle de Koga, mais également de Hasegawa Saburō 長谷川三郎 (1906-1957), peintre qui travaillera principalement dans le domaine de l'abstraction, pour qui « dans l'art, l'"avant-garde" seule mérite le nom d'"art" [135] ». Quant à préciser ce qu'il entend par « avant-garde », la définition n'englobe pour lui que le surréalisme et l'abstraction.

1.3.2.2 Avant-guerre, deux grandes périodes pour les avant-gardes

Avant-guerre, il est possible de distinguer deux périodes pour les avant-gardes au Japon. Tout d'abord, les années 1910 et 1920, c'est-à-dire *grosso modo* la période qui recouvre celle de l'ère Taishō (1912-1926), dite « démocratie Taishō », caractérisée par une relative liberté artistique. Comparée aux ères qui l'encadrent – ère Meiji (1868-1912) et ère Shōwa (1926-1989) –, ce moment de l'histoire japonaise est bien plus paisible. La fin de la période est cependant marquée par plusieurs événements importants : le grand tremblement de terre du Kantō de 1923, et la « Loi de préservation de la paix » (*Chian iji hō* 治安維持法) votée en 1925. Avant les années 1930, les avant-gardes japonaises découlent principalement de trois tendances européennes – futurisme, Dada et constructivisme –, dont une sorte de fusion sera proposée au sein du seul groupe Mavo. L'influence des artistes russes est très importante à cette époque, du fait des rapports renoués entre les deux pays en 1916, une dizaine d'année après la victoire du Japon sur la Russie (guerre russo-japonaise, 1904-1905), et plus encore de la venue au Japon en 1920 de futuristes russes, parmi lesquels David Burljuk (1882-1967) qui y organise une importante exposition futuriste. L'influence des mouvements prolétariens est alors également forte au Japon, phénomène à rapprocher de la situation française qui fera perdre au groupe surréaliste

[134] Voir MATZOUYAMA, « La littérature prolétarienne au Japon », *Littérature de la révolution mondiale : Organe central de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires*, nº 1, juillet 1931, Moscou/Léningrad : s. n., p. 108 ; et ABE Yoshio, *op. cit.*, p. 93.

[135] HASEGAWA Saburō, « Pour situer la peinture d'avant-garde », dans LINHARTOVÁ Věra, « Manifestes et réflexions – 1910-1941 – Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová », dans *Japon des avant-gardes, 1910-1970,* Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 164 ; original : HASEGAWA Saburō 長谷川三郎, « Zen.ei kaiga no shūi » 前衛絵画の周囲 (Pour situer la peinture d'avant-garde), dans *Atorie,* « Zen.ei kaiga no kenkyū to hihan », vol. 14, nº 6, Tōkyō : Atorie-sha, juin 1937, p. 5.

plusieurs de ses membres. Dachy considère que les liens entre cette bulle historique que constitue la « démocratie Taishō », qui voit éclore divers mouvements, et la neutralité du territoire suisse, où naît Dada en 1916, ne saurait être fortuite [136]. Si certaines similitudes demeurent indéniables, il est permis d'être largement plus partagé sur ce point, notamment parce les avant-gardes fonctionnent au Japon pour un part importante sur le modèle sinon d'une « importation » tout du moins d'une très forte acculturation, européenne justement, ce que Hasegawa nomme « exotisme » (*ekizoshitizumu* エキゾティシズム) [137]. Ensuite, parce que le développement des groupes à rapprocher des avant-gardes se poursuivra alors même que le Japon se dirigera plus clairement vers la guerre, durant les années 1930, qui n'ont pourtant rien d'une paisible bulle. Ce qui est en revanche certain, c'est que les libertés dont bénéficiaient les artistes – tout particulièrement de gauche – concernaient bien plus les domaines artistiques ou littéraires que politiques, et il est à ce titre parfaitement logique que les libertés de ton ou dissonances par rapport à la ligne souhaitée officielle se soient concentrées sur l'art, et plus précisément les avant-gardes. Au Japon, mais aussi en France ou en Allemagne à la même époque, la possibilité de voir émerger des mouvements avant-gardistes, nécessairement suspect aux yeux des autorités, diminuera jusqu'à disparaître totalement à mesure que les pressions iront croissantes.

Quant à la seconde période des avant-gardes, qui se concentre principalement sur les années 1930, les mouvements qui peuvent être ainsi qualifiés sont surtout caractérisés par une influence commune du surréalisme, mais aussi le nombre d'acteurs qu'ils rassemblent, et la véritable constellation de groupes artistiques qui naissent pour parfois disparaître peu après. Il est possible de dégager plusieurs facteurs distincts pour expliquer cette situation [138]. Tout d'abord, cette époque voit une forte augmentation du nombre de candidats au titre d'artiste, qui s'accompagne directement d'une hausse du nombre d'écoles d'art privées de diverses natures. L'établissement de Tsuda Seifu, qui comprend jusqu'à

[136] Voir DACHY Marc, *op. cit.*, p. 22.

[137] En 1937, alors que vient de se dérouler la fameuse exposition, Hasegawa constate ce fait contre lequel il ne s'élève nullement, mais désapprouve cependant toute copie qui se contenterait de reprendre les caractéristiques esthétiques d'une œuvre sans en saisir les fondements – ce qui peut caractériser les œuvres de nombre d'artistes japonais dits d'avant-garde, surréalistes notamment –, d'une part parce qu'elle n'aurait guère de valeur, ensuite parce qu'elle ne serait pas fidèle à l'artiste qui l'a créée : « Nous n'avons pas le droit de tricher avec l'aspiration qui nous porte vers la culture d'Occident. Il faut mener cette exploration jusqu'au bout. Ce qui compte est la profondeur de notre exploration. Quitte à commencer par un "je fais les mêmes rêves que Dalí", peu importe. Jusqu'à ce qu'on soit capable d'un regard assez profond pour se saisir soi-même et percevoir la silhouette de Dalí "dans sa réalité", il suffira de veiller à ne pas s'écarter de son propre chemin. » (HASEGAWA Saburō, *op. cit.*, p. 164-165).

[138] Voir KOZAWA Setsuko, *Avangyarudo no sensō taiken – Matsumoto Shunsuke, Takiguchi Shūzō soshite gagakuseitachi*, Tōkyō : Aoki shoten, 1994, p. 14-18.

trois antennes durant la première moitié des années 1930 (Kyōto, Tōkyō, puis Nagoya), en est un exemple. Qui plus est, c'est la « nature » même des élèves qui évolue, puisque le nombre de femmes, mais aussi de personnes originaires des colonies japonaises, augmente. En parallèle de cette activité, une majorité d'entre eux possède une activité professionnelle plus classique, parfois sans lien avec le milieu artistique, et beaucoup s'éloignent donc du schéma particulièrement élitiste, mais qui semblait assez classique parmi les artistes jusqu'alors, qui voulait que nombre d'artistes effectuent une scolarité à l'École des beaux-arts de Tōkyō (Tōkyō bijutsu gakkō 東京美術学校), suivie d'un séjour en Europe, avant de revenir en artiste accompli au Japon. La plupart des artistes marquants de la première moitié du XXe siècle ont en effet suivi un tel parcours, à l'exception de certains – d'autant plus notables –, tels Koga ou Kitawaki.

Ensuite, en 1934 est dissoute la Confédération des artistes prolétariens japonais (Nihon puroretaria bijutsuka dōmei 日本プロレタリア美術家同盟). L'événement entraîne une refonte totale du paysage artistique, puisque la plupart des mouvements d'avant-garde étaient alors plus ou moins affiliés à cette coloration politique. Il est désormais davantage possible d'envisager les avant-gardes à l'écart de l'art prolétarien certes, mais également comme un pont entre consciences artistiques et sociales. En 1934 est fondé le premier mouvement artistique japonais véritablement à rattacher au surréalisme : Shinzōkei bijusukyōkai 新造型美術協会 (Association artistique Nouvelle plastique). S'il est possible de supposer que la plupart des artistes continuent de « pencher à gauche », ils ne prennent en revanche pas position.

Par ailleurs, les mouvements avant-gardistes sont à cette époque très fortement marqués par le surréalisme, particulièrement du fait de deux expositions qui ont circulé durant les années 1930 dans plusieurs grandes villes japonaises, et auxquelles il sera plus précisément fait référence dans la suite de ce travail : l'*Exposition des nouvelles formes artistiques Paris-Tōkyō* (*Pari-Tōkyō shinkō bijutsu tenrankai* 巴里・東京新興美術展覧会) et ses diverses déclinaisons en province durant l'année 1932, et *l'Exposition d'œuvres surréalistes étrangères* de 1937. La décennie voit aussi la publication de plusieurs ouvrages importants relatifs au surréalisme, parmi lesquels on retiendra en premier lieu la traduction du *Surréalisme et la peinture* de Breton par Takiguchi, en 1930. Il est en fait intéressant de souligner que les avant-gardes japonaises ne prennent pas seulement modèle sur l'histoire artistique européenne : ce sont véritablement la pensée et les styles avant-gardistes européens qui sont importés, en quelque sorte tels quels. Ils seront en revanche le plus souvent « accommodés » pour donner naissance à divers types de surréalismes japonais.

Enfin, l'importance durant les années 1930 des revues artistiques, dans lesquelles vont s'investir nombre d'acteurs, et au premier titre desquelles figurent sûrement *Atorie* アトリエ et *Mizue* みづゑ, qui toutes deux fourniront des numéros spéciaux particulièrement importants relatifs au surréalisme. Outre les critiques et théoriciens, les artistes eux-mêmes s'investiront dans ces publications. Kitawaki publiera par exemple nombre de textes dans des revues ou des quotidiens. Mais, particulièrement en ce qui concerne le surréalisme, c'est avant tout le travail de Takiguchi qui doit être souligné.

Ce développement des avant-gardes subira un premier coup d'arrêt en 1937, avec le début de la guerre sino-japonaise, et « l'incident du front populaire » (*jinmin sensen jiken* 人民戦線事件) qui voit l'arrestation de plus de quatre cents universitaires. Les libertés vont alors aller décroissantes, ce qu'entérine la nouvelle « Loi de préservation de la paix » de 1941 qui renforce la censure. Concernant le surréalisme, c'est enfin surtout « l'affaire du surréalisme » (*shururearisumu jiken* シュルレアリスム事件) qui se déroule la même année, à l'occasion de laquelle Fukuzawa et Takiguchi sont arrêtés puis incarcérés plusieurs mois durant, qui marquera pour un temps la fin de l'aventure surréaliste japonaise.

Déjà entamé, son délitement trouve rapidement un point final. L'effondrement du mouvement au Japon ne prendra en effet qu'une année : du printemps 1940, c'est-à-dire de la défaite de la France, au printemps 1941, qui marque un clair durcissement de la politique intérieure. Après-guerre, les nombreuses contradictions et le manque total d'unité qui caractérisait avant-guerre le surréalisme japonais n'aideront pas à la renaissance prompte du mouvement [139].

1.3.3 Au Japon, avant l'arrivée du surréalisme

Il existe très tôt au Japon des expériences artistiques à rapprocher du surréalisme, pour certaines avant même que le premier *Manifeste* ne paraisse en France. De même que le texte de Breton a été précédé de toiles qui sont indissociables du surréalisme (Max Ernst [1891-1976], de Chirico, etc.), « l'esprit Dada » n'a pas surgi à Zurich un soir de 1916, en quelque sorte *ex nihilo*. Si les deux mouvements sont consubstantiellement liés en Europe, ils entretiennent également au Japon des liens très forts, d'autant qu'ils y sont assez indissociables avant la fin des années 1920. Le développement du surréalisme au Japon a été progressif, et a rencontré celui des avant-gardes qui se poursuivait déjà.

[139] Voir LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 188 et 234.

1.3.3.1 Le futurisme

Précurseur de Dada et du surréalisme en Europe, avec lesquels il entretient un certain nombre de points communs (la révolte contre l'ordre établi ou un certain académisme) – à un point près : le caractère patriotique [140] –, le futurisme est probablement le premier mouvement avant-gardiste européen qui parvienne à véritablement s'implanter au Japon, tout en conservant cette volonté propre aux avant-gardes de révolutionner les formes, la vision du monde, les critères de jugement esthétique.

Le mouvement italien apparaît en fait très tôt au Japon, puisque Mori Ōgai 森鴎外 (1862-1922) offre dans la revue littéraire *Subaru* スバル (Les Pléiades) une traduction partielle (les onze articles uniquement) du *Manifeste futuriste* de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), seulement quelques semaines après sa publication dans *Le Figaro*, le 20 février 1909. La réception au Japon est assez large, et dépasse, comme en Italie, le cadre essentiellement poétique qu'avait d'abord conçu Marinetti, pour toucher également la musique et les arts plastiques, domaines dans lesquels il permet d'envisager une esthétique nouvelle. Surtout, la réception est véritablement durable, puisque au-delà des précurseurs Takamura Kōtarō 高村光太郎 (1883-1956) ou Arishima Ikuma 有島生馬 (1882-1974), plusieurs jeunes gens qui découvriront le mouvement quelques années plus tard, durant la Première Guerre mondiale, en seront ensuite de fervents défenseurs : ainsi de Kanbara Tai 神原泰 (1898-1997), futur détracteur du surréalisme, ou encore Tōgō Seiji qui rencontra le théoricien italien et entretint avec lui une relation épistolaire. Il semble par ailleurs que Tōgō fut parmi les premiers Japonais à faire la rencontre de Duchamp, Tzara ou encore Philippe Soupault (1897-1990), et donc du mouvement Dada. Quant à Kanbara, italophone, il a traduit *Poupées électriques* (*Denki ningyō* 電気人形, 1922) et fut très fidèle à la pensée de Marinetti dont il s'évertua à transmettre au Japon le caractère révolutionnaire, allant semble-t-il jusqu'à épouser la pensée politique de l'initiateur du mouvement futuriste [141]. Les deux chefs de file emmènent dans un premier temps le mouvement : ils exposent leurs œuvres de style futuriste lors de la quatrième exposition de la Nika-kai en septembre 1917. L'année

[140] Voir Notice « Futurisme », dans SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige – Dicos poche », 2010, p. 820-821.

[141] Voir LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris : Hermann, 2001, p. 80-81.

suivante, à l'occasion de la cinquième exposition, les toiles de Fumon Gyō 普門暁 (1896-1972) s'ajoutent à celles des deux initiateurs [142].

Au début des années 1920, le mouvement connaît au Japon un renouveau. Au mois de septembre est fondée par Fumon l'Association artistique du Mouvement futuriste (*Miraiha bijutsu kyōkai* 未来派美術協会) qui, à l'image du surréalisme japonais, se détachera assez nettement des mouvements européens. Ainsi, tant vantée par Marinetti, qui la qualifiait dans son *Manifeste* de « seule hygiène du monde », la guerre apparaît chez les Japonais plus comme un symbole qu'une aspiration. Ce positionnement tient en fait très clairement aux conditions de la constitution de l'association artistique.

> Ses membres (Fumon Gyô, Kinoshita Shûichirô) étaient de jeunes artistes pour la plupart issus de Nika-kai, où ils avaient commencé à exposer autour de 1918. Le rejet d'une œuvre de Fumon Gyô en 1920 conduisit ce dernier à organiser un mouvement indépendant, qu'il baptisa futuriste, sans qu'il faille restreindre cette appellation aux limites données par le mouvement italien. En effet, l'arrivée au Japon, la même année, de David Burljuk et de Viktor Palmov, grandes figures du futurisme russe joua un rôle important dans la croissance du mouvement. Grâce à eux, les artistes japonais trouvèrent une solution pour extraire le futurisme de l'emprise de Marinetti, même si ce dernier restait une référence majeure. [143]

Au milieu de l'ère Taishō, le Japon connaît des réalités bien différentes de celles qui ont entouré l'accouchement du futurisme, dans l'Italie de 1909. À l'évidence, et au-delà même des conditions de la naissance de l'Association artistique du Mouvement futuriste, le mouvement de l'écrivain italien ne pouvait s'y développer à l'identique. Cette nuance entre les deux futurismes, l'italien et le japonais, se perçoit jusque dans la traduction japonaise du mouvement : « futurisme » est le plus souvent traduit en japonais par *miraiha* 未来派, qui se décompose en *mirai* 未来 (le futur) et *ha* 派 qui désigne plutôt un mouvement artistique ou une école de pensée qu'une véritable doctrine à laquelle se conformer. Cette acception, souvent désignée en français par le suffixe « –isme » (capitalisme, surréalisme… [144]), est

---

[142] Voir LANNE Jean-Claude, LANNE Mitsuko, « Le futurisme russe et l'art d'avant-garde japonais », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 25, nº 4, octobre-décembre 1984, p. 383.

[143] LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 82.

[144] Il est toutefois bien difficile de généraliser, puisqu'en français le nom d'un nombre très important de mouvements artistiques se termine lui aussi par le suffixe « -isme » : romantisme, orientalisme, symbolisme, fauvisme… Ce point en traduit un autre, évident : les différents mouvements s'appuient, sinon sur des doctrines, à tout le moins sur des convictions ou des manières précises des penser et concevoir l'art. En japonais, la possible distinction entre les deux (*-ha* 派 et *–shugi* 主義) est intéressante. Ainsi, le choix le plus couramment effectué de traduire « surréalisme » par *chōgenjitsushugi*, et non *chōgenjitsuha* 超現実派 par exemple, nous semble montrer l'importance qui a été prêtée à la doctrine du mouvement, qui n'était d'ailleurs pas perçu par Breton comme un mouvement artistique mais bien plutôt comme un mouvement, voire une « méthode », scientifique.

traduite en japonais par l'utilisation du suffixe *shugi* 主義 [145]. Mais le terme de *miraishugi* 未来主義 (littéralement : « futur-isme ») est assez rare, et désignera plutôt la pensée à la base du mouvement, ses aspects théoriques, que les productions de ses membres, là où le français et l'italien ne distinguent pas les deux. Peut-être cette inclinaison est-elle également à imputer à Mori Ōgai, à l'origine de ce choix de traduction lorsqu'il a traduit le texte de Marinetti par *Miraiha sengen* 未来派宣言 (Manifeste du futurisme).

En septembre 1921 est publiée une nouvelle traduction, intégrale cette fois, du *Manifeste du futurisme*, dans la revue *Gendai no bijutsu* 現代の美術 (Art contemporain), accompagnée d'extraits de deux autres textes de Marinetti : *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) et *Mots en liberté* (1913). La démarche du poète Hirato Renkichi 平戸廉吉 (1894-1922) qui, en 1921, distribue dans les rues de Tōkyō le « Premier manifeste du mouvement futuriste japonais » (*Nihon miraiha undō dai ikkai sengen* 日本未来派運動第一回宣言), est indissociable de ces publications. Si les références au *Manifeste* de Marinetti y sont évidentes, il annonce aussi de manière très claire les jeux typographiques dont les membres de Mavo se feront une spécialité [146]. Par la suite, plusieurs expositions futuristes seront organisées à Tōkyō et Ōsaka, jusqu'à la dissolution du mouvement en 1923.

En parallèle du futurisme italien est assez tôt connu au Japon son pendant russe – baptisé « avenirisme » afin de le distinguer du mouvement de Marinetti –, vraisemblablement dès le début de l'année 1917, mais de manière assez confidentielle encore, au travers d'un article du peintre et graveur Yamamoto Kanae 山本鼎 (1882-1946). Il sera plus largement présenté au public en 1919, dans l'ouvrage *Kagekiha* 過激派 (L'extrémisme), où lui sont consacrées quelques pages qui restent toutefois assez évasives sur la nature et les fondements du mouvement [147], puis dans deux articles publiés au début de l'année 1920 par deux spécialistes de la littérature russe : Katagami Noboru 片上伸 (1884-1928) [148] et Nobori Shomu 昇曙夢 (1878-1958) [149]. En fait, tous les deux évoquent surtout la venue au

[145] Les deux se confondent cependant parfois. Ainsi de l'exemple de l'impressionnisme qui, s'il est le plus souvent traduit par *inshōha*, l'est également parfois par le terme *inshōshugi* 印象主義.

[146] Reproduction du tract et traduction en français dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 145-147.

[147] Voir ISHIKAWA Rokurō 石川六郎 (éd.), Kagekiha 過激派 (L'extrémisme), Tōkyō : Min.yūsha 民友社, 1919, p. 299-303.

[148] Voir KATAGAMI Noboru 片上伸, « Miraiha to ni san no hihyō » 未来派と二三の批評 (Le futurisme et deux ou trois critiques), dans *Shinchō* 新潮, vol. 32, nº 2, février 1920, p. 2-5 ; cité dans LANNE Jean-Claude, LANNE Mitsuko, *op. cit.*, p. 381-382.

[149] Voir NOBORI Shomu 昇曙夢, « Jinsei no miraiha » 人生の未来派（最近来朝せる露国詩人ゴリツシュミット君） (Le futurisme de la vie [Le poète russe Goldschmidt vient d'arriver au Japon]), dans *Bunshō sekai* 文章世界, vol. 15, nº 3, mars 1920, p. 124-129 ; reproduit dans HIDAKA Shōji, OMUKA

Japon d'un étrange poète futuriste russe, Vladimir Goldschmidt, se présentant comme « poète du futurisme de la vie » (*jinsei no miraiha shijin* 人生の未来派詩人), qui aurait donné une conférence au mois de janvier 1920 au sein d'un Cercle d'études russes (*Roshia kenkyūkai* ロシア研究会). La venue de David Burljuk et de Viktor Palmov (1888-1929) au Japon la même année (pour un long séjour qui se poursuivra jusqu'en août 1922), et l'exposition de peinture russe qu'ils organisèrent entre les 12 et 20 octobre 1920 à Tōkyō, présentant près de cinq cent œuvres réalisées par une petite trentaine d'artistes (parmi lesquels, outre Burljuk, Vasily Kamensky [1884-1961], Kazimir Malevitch [1878-1935] ou Vladimir Tatline [1885-1953]), popularisent le mouvement, et de manière plus large le futurisme. Portés par ces événements, plusieurs autres articles suivront. Quant à Burljuk, il organisera encore plusieurs expositions de ses œuvres jusqu'à son départ du Japon, en 1922. Il publiera enfin l'ouvrage *Miraiha to wa ? Kotaeru*, co-écrit avec le peintre Kinoshita Shūichirō 木下秀一郎 (1896-1991), qui porte sur le futurisme mais aussi plus largement sur les avant-gardes [150]. Dans celui-ci, Kinoshita – puisqu'il semble que la rédaction en elle-même doive plus au peintre japonais qu'à son homologue russe – insiste sur le pluralisme du futurisme, qui ne concerne nullement que la peinture. Il s'agit d'un élément important du mouvement, sur lequel ont insisté d'autres auteurs à l'époque. Ainsi, dès 1916, dans le chapitre qu'ils consacrent au futurisme, si les auteurs de l'ouvrage *Shin geijutsu* se concentrent sur la peinture futuriste, ils insistent néanmoins sur les différents domaines dans lesquels se développe le mouvement italien, et les manifestes publiés par les artistes de chaque domaine : peintres, musiciens, sculpteurs, etc. [151]. Mais, pour un temps du moins, le futurisme se développera au Japon quasi exclusivement dans le domaine pictural. Il faudra attendre l'arrivée de Dada qui, comme un catalyseur, combiné aux futurismes italien et russe, permettra à Murayama d'accoucher d'un mouvement pluriel.

Enfin, soulignons que le succès du futurisme au Japon tient à trois éléments majeurs : un rejet des formes du passé, qui se double néanmoins de la conservation d'un esprit national, et la volonté de construire un monde nouveau par l'intermédiaire des sciences et techniques [152]. Ces deux derniers ne sont pas sans évoquer les recherches que poursuivra

---

Toshiharu (éd.), *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho – Shinbun zasshi hen*, vol. 2 (1916-1921), Tōkyō : Yumani shobō, 2005, p. 109-114.

[150] Voir LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 81-82 ; LANNE Jean-Claude, LANNE Mitsuko, *op. cit.*, p. 384-388 ; LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 147-148 ; et DACHY Marc, *op. cit.*, p. 36-38.

[151] Voir TOKUTOMI Iichirō, YOSHINO Sakuzō, *op. cit.*, p. 53-71. Malgré la précision formulée à la première page du chapitre, où *miraishugi* est présenté comme désignant le mouvement (traduction de l'anglais *Futurism*), et *miraiha* ses membres (l'anglais *Futurists*), les deux termes sont utilisés de manière assez interchangeable tout au long du texte.

[152] Voir LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 82.

Kitawaki dès le milieu des années 1930. Il est possible d'y voir entre autres l'influence durable du futurisme : il se poursuivra malgré l'émergence d'autres mouvements avant-gardistes durant les années 1920, principalement de Dada et du constructivisme, qui trouveront dans Mavo une singulière union.

1.3.3.2 Dada au Japon

1.3.3.2.1 Mavo

En 1922 est fondé Akushon アクション (Action), mouvement réunissant treize artistes japonais dont la plupart avaient voyagé en Occident, et dont on retiendra notamment Kanbara Tai, Nakahara Minoru 中原実 (1893-1990), Nakagawa Kigen 中川紀元 (1892-1972), Koga Harue ou encore Okamoto Tōki 岡本唐貴 (1903-1986). L'année suivante, les artistes offrent leur première exposition à Tōkyō, et un *Manifeste des membres d'Action* (*Akushon dōjin sengensho* アクション同人宣言書), rédigé par Kanbara, est publié. Se distinguant des manifestes futuriste ou surréaliste à venir, très précis quant aux orientations visées et aux moyens autorisés pour y parvenir, Kanbara y appelle simplement les jeunes gens du groupe à une création libre, courageuse et joyeuse, en accord avec leurs convictions, et qui soit libérée des tendances anciennes. Mais il ne donne pas les clefs permettant de parvenir à cette rupture, cette nouvelle ère qu'il appelle de ses vœux. Évoquant par divers aspects le texte de Marinetti, celui de Kanbara s'en démarque cependant clairement. D'une part, par son évident refus de rejeter, à l'image du théoricien italien, toute production artistique antérieure. Aux exhortations de Marinetti (« Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques ! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées !... [153] »), Kanbara prend très clairement position : « Nous ne sommes pas esclaves de l'histoire de l'art, et donc nous ne serons jamais de ces individus mesquins qui, à force d'exalter leur opposition aux tendances qui s'étaient manifestées jusqu'ici, en viennent à nier tout ce que l'art à jamais produit ». D'autre part, malgré une tonalité relativement inquiète quant au futur précisément, loin de celle du théoricien italien, Kanbara en appelle à une prise de conscience des artistes qui doivent pour lui jouer un rôle de premier ordre dans la construction d'un avenir meilleur : « Manifestons-nous hardiment, selon nos propres opinions. Vienne la persécution ! Vienne l'amitié ! Par bonheur, nous

[153] MARINETTI Filippo Tommaso, Le futurisme, *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1.

sommes jeunes, et avec nous, l'aube des temps nouveaux déjà point à l'horizon du monde. [154] »

Si la démarcation d'avec Marinetti est franche, la ligne demeure assez floue, et pourrait dans une certaine mesure évoquer le *Manifeste Dada 1918* de Tzara ; à la différence, majeure, que ce dernier était déjà en lui-même un exemple du rugissant « esprit Dada » (ou, avant lui, le premier *Manifeste* rédigé par Hugo Ball [1886-1927] en 1916), dont l'indépendance, le non-académisme et plus généralement le refus sont constitutifs : « Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'avoir par principe aucun [155] », écrivait alors le chef de file des dadaïstes. Possédant probablement une base trop fragile, une ligne trop vague pour créer une cohésion entre ses membres, Akushon est dissout en 1924, l'année de parution du premier *Manifeste du surréalisme* de Breton. Malgré l'appel de Kanbara, le mouvement peinait à se libérer de l'influence des avant-gardes occidentales, dont il faisait plus que s'inspirer. Loin de proposer une originalité artistique, il se révélait un faible reflet des productions européennes. Cependant, il n'est pas le seul groupe présentant des objectifs non clairement définis, des idéologies floues ou fluctuantes, ou encore des membres aux origines artistiques diverses ; en fait, l'échec d'Akushon doit peut-être plus être imputé à l'absence d'artistes moteurs, influents, entraînant derrière eux l'entreprise.

Peu après que Kanbara publiât son manifeste, dans le catalogue de la première exposition du groupe en avril 1923, entrait en scène en juin de la même année un mouvement artistique aux contours également difficiles à définir, ou plutôt multiples. Principalement porté par deux artistes talentueux et inspirés, Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977) et Yanase Masamu 柳瀬正夢 (1900-1945), Mavo マヴォ (parfois abrégé MV) se réclame aussi bien de Dada que du futurisme ou du constructivisme. Mais surtout, il naît de la volonté de proposer quelque chose de nouveau, de ne pas « emboîter le pas aux autres [156] ». Figure centrale de Mavo, dont il rédige le *Manifeste* en 1923 [157] puis dirigera la revue du

---

[154] Traduction dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 151-152 ; extrait du manifeste dans OMUKA Toshiharu, « "Shin Roshia ten" to Taishōki no shinkō bijutsu », *Surabu kenkyū*, nº 35, Sapporo : Slavic-Eurasian Research Center, 1988, p. 81. Voir aussi DACHY Marc, *op. cit.*, p. 59-62.

[155] TZARA Tristan, *Manifeste Dada 1918*, dans *Dada*, nº 3, Zurich : Imprimerie Jul. Heuberger, décembre 1918, p. 2.

[156] Citation de Murayama, dans LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 85.

[157] Le *Manifeste de Mavo* (*Mavo no sengen* マヴォの宣言) est pour la première fois reproduit dans la brochure éditée à l'occasion de la première exposition du groupe, qui s'est tenue entre le 28 juillet et le 3 août 1923, à Asakusa (Tōkyō). Voir WEISENFELD Gennifer Stacy, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley : University of California Press, 2002, p. 65-67 ; *Murayama Tomoyoshi no uchū – Subete no boku ga futtōsuru*, Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2012, p. 95 ; traduction dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 153-154.

même nom dès 1924 (sept numéros entre juillet 1924 et juillet 1925), Murayama séjourne en Allemagne pendant l'année 1922. Il y expose plusieurs œuvres, participe à la *Grande exposition futuriste* (*Große Futuristische Ausstellung*) qui s'y déroule en début d'année (Galerie Neumann, Berlin), et se frotte également, en plus du futurisme qui avait déjà germé au Japon, aux deux autres mouvements qui inspireront Mavo, Dada et le constructivisme, grâce aux nombreux événements culturels (expositions ou congrès) qui leur sont consacrés. L'un des plus important est la *Première exposition d'art russe* (*Erste Russische Kunstausstellung*) qui se tient à Berlin cette année et présente entre autres œuvres celles de Tatline, Lissitzky ou Malevitch [158]. Il fait aussi une « rencontre » majeure pour lui avec l'œuvre de quatre artistes : Alexander Archipenko (1887-1964), Paul Klee (1879-1940), Marc Chagall (1887-1985) et Kandinsky ; celle du dernier est peut-être la plus importante pour lui, qui le frappe tout particulièrement, et le décide à embrasser la carrière de peintre : « En mon for intérieur, je m'écriai : "Peut-il donc exister d'aussi belles choses !" C'est à peu près à ce moment que j'ai pris la décision de devenir peintre. [159] » Ajoutons qu'à cette époque, alors que Dada disparaît au profit du surréalisme en France, il se tourne à l'inverse au Japon vers le constructivisme. De retour au Japon au début de l'année 1923, Murayama organise en mai et juin trois expositions intitulées *Petites pièces de constructivisme conscient* (*Ishikiteki kōseishugiteki shōhin tenrankai* 意識的構成主義的小品展覧会), à l'occasion desquelles il rencontre probablement les futurs membres de Mavo. Le groupe est fondé à cette époque. Durant la courte existence du mouvement, il évoluera principalement avec Murayama, suivant son développement intellectuel et artistique. Il est notable que Murayama apparaisse tout de suite comme relativement important aux yeux de Jean (Hans) Arp et El Lissitzky (1890-1941), qui le mentionnent dans la petite encyclopédie des mouvements d'avant-garde qu'ils font paraître en 1925, *Die Kunstismen – Les ismes de l'art – The isms of art* [160], à la rubrique « Merz », ce qui appuie également le côté dadaïste de l'entreprise Mavo [161].

---

[158] Voir *Murayama Tomoyoshi no uchū – Subete no boku ga futtōsuru*, Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2012, p. 222 ; LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.* ; et DACHY Marc, *op. cit.*, p. 48-49, 82-83.

[159] 「私は『こんな美しいものがあってもいいのだろうか！』と心の中で叫んだ。画家になろう、という私の決心は、この時にほぼきまったのだ、といっていい。」 ; MURAYAMA Tomoyoshi 村山知義, « Watashi no abangyarudo jidai » 私のアバンギャルド時代 (Mon époque des avant-gardes), *Hon no techō*, Tōkyō : Shōshin-sha, mai 1963, p. 10-11.

[160] Contrairement à ce qu'ils devaient penser, l'œuvre qu'ils reproduisent à côté du nom de l'artiste japonais n'est cependant pas de Murayama, mais de Yamazato Eikichi (voir LISSITZKY El, ARP Hans [Jean], *Die Kunstismen – Les ismes de l'art – The isms of art*, Erlenbach-Zürich/München/Leipzig : E. Rentsch, 1925, p. 11).

[161] Merz est le nom du mouvement dadaïste que crée à Hanovre l'artiste Kurt Schwitters (1887-1948) à la toute fin des années 1910, dont il est l'unique membre, et de la revue qu'il anime entre 1923 et

Deuxième des cinq membres fondateurs de Mavo, Yanase est semble-t-il à l'origine du nom même du mouvement, qui aurait été arrêté la veille de la troisième exposition de Murayama, mais dont la signification demeure obscure [162]. Anagramme ? Initiales des fondateurs [163] ? Initiales de « Masse, Alpha, Vitesse, Oméga [164] » ? Peut-être s'agissait-il simplement d'instiller une certaine aura de mystère au groupe, à moins que la naissance de ce nom ne procède plus du jeu ; la démarche ne peut quoiqu'il en soit être détachée de Dada, dont le nom lui-même a suscité – et suscite encore – les mêmes interrogations. La présence de Yanase dans le groupe est moins durable que celle de Murayama, en témoignent ses participations à la revue qui se limitent aux quatre premiers numéros [165]. Tout comme Murayama, Yanase est un artiste aux talents multiples. Avant de fonder Mavo, il intègre l'Association artistique du Mouvement futuriste en 1921, qu'il quittera en 1923. Il se tournera ensuite plus résolument vers le militantisme prolétarien, mais s'essayera néanmoins tout au long de sa courte carrière à des disciplines très variées, souvent de manière active et durable. Dans toutes, il démontre un talent certain : peinture (figurative

1932. L'inscription de Murayama sous cette rubrique est parfaitement justifiée en ce sens que Schwitters souhaitait également parvenir au *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale mêlant aussi bien la musique que la danse ou l'architecture. Au sein de Mavo, Murayama empruntera en effet une voie analogue. Sur les liens entre les deux artistes, voir DACHY Marc, *op. cit.*, p. 50-54.

[162] Voir *Murayama Tomoyoshi no uchū – Subete no boku ga futtōsuru*, Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2012, p. 222 ; et *Yanase Masamu 1900-1945 : A Retrospective*, Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2013, p. 132.

[163] C'est l'explication qu'en donne Tagawa Suihō 田河水泡 (1899-1989). D'après lui, Murayama aurait fondé un groupe artistique dédié à l'abstraction juste à son retour d'Allemagne, dont les initiales de trois des membres initiaux – d'après Tagawa, il s'agirait de Kinoshita Shūichirō, Shibutani Osamu 渋谷修 (1900-1963), Yanase, Varvara Bubnova (1886-1983), Ogata Kamenosuke 尾形亀之助 (1900-1942), Kadowaki Shinrō 門脇晋郎 (fl. 1900-1924), Ōura Shūzō 大浦周蔵 (1890-1928) et Murayama – auraient été retenues : MVO. Le nom définitif du groupe aurait décidé par l'ajout de la voyelle A. Cette explication, charmante, est difficile à vérifier (et finalement de peu d'importance) mais en vaut bien une autre. Il est cependant peu vraisemblable que Bubnova, qui venait en effet d'arriver au Japon où elle allait passer plus de trente ans, et qui a également connu Murayama, ait été un membre de Mavo, tout du moins un membre suffisamment actif pour y apporter l'une de ses initiales. Il ne reste aucune trace d'une éventuelle contribution au groupe de celle-ci (voir TAGAWA Suihō 田河水泡, « *Mavo* no koto » (*Mavo*), dans ODAGIRI Susumu (éd.), Mavo *fukkokuban – Bessatsu kaisetsu*, Tōkyō : Nihon kindai bungakukan, 1991, p. 8 ; et « Nenpu » 年譜 (Chronologie), dans *Bubunowa : 1886 1983*, Tōkyō (?) : Waruwāra Bubunowa ten kaisai jikkō iinkai, 1995, p. 212).

[164] Cette explication de Yanase tendrait à confirmer l'inclinaison futuriste de MAVO (« masse » et « vitesse »), « alpha » et « oméga » ajoutant l'idée d'un mouvement souhaitant tout englober, couvrant tous les arts et tous les savoirs (voir TSUKAHARA Fumi, « Petite histoire des avant-gardes au Japon – Dada, Mavo, Néo Dada », *Jinbun ronshū* 人文論集 [*Humanitas*], Tōkyō : Waseda daigaku hōgakkai 早稲田大学法学会, nº 43, 2004, p. 11). Quant aux autres hypothèses sur la fondation du nom du groupe, voir : WEISENFELD Gennifer, « Mavo's Conscious Constructivism: Art, Individualism, and Daily Life in Interwar Japan », *Art Journal*, vol. 55, nº 3, automne 1996, p. 64 ; WEISENFELD Gennifer Stacy, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley : University of California Press, 2002, p. 63-64 ; et LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 87.

[165] Voir *Yanase Masamu 1900-1945 : A Retrospective*, Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2013, p. 144.

et abstraite), dessin, caricature, création d'affiches et de couvertures d'ouvrages, collages photographiques, photographies, illustration pour enfants, ou encore bande dessinée. L'engagement politique de Yanase avait commencé de germer en 1921, avec sa participation au mouvement Tanemakuhito 種蒔く人 (Les semeurs), ainsi qu'à la revue du même nom, qui commence cette même année d'être publié à Tōkyō [166]. Les traces de la participation de Yanase au mouvement résident principalement dans les illustrations qu'il offre à la revue *Tanemakuhito* [167]. Après la courte aventure Mavo, alors en charge des bandes dessinées dans le *Musansha shinbun* 無産者新聞 (Journal des prolétaires) qui constitue dans un premier temps l'unique organe de presse du Parti communiste japonais (Nihon kyōsantō 日本共産党, fondé en 1925), Yanase effectuera nombre d'illustrations, de couvertures notamment, jusqu'à la disparition de l'hebdomadaire, peu après le lancement en 1928 de *Sekki* 赤旗 (Drapeau rouge) avec lequel il fusionne [168]. En décembre 1925, Murayama et lui participeront également à la fondation de la Confédération de la littérature prolétarienne japonaise (Nihon puroretaria bungei renmei 日本プロレタリア文芸連盟), qui devient Confédération de l'art prolétarien (Nihon puroretaria geijutsu renmei 日本プロレタリア芸術連盟) l'année suivante [169]. Malgré les pressions que subissent les mouvements révolutionnaires à cette époque, dont le point d'orgue est « l'incident du 15 mars [1928] » qui aboutit à l'anéantissement du Parti communiste japonais et l'arrestation d'un grand nombre de ses membres, les groupes artistiques et/ou littéraires sont nombreux, et au

[166] Apparu en 1921 à Tsuchisaki, dans la région d'Akita, le journal se déplace rapidement à Tōkyō (vingt et un des vingt-quatre numéros que comptera la revue y sont publiés, ainsi que deux numéros spéciaux en 1923 et 1924) où il acquerra une véritable maturité, et une diffusion conséquente (cinq mille exemplaires). Jusqu'à sa disparition consécutive du tremblement de terre de septembre 1923 (suivi d'une chasse aux communistes) Tanemakuhito regroupe les écrivains, critiques et artistes révolutionnaires japonais, et se rapproche des mouvements littéraires étrangers de même sensibilité. À la veille de bouleversements majeurs qui semblaient inévitables – les mouvements qui agitaient le reste du monde ne pouvaient ignorer le Japon indéfiniment –, le groupe a pour objectif d'apporter son soutien à la révolution à venir. Voir notamment MATZOUYAMA, *op. cit.*, p. 108-109 ; et surtout TSCHUDIN Jean-Jacques, *op. cit.*

[167] Yanase figure parmi les contributeurs de *Tanemakuhito* dès le deuxième numéro de la revue publiée à Tōkyō (noté vol. 1, nº 2), de novembre 1921. Il est alors crédité pour avoir réalisé les illustrations au sein de la revue, ainsi que la couverture, sous le nom de Yanase Masao 柳瀬正男. Dans le même numéro, il est également cité (par son prénom uniquement) comme auteur d'un court article, cette fois de manière correcte : Masamu 正夢. Cependant, il est probable qu'il soit actif dès le précédent numéro de la revue (vol. 1, nº 1) d'octobre 1921, puisque la couverture (dont il est supposé être l'auteur) est parfaitement identique entre ces deux numéros (et le restera assez longtemps).

[168] Après-guerre, le titre du quotidien, aujourd'hui encore publié, se prononcera *Akahata* (les caractères et la signification sont inchangés).

[169] Voir *Yanase Masamu 1900-1945 : A Retrospective*, Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2013, p. 164 ; *Murayama Tomoyoshi no uchū – Subete no boku ga futtōsuru*, Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2012, p. 225 ; et le schéma des « organisations culturelles de gauche au Japon », dans TSCHUDIN Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 130.

fameux incident succède rapidement une revue artistique au nom évocateur : *Senki* 戦旗 (Drapeau de combat) [170]. En 1929, Yanase et Murayama fonderont avec d'autres artistes, parmi lesquels Koga, Kanbara ou encore Yabe Tomoe 矢部友衛 (1892-1981), la Confédération des artistes prolétariens japonais (Nihon puroretaria bijutsuka dōmei 日本プロレタリア美術家同盟) [171].

Les trois autres membres fondateurs du groupe, auxquels s'en ajouteront bientôt d'autres, sont également issus de l'Association artistique du Mouvement futuriste : Kadowaki Shinrō, Ogata Kamenosuke et Ōura Shūzō [172]. Mavo est en effet fortement influencé par le futurisme dont se réclament ses membres. Mais la démarche du groupe, depuis le choix de son nom jusqu'aux expositions ou « performances » organisées, ne peut masquer sa dette envers Dada, et l'accent porté par les membres du groupe sur la question révolutionnaire [173]. Murayama semble quant à lui retenir du mouvement de Marinetti les aspects les plus dadaïstes, et le tract annonçant la parution du premier numéro de la revue *Mavo*, en 1924, peut tout autant être relié aux deux mouvements [174].

Quant au constructivisme, il est visible dans l'aspect formel des publications du groupe, notamment les affiches annonçant les expositions, et surtout la revue *Mavo*, elle-même conçue comme une œuvre d'art. Il apparaît plus clairement après le tremblement de terre de 1923, qui appelle effectivement bien plus à une reconstruction du pays – de la région du Kantō tout du moins – qu'à la poursuite d'une entreprise de destruction [175], alors même qu'il

---

[170] Elle sera publiée de mai 1928 à décembre 1931, mais subira fortement la censure : à titre d'exemple, sur les treize numéros de l'année 1930, douze auraient été interdits à la vente (voir MATZOUYAMA, *op. cit.*, p. 110-113).

[171] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 36.

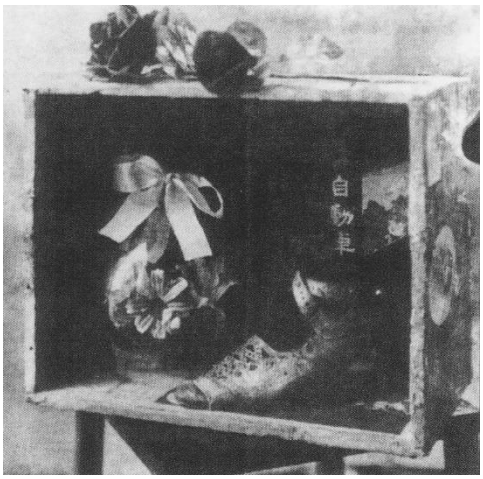
[172] Voir WEISENFELD Gennifer, « Mavo's Conscious Constructivism: Art, Individualism, and Daily Life in Interwar Japan », *Art Journal*, vol. 55, nº 3, automne 1996, p. 64.

[173] Ainsi de l'œuvre que l'artiste Sumiya Iwane 住谷磐根 (1902-1997) avait réussi à faire accepter par le jury de la Nika-kai en août 1923 (seule œuvre d'un membre de Mavo alors acceptée) en donnant à son nom une consonance russe : Iwanofu Sumiyavitchi イワノフ・スミヤヴィッチ. Après révélation de sa véritable identité, Iwane décroche l'œuvre qui n'aurait pas été acceptée par le jury sans cette méprise, et monte sur le toit du bâtiment en brandissant un drapeau Mavo. L'épisode évoque celui de la *Fontaine* de Duchamp, en 1917 (voir MURAYAMA Tomoyoshi, *op. cit.*, p. 14 ; et LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 87-88).

[174] Voir LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 87-89.

[175] La question de la destruction, en effet véritablement consubstantielle de Dada, est un élément du mouvement qui a particulièrement marqué les artistes japonais, jusque dans des domaines parfois surprenants. Ainsi que le faisait remarquer Suzuki Masao lors d'un entretien, parmi les nombreux adversaires auxquels est opposé Ultraman (Urutoraman ウルトラマン, héros de la célèbre série du même nom pour la première fois diffusée au Japon en 1966-1967) se trouvent les habitants de la planète Dada (Dada seijin ダダ星人). Ces derniers, outre la volonté de s'en prendre aux humains et de détruire Ultraman qu'ils partagent avec les autres « monstres » (*kaijū* 怪獣) de la série, présentent une apparence singulière : recouverts de lignes géométriques noires et blanches, ils semblent

ne reste plus grand-chose à détruire ; cette tendance prend également forme dans les projets architecturaux du groupe, qui entend ainsi ne pas se couper du monde, mais bien y prendre part. Ne souhaitant s'enfermer dans aucune catégorie, et portant très haut le désir d'abolir la frontière entre vie quotidienne et art – d'où probablement l'intérêt qu'ils portent à l'architecture, qui permet de faire le lien entre les deux –, les artistes de Mavo utilisent toute sorte de matériaux : cheveux, chaussures, morceaux de bois, objets manufacturés, parties de machines ou encore images découpées. Cet emploi de matériaux divers, et tout particulièrement ceux *a priori* non destinés à créer une œuvre d'art, répond au souci de ne pas se limiter au seul aspect visuel, mais de faire appel aux autres sens ; qui plus est, des matériaux de récupération tels que le ciment ou les cheveux possèdent une histoire, et potentiellement un pouvoir d'évocation que la seule peinture, matériau neutre, n'offre pas [176].



[177]

Le groupe Mavo organise trois expositions en 1923 et 1924. La première, qui se déroule au sein du Sensōji 浅草寺, temple situé à Tōkyō (Asakusa), présente des œuvres de chacun de ses cinq membres. Illustration de son étonnante productivité, Murayama signe cent une des cent quatre-vingt-cinq pièces présentées [178], dont la plus célèbre – notamment parce qu'il

provenir des avant-gardes artistiques de l'entre-deux-guerres. Ajoutons qu'à l'occasion des cent ans de Dada en 2016, l'ambassade de Suisse au Japon le rappellera dans une brochure éditée pour l'occasion.

[176] Voir MURAYAMA Tomoyoshi, *op. cit.*, p. 13.

[177] Reproductions dans *Murayama Tomoyoshi no uchū – Subete no boku ga futtōsuru* [*Murayama Tomoyoshi – Get all of me seething*], Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2012, p. 93.

[178] D'après le catalogue de l'exposition, le nombre d'œuvres exposées pour chacun des cinq artistes était le suivant : dix pour Kadowaki, cinquante pour Ogata, six pour Ōura, dix-huit pour Yanase, et cent une pour Murayama. À l'exception d'une dizaine de pièces, sûrement simplement exposées, toutes étaient mises en vente, pour un prix compris entre dix et mille cinq cents yens (voir *Mavo dai ikkai tenrankai*, Tōkyō : Denpōin (Asakusa), 1923).

s'agit de l'une des rares dont a subsisté une photographie [179] – est sûrement *Hana to kutsu no tsukattearu sakuhin* 花と靴の使ってある作品 (Œuvre utilisant fleurs et chaussure, v. 1923 ; page précédente à gauche). L'œuvre, qui présente effectivement une chaussure et des fleurs dans une simple boîte en bois, l'ensemble posé sur un tout aussi simple tabouret de bois, s'inscrit tout à fait dans les avant-gardes par son rejet des formes classiques de l'art – ni peinture ni sculpture – et l'interrogation de nouveaux supports, et illustre, humour compris, l'esprit Dada ; peut-être même plus particulièrement Merz par son utilisation de matériaux récupérés. L'inscription *jidōsha* 自動車 (automobile) au fond de la boîte peut aussi apparaître comme un écho au futurisme. L'année suivante, *Nazuke kataki kōsei* 名付け難き構成 (Œuvre difficile à nommer, 1924 ; page précédente à droite) sera également conçue par Murayama comme un assemblage à l'intérieur d'une boîte. Rare témoin de l'événement aujourd'hui encore consultable, le catalogue de l'exposition présente sur ces deux premières pages le manifeste du groupe. À côté de ces expositions, les membres de Mavo s'investissent dans les directions les plus diverses, jusqu'à la danse, le théâtre, la musique ou encore l'architecture. Murayama fait ainsi dès son retour d'Allemagne bâtir une « maison triangulaire » (*sankaku no ie* 三角の家) dont il a établi les plans [180]. L'intérêt de tous les membres se renforce après le séisme de 1923, et le groupe proposera plusieurs projets architecturaux, dont certains verront le jour (deux salons de coiffure à Tōkyō notamment), précisant l'influence du constructivisme russe. Suite au séisme, et à la chasse aux communistes qui suivit (suspectés, avec les Coréens, de vouloir tirer parti de la situation), Murayama et Yanase sont inquiétés : questionnés, battus, incarcérés, l'événement, ou plutôt ses suites, marque un tournant dans leur carrière. Le mouvement, que Murayama rêvait « éternel » (*eigō* 永劫) [181], aura finalement fait long feu. Dès 1925, son travail s'éloigne du chaos anarchiste et devient plus ordonné, plus proche encore du

[179] Reproduite dans le catalogue de l'exposition. De manière générale, très peu d'œuvres de Murayama ont survécu au tremblement de terre puis à la guerre. En 1963, il racontait que, sur les deux cents œuvres environ qu'il avait réalisées lors de son séjour en Allemagne en 1922, il ne pouvait plus en situer que trois : deux qu'il possédait, auxquelles s'en ajoutait une troisième dont il connaissait le propriétaire. Les dessins et poèmes qu'il rédigea après son retour subirent un sort analogue (voir MURAYAMA Tomoyoshi, *op. cit.*, p. 11 et 15.).

[180] Voir *Murayama Tomoyoshi no uchū – Subete no boku ga futtōsuru*, Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2012, p. 120 et 222.

[181] Au sujet plus précis du « constructivisme conscient », Murayama en offrira la définition suivante : « Cette nouvelle doctrine, qui concerne véritablement les arts plastiques, devra *tout* englober *éternellement* » (「この新しい主義は真に形成芸術の範囲に於て、全部であり永劫なるべき主義である」 ; cité dans MATSUURA Hisao 松浦寿夫, « Chien no zōyo – Ishikiteki kōseishugi to wa nanika » 遅延の贈与　意識的構成主義とは何か (Le don du retard – Qu'est-ce que le constructivisme conscient ?), dans Maruku DASHĪ [Marc DACHY], MATSUURA Hisao, SHIRAKAWA Yoshio *et al.* (éd), *Murayama Tomoyoshi to Kuruto Shuvittāsu*, Tōkyō : Suisei-sha, 2005, p. 18).

constructivisme. Quant à Yanase, il reconsidère dès 1927 le rôle social de l'artiste, et œuvre davantage à des illustrations ou bandes dessinées satiriques fortement teintées politiquement.

En parallèle, et alors que l'expérience Mavo n'est pas encore achevée, Murayama et Yanase participent en octobre 1924 à la fondation du groupe Sanka zōkeibijutsu kyōkai 三科造型美術協会 (Association des arts plastiques de la troisième section). Il comprend des artistes d'origines diverses – membres d'Akushon, de l'Association artistique du Mouvement futuriste, ou encore de Mavo –, et semble finalement plus à rapprocher de ce dernier mouvement, dont il poursuivra quelque temps encore l'aventure, qui s'arrête moins d'un an après, en septembre 1925. Ce même mois, le départ de Murayama de Mavo sonne la fin du groupe, après seulement deux ans d'existence. Si les centres d'intérêt de Murayama étaient multiples, ce qui constituait l'un des socles du groupe qu'il avait participé à fonder, il se tourne à cette époque de plus en plus vers les arts de la scène. Esquissé au sein de l'aventure Mavo, cet intérêt en dépassera largement le cadre et peut en partie expliquer la fin précoce du groupe [182]. Mais il est surtout intéressant de constater que, à l'image de Dada ou du surréalisme qui se développèrent également (entre autres) sur les planches, Mavo ne se concevait que de manière multiple. À ce propos, la toute première phrase du *Manifeste de Mavo* était claire : « Nous fondons un groupe lié (pour l'essentiel) aux arts plastiques [*keisei geijutsu* 形成芸術]. [183] » Les activités du groupe se développeront en effet « pour l'essentiel » dans les domaines des arts plastiques, mais en exploreront également bien d'autres, que le *Manifeste* résumait : « des conférences, le théâtre, des concerts, la publication de revues. Elle s'étendra aux affiches, aux étalages, aux maquettes de livres, aux décors scéniques, à tout genre de décoration, aux projets d'architecture [184] ». Couplées aux différentes tendances qui inspirent ses membres, le pluralisme de Mavo en fait un objet

[182] Déjà en décembre 1925, peu après la sortie du quatrième numéro de *Mavo*, Murayama avait réalisé le décor constructiviste d'une pièce de théâtre, *Asa kara yonaka made* 朝から夜中まで (De l'aube à minuit) du dramaturge allemand Georg Kaiser (1878-1945), dans une mise en scène de Hijikata Yoshi 土方與志 (1898-1959), jouée au Petit théâtre de Tsukiji (Tsukiji shōgekijō 築地小劇場), à Tōkyō. Une expérience qui l'a clairement enchanté, puisqu'il la relate dans un article de l'éphémère revue *Zōkei* 造型 (Plastique) à laquelle il participe le temps de son unique numéro, aux côtés de Kanbara Tai ou Okamoto Tōki (voir MURAYAMA Tomoyoshi, « "Asa kara yonaka made" » no butaisōchi ni tsuite「朝から夜中まで」の舞台装置に就いて (À propos des décors de scène de *De l'aube à minuit*), dans *Zōkei* 造型, nº 1, avril 1925, p. 1 ; reproduit dans KOIZUMI Kyōmi (éd.), *Bijutsu to shi*, « Korekushon toshi modanizumu shishi », vol. 18, Tōkyō : Yumani shobō, 2012, p. 89). Avec d'autres, ces deux derniers formeront en novembre 1925 un groupe artistique reprenant le nom de la revue, Zōkei, et faisant en quelque sorte suite à Sanka.

[183] Traduction française dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 153 ; original : *Mavo no sengen* マヴォの宣言 (Manifeste Mavo), dans *Mavo dai ikkai tenrankai*, Tōkyō : Denpōin (Asakusa), 1923.

[184] Traduction française dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 154

unique, duquel il est bien délicat de distinguer l'apport de chacune de ses influences majeures : futurisme, constructivisme et Dada.

Plus généralement, sinon dans leur aspect formel – encore que [185] –, il semble en fait bien délicat de concilier au sein d'un même mouvement des conceptions aussi opposées que celles portées par Dada et le constructivisme. Certes, des rapprochements toutefois non dénués d'ironie – mais il s'agit d'une des bases même de Dada – ont eu lieu entre les deux, ainsi des quelques « hommages » à Tatline que réalise Raoul Hausmann (1886-1971) à l'occasion de la Première foire internationale Dada qui se tient à Berlin, en 1920, où il transforme l'artiste soviétique en homme-machine. De telles réalisations sont à l'évidence empruntes de dérision, mais il est aussi possible de voir dans la mécanisation de la société, partant sa déshumanisation, un écho à la posture des dadaïstes, opposés à toutes les valeurs bourgeoises qu'ils souhaitent laisser ensevelies sous la boue de la Grande Guerre [186]. Néanmoins, à l'entreprise de destruction et de chaos du premier s'opposent clairement l'ordre et l'utopie du second, qui doit amener à définir un nouveau monde. S'amusant probablement de cette apparente contradiction, Murayama précise d'ailleurs dans « Higyakusha no geijutsu » 被虐者の芸術 (L'art des masochistes), publié dans le sixième numéro de la revue *Mavo*, en 1925, que « l'apologie de la morale face à *dada* fonde le constructivisme », et (mais ?) que « *dada* fonde le constructivisme » [187]. C'est d'ailleurs ce qui illustre la particularité de Mavo, et l'impossibilité de le considérer comme une déclinaison japonaise de Dada, mais bien comme un mouvement s'inspirant, entre autres, de Dada, mais aussi du constructivisme et du futurisme. Le *Manifeste de Mavo* précisait encore :

> Nous nous sommes réunis parce qu'en tant qu'artistes, nous défendons une *tendance* commune.
>
> Ceci dit, ce rassemblement n'est nullement fondé sur une identité de conviction ou de pensée dans le domaine de l'art.
>
> C'est pourquoi notre groupe se refuse à *définir*, de façon positive, toute doctrine en matière d'art. […]

[185] La contradiction semble sur ce point également bien malaisée à résoudre, mais c'est bien l'importance des formes qui prédomine, et qui lie entre eux les différents membres du groupe, comme le souligne le *Manifeste* : « Force nous est de reconnaître que ce qui nous lie, pour l'essentiel, est la similitude de la *forme* dans les arts plastiques. » (*ibid.*).

[186] Voir ZIMMERMANN Michael F., ZIMMERMANN Tania, « La spirale, forme de pensée de la création : le Monument à la IIIe internationale de Tatline et sa réception dans l'art du XXe siècle », *Item* [en ligne].

[187] Traduction française dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 154 ; original : MURAYAMA Tomoyoshi, « Higyakusha no geijutsu » 被虐者の芸術 (L'art des masochistes), dans *Mavo*, no 6 (juillet 1925), p. 5.

> Nous ne nous rattachons à aucun groupe existant, ni par les principes ni par ce que nous « représentons ». (Ce qui n'est pas à prendre en un sens trop rigoureux. Il suffit de considérer la « coloration » qui distingue notre groupe.) [188]

Et d'ajouter : « Bref, notre groupe ne peut se définir, dans sa forme, que de façon *négative*. [189] » Certainement par exclusion des tendances dans lesquelles les membres du groupe ne se reconnaissent donc pas. Ces quelques lignes évoquent bien sûr le « Dada accepte et refuse tout » de Tzara.

Se voulant « mouvement total », en ce qu'il a couvert une très large palette d'activités artistiques, Mavo (à travers lui Murayama) a certainement ambitionné de mettre en place une approche synthétique de l'art, « un système total qui fusionne toutes les dimensions de l'esprit et de la matière [190] ». Cette volonté d'ouverture, le souhait d'offrir à tous ce qui était jusqu'alors le pré carré de certains, d'aller en somme contre un certain élitisme, un système de classes, est une conséquence logique de l'engagement politique des membres de Mavo. Cette posture n'est pas sans évoquer celle qu'adopteront les surréalistes parisiens, à la même époque exactement : dans le premier *Manifeste* (1924), Breton entendait offrir à tous les clefs des techniques surréalistes (position qu'il révisera quelques années plus tard, rendant nécessaire la parution du *Second manifeste*, en 1930 [191]). Dans les deux cas, une meilleure connaissance de l'homme – qu'elle passe plus par le corps dans le cas de Mavo, ou plutôt par l'esprit avec le surréalisme – doit amener à un renouveau, un monde nouveau. Tout comme les surréalistes, mais aussi les futuristes, Murayama souhaite clairement faire table rase du passé, dont les conventions ne sont plus adaptées à un monde moderne.

En tout état de cause, si la dette envers Tzara est indéniable, la posture est donc tout de même bien loin de celle scandée par Dada, d'une destruction stérile et sans suite. Murayama l'avait d'ailleurs bien saisie, qui précisait que « Dada [n'avait] pas le projet de vivre dans un monde meilleur, quel qu'il soit [192] ». L'étude des affinités de Mavo révèle en fait assez clairement l'inclinaison du groupe et de Murayama : à titre d'exemple, les revues étrangères présentées à la fin du quatrième numéro de la revue *Mavo* sont clairement constructivistes, et même la revue *Merz* dont a semblé un temps proche Murayama n'y est pas présentée.

---

[188] Traduction française dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 153-154.

[189] *Ibid.*

[190] LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 92-93.

[191] D'où sa fameuse requête du *Second manifeste du surréalisme* : « Il faut absolument empêcher le public d'*entrer* si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations. JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURRÉALISME. » (BRETON André, *op. cit.*, p. 128).

[192] Cité dans LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 87.

Incompris ou simplement utilisé de manière sélective, pour certains de ses aspects, son caractère ludique notamment, Dada sera le plus souvent, sinon confondu, du moins accolé avec d'autres mouvements, et particulièrement le surréalisme. Il nous semble que cette confusion apparaît dans le neuvième numéro (juin 1930) de la revue *Ciné* de Yamanaka où sont reproduites côte à côte, sur les deux premières pages, tout d'abord l'œuvre composée de seize photomatons de surréalistes entourant la toile *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* de Magritte qui était présentée en décembre 1929 dans la dernière livraison de *La Révolution surréaliste* (numéro 12) et, sur la page de gauche (se poursuivant ensuite sur la troisième page), une traduction du *Manifeste de Monsieur Antipyrine* (*Anchipirin-shi no sengen* アンチピリン氏の宣言) de Tzara (1916) [193]. Bien sûr, la présentation conjointe de ces deux véritables symboles (de Dada et du surréalisme) n'implique pas une confusion entre les deux, mais elle ne peut qu'apparaître surprenante du point de vue du surréalisme (ou de Dada) occidental. À Paris, on avait pu être d'abord Dada, mais on ne l'était plus dès lors qu'on devenait surréaliste. Cette caractéristique de la réception de Dada et du constructivisme au Japon permet de mieux comprendre quelle sera celle du surréalisme.

Il semble enfin qu'au-delà de l'aspect principalement formel, et ainsi que l'a montré Linhartová, le dadaïsme de Tzara ne se soit véritablement développé qu'auprès d'artistes nourris de culture bouddhiste, qui ont cru en percevoir des échos dans le nihilisme européen [194]. Ainsi du poète Takahashi Shinkichi 高橋新吉 (1901-1987), également auteur d'études sur le bouddhisme, qui publie en 1923 le recueil de poésies *Dadaisuto Shinkichi no shi* ダダイスト新吉の詩 (Poésies de Shinkichi le dadaïste) et, l'année suivante, un roman intitulé *Dada* ダダ.

1.3.3.2.2 Poésie dada

Contrairement à la situation française, il n'existe pas de continuité au Japon, et les artistes qui se revendiquent de Dada ne seront pas les mêmes que ceux qui se réclameront, un peu plus tard, du surréalisme [195]. Bien sûr, c'est en fait certainement la présence de Breton, Éluard ou encore Aragon au sein de Dada qui créera cette cohésion. Les artistes japonais auraient toutefois pu, à l'image de leurs homologues français, poursuivre la révolte par le

[193] Numéro de *Ciné* reproduit dans TSURUOKA Yoshihisa (éd.), *Shururearisumu*, « Korekushon toshi modanizumu shishi », vol. 3, Tōkyō : Yumani shobō, 2009, p. 463-486 (voir pour les deux documents en question p. 464-466).

[194] LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris : Publications orientalistes de France, 1987, p. 38-39.

[195] Voir LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 31.

biais du surréalisme ; mais le surréalisme japonais ne possédera pas la politisation et le caractère de refus qui caractérisa, et de plus en plus, les actions des bretonniens. Kanbara remarque d'ailleurs à propos des avant-gardes artistiques japonaises, et particulièrement du futurisme de Marinetti, qu'elles trouvent un écho au Japon malgré le fait que – ou peut-être en fait justement parce que – la situation y est différente. Ainsi, dans le premier quart du XXe siècle, le Japon s'est trouvé économiquement et territorialement renforcé après sa victoire sur la Russie, puis du fait des suites de la Première Guerre mondiale. Il était alors de plus en plus puissant sur la scène internationale, et disposait d'une économie et d'une industrie en plein développement. Dans ces conditions, écrit Kanbara, « il était pour moi possible de reprendre à mon compte et de chanter également, sans limite, comme le faisait le futurisme, la dynamique de l'automobile. […] L'art d'avant-garde japonais m'apparaît comme le produit d'une époque heureuse plutôt que comme un mouvement de révolte [196] ». Par ailleurs, à la différence du surréalisme, dont le centre, véritablement personnifié, demeurera globalement fixé à Paris, Dada s'est révélé relativement ubiquitaire ; ce qui permet d'affirmer qu'il a existé plusieurs Dada, tous de même importance ; ce que Dachy nomme la « diaspora dadaïste [197] ».

Au Japon, la première mention du mouvement Dada remonte à l'année 1920, dans les colonnes du journal *Yorozu chōhō* 萬朝報 (Nouvelles du matin) où sont publiés le jour même deux articles assez longs sur le mouvement [198], ce qui signifierait que son introduction a été bien plus lente que celle du futurisme, qui avait franchi la distance entre les deux continents, et les deux langues, en un temps record de quelques semaines seulement. Ces deux articles, s'ils sont bien documentés et démontrent une connaissance réelle du mouvement, qu'ils présentent et dont ils donnent des extraits du *Manifeste Dada 1918* de Tzara, ne sont en revanche guère élogieux, et peinent à percevoir un véritable caractère artistique dans le mouvement zurichois. Ils intéresseront cependant fortement le poète Takahashi Shinkichi.

---

196 「未来派が歌った自動車の力動を私は何んの遠慮もなく自分のものとして歌う事が出来た。［中略］日本の前衛芸術は、反抗の以前によき時代の必然的な産物として生れた。」 ; voir KANBARA Tai 神原泰, « Miraiha ya rittaiha ga tōrai shita jidai » 未来派や立体派が渡来した時代 (L'époque de l'arrivée du futurisme et du cubisme), *Hon no techō*, Tōkyō : Shōshin-sha, mai 1963, p. 7.

197 DACHY Marc, *op. cit.*, p. 81.

198 Voir MURASAKI/SHI Ran 紫蘭 « Kyōrakushugi no saishin geijutsu – Sengo ni kangeisaretsutsuaru dadaizumu » 享楽主義の最新芸術 - 戦後に歓迎されつゝあるダダイズム (La dernière tendance de l'hédonisme en art – Le dadaïsme est bien accueilli au lendemain de la guerre), et HITSUJI Akio 羊朗生 « Dadaizumu ichimenkan » ダダイズム一面観 (Un aspect du dadaïsme), *Yorozu chōhō*, 15 août 1920, p. 5. Il semble que les deux articles aient été écrits par le même auteur (ce qui explique qu'ils partagent le même ton), Wakatsuki Yasuji 若月安治 (1879-1962), dont le nom de plume était Wakatsuki Shiran 若月紫蘭. Il aurait donc signé le premier de son prénom. Voir EBARA Jun, notice « Japon », dans BIRON Adam (éd.), PASSERON René (éd.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris : PUF/Fribourg : Office du livre, 1982, p. 222 ; et TSUKAHARA Fumi, *op. cit.*, p. 1.

Contemporain de Mavo, Takahashi va offrir une autre vision du dadaïsme, une toute autre orientation, par certains aspects très proche du mouvement originaire de Zürich. Dès l'ouverture, son poème *Dangen wa dadaisuto* 断言はダダイスト (L'affirmation est dadaïste), publié dans le recueil *Dadaisuto Shinkinchi no shi*, n'est pas sans rappeler l'affirmation de Tzara selon laquelle « Dada ne signifie rien [199] ».

> *DADA* affirme tout, nie tout.
> « Infini » ou « néant », tout comme « cigarette », « jupon » ou « mot », tous résonnent pareil.
> Tout ce qui jaillit dans l'imagination existe.
> Le passé tout entier est contenu dans un futur en *nattō* [200].
> Une image inaccessible à l'homme peut surgir dans une pierre ou une tête de sardine, voilà l'idée qui est à la portée de tous, même d'un chat ou d'une louche.
> *DADA* voit un moi individuel en toute chose.
> Dans la vibration de l'air, dans l'horreur du microbe, ou encore dans l'odeur du mot « moi individuel », il reconnaît un moi individuel.
> Tout est sans pareil. Vu l'abnégation du Bouddha, autant dire que tout est tout.
> *DADA* voit le tout en toute chose.
> Affirmer est tout. [201]

À la lecture de ces premières lignes, outre un accent porté sur l'individu, l'importance du bouddhisme apparaît clairement. L'origine du traitement de ce « moi individuel » est à rechercher dans l'influence de la pensée occidentale, et particulièrement l'art dont les avant-gardes qui parviennent depuis le début du XXe siècle au Japon transportent certains aspects : tout spécialement l'importance de l'expression libre, individuelle et totale dans les arts, qu'illustre le célèbre essai *Midori iro no taiyō* 緑色の太陽 (Soleil vert) que publiait en 1910 Takamura Kōtarō dans la revue *Subaru*. Ces nouvelles formes d'expression artistique engagent également davantage l'individu, qui peut alors influer sur la société, sans plus se limiter à en dépeindre une vision idéalisée. C'est la vision qui animait les membres de Mavo, notamment Murayama : il ne s'agit pas seulement de révolutionner l'art, mais surtout la société. Quant au bouddhisme, il est plus ancré localement, et apparaît de prime abord bien singulier dans ce contexte pour un lecteur occidental [202]. Il semble qu'à la lecture des articles

---

[199] TZARA Tristan, *op. cit.*, p. 1.

[200] Haricots de soja fermentés.

[201] Traduction (légèrement modifiée) de LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 27. Tsukahara en propose également une traduction (TSUKAHARA Fumi, *op. cit.*, p. 18-22). Original : TAKAHASHI Shinkichi, *Dadaisuto Shinkichi no shi*, Tōkyō : Chūō bijutsu-sha, 1923, p. 29-30.

[202] Encore que, puisque voici ce que déclare lui même Tzara lors d'une « Conférence sur Dada » qu'il donne à Weimar, en 1922 (ensuite reprise, en français, dans *Merz*) : « Dada n'est pas du tout moderne, c'est plutôt le retour à une religion d'indifférence quasi-bouddhique. » (TZARA Tristan, « Conférence sur Dada », *Merz*, nº 7, Hanovre : [Kurt Schwitters], 1924, p. 69). Cet « orientalisme » du poète roumain touchera également les surréalistes, qui adressent notamment une « Adresse au Dalaï-Lama » dans le troisième numéro de la *Révolution surréaliste*, en 1925. Et que dire de Breton qui, l'année précédente, concluait son *Introduction au discours sur le peu de réalité* par ces mots en en appelant à un « Orient vainqueur » (BRETON André, Bonnet Marguerite (éd.), *op. cit.*, p. 280) ? Néanmoins, comme le souligne Barry-Couillard, « le sens propre du mot Orient n'est jamais

relatifs à Dada dans le *Yorozu chōhō*, Takahashi ait perçu le lien qui existait entre Dada et le bouddhisme, d'où le titre d'un texte qu'il publie peu après dans le journal local, le *Yahatama shinbun* 八幡浜新聞社 : « Dada-butsu mondō » ダダ仏問答 (Dialogue bouddhiste de Dada) [203]. Takahashi hésitera certainement entre poésie et bouddhisme, puisqu'il entre en février 1921 comme bonze dans le temple bouddhiste Kinzan shussekiji 金山出石寺 (École de l'ancien Shingon, *Kogishingonshū* 古義真言宗), dans le département d'Ehime d'où il est originaire. Il abandonne cependant cette voie seulement quelques mois plus tard, puis se rend à Tōkyō où il fait la rencontre du critique Tsuji Jun 辻潤 (1844-1944).

Le poème de Takahashi évoque également le surréalisme, dont il semble emprunter les images du rêve, ainsi qu'un rendu proche de l'écriture automatique. Et, si la violence qu'il met en avant peut s'apparenter à Dada, elle évoque aussi bien le surréalisme. Ainsi, la fameuse affirmation de Breton selon laquelle « l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule » – à nuancer cependant, puisque Breton lui-même précise ne pas recommander l'acte [204] –, trouve en quelque sorte un écho, antérieur, dans la poésie de Takahashi : « Ce dadaïste déclare que tant qu'il n'aura pas abattu soixante-dix millions d'hommes dans les combats de rue, il ne lâchera pas son pistolet. [205] » Un peu plus tôt, en 1922, Takahashi publiait le poème *Sara* 皿 (Assiette), qui s'ouvrait par une longue suite de caractères désignant l'ustensile [206]. Takahashi exercera une certaine influence sur le poète Nakahara

---

clairement défini par les surréalistes. Dans leurs textes, l'image de l'Orient ne répond à aucune réalité géographique précise […]. Elle ne se fonde non plus sur aucune référence philosophique ou religieuse sérieuse. On rencontre Lao-Tseu et Confucius dans *La Révolution surréaliste* mais, au contraire de René Daumal, les surréalistes ne se sont jamais beaucoup intéressés à l'enseignement des Orientaux et n'ont pas réellement essayé d'acquérir une culture orientale, parce que l'image de l'Orient n'est pour eux qu'un outil, un antidote au poison européen et occidental. » (BARRY-COUILLARD Viviane, « L'image de l'Orient, antidate de l'image de l'Europe », *Mélusine*, nº 14, « L'Europe surréaliste : contributions au colloque de Strasbourg (septembre 1992) », Paris : L'Âge d'homme, 1994, p. 64).

[203] Voir TSUKAHARA Fumi, *op. cit.*, 2004, p. 1-2.

[204] Breton nuance en effet dans le *Second manifeste du surréalisme* la violence de l'affirmation par une note de bas de page dans laquelle il précise : « Cet acte que je dis le plus simple, il est clair que mon intention n'est pas de le recommander entre tous parce qu'il est simple […] » (BRETON André, *op. cit.*, p. 74-75).

[205] Traduction dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 29.

[206] Ainsi de la première phrase du poème : 「皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿」(Assiette, assiette) ; TAKAHASHI Shinkichi, *Sara* 皿 (Assiette), dans TAKAHASHI Shinkichi, SHIMIZU Yasuo (éd.), *Takahashi Shinkichi shishū*, Tōkyō : Yayoi shobō, 1972, p. 11. L'œuvre évoque les calligrammes d'Apollinaire, qui constituent un autre apport du poète au surréalisme, outre le nom du mouvement : Breton publie en effet dans le septième numéro de la revue *Dada* (en mars 1920) le poème *Pièce fausse*, dont l'agencement des vers figure un vase, sur le principe des calligrammes. Précisons toutefois que, si Apollinaire a forgé le terme de « calligramme » et popularisé ce type de compositions,

Chūya 中原中也 (1907-1937), qui se réclamera un temps du dadaïsme et écrira les *Paroles de la musique Dada* (*Dada ongaku no kashi* ダダ音楽の歌詞). Le poète et écrivain Yoshiyuki Eisuke 吉行 エイスケ (1906-1940) édite quant à lui en 1922, trois numéros durant, une revue intitulée *Dadaizumu* ダダイズム (Dadaïsme) dans laquelle il fait paraître ses créations. Parmi les autres acteurs importants du dadaïsme japonais, citons encore Tsuji Jun, qui permet la publication du recueil *Dadaisuto Shinkichi no shi*, qu'il se charge d'éditer. À la différence du « néo-dadaïsme » japonais de Murayama, nourri de très nombreuses influences, et principalement des avant-gardes russes et allemandes, le dadaïsme dont se réclame Takahashi illustre une autre voie, qui se développe principalement dans la poésie.

Il est permis de considérer que les deux mouvements furent finalement tout aussi proches – ou éloignés – de ce qu'imaginaient Tzara. Là où Takahashi était peut-être formellement plus proche des dadaïstes européens, Mavo ne cachait pas sa fascination pour les machines, émanation directe du futurisme, ni Murayama pour le constructivisme, que les *Petites pièces de constructivisme conscient*, expositions organisées avant même la fondation du groupe, annonçaient très largement. Il existait en outre dans Mavo un évident engagement dans l'action sociale, que les réalisations architecturales consécutives du tremblement de terre de 1923 concrétiseront. Un point commun toutefois, qui les lie également aux dadaïstes et surréalistes occidentaux : l'humour.

Contemporains, ces deux courants ont simplement proposé deux visions, distinctes mais non opposées, d'un Dada japonais.

1.3.4 Le Japon comme lieu de synthèse

Au Japon, des mouvements tels que Mavo ou Dada se caractérisent par la pluralité des influences sur lesquels ils se fondent, et se présentent comme opérant la synthèse de diverses tendances qui, en Occident à la même époque, sont inconciliables soient parce qu'ils offrent des conceptions différentes voire totalement opposées de l'art, soit plus simplement parce qu'ils ont une temporalité différente. Avant de poursuivre plus spécifiquement sur le surréalisme au Japon, qui offre des caractéristiques proches, il convient de préciser cette question de la synthèse artistique, caractéristique du travail de Kitawaki.

il n'en est pas pour autant l'inventeur : de bien plus anciens exemples existent, chez Rabelais notamment.

Recevoir et tenter de poursuivre un mouvement étranger a souvent été perçu, au mieux, comme l'exact inverse de l'originalité, surtout comme présentant un très faible intérêt. Durant les années 1920 et 1930 bien sûr, mais en fait déjà bien plus tôt, nombre d'auteurs se sont émus de l'attitude d'artistes japonais singeant leurs homologues occidentaux : à la fin du XIXe siècle (1893), fustigeant une tendance à l'imitation, le poète Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868-1894) écrivait ainsi : « Je le répète : ce qui manque aujourd'hui dans le domaine de la pensée, c'est l'impulsion créatrice ! L'imitation, la vulgaire imitation, tel est le symptôme le plus regrettable du peuple [207] ». On songera également à Murayama, mais aussi plus largement – en ce qui concerne le seul domaine artistique – à nombre d'artistes inquiets depuis l'ouverture à l'Occident du Japon au XIXe siècle, et la modernisation effrénée qui a suivi, de la possibilité de faire coller sur une réalité japonaise un système ou des techniques étrangères. L'impressionnisme, né en Europe, pouvait-il être utilisé pour dépeindre des paysages n'ayant rien en commun avec la campagne française ?

De telles interrogations, qui dépassent largement le cadre de questions d'ordre artistique, entraîneront des positions nécessairement plurielles et tranchées. Concernant l'exemple précis de l'impressionnisme, le sculpteur et poète Takamura Kōtarō prendra quant à lui clairement position dans le débat qui oppose les partisans aux opposants du mouvement. Dans *Midori iro no taiyō*, il précise ainsi que la question de la nationalité ne doit aucunement constituer un des éléments de la démarche artistique, qui ne fonctionnerait que comme une barrière à une liberté artistique qu'il met particulièrement en avant : « J'aimerais que les artistes parviennent à oublier qu'ils sont japonais. [208] » De toute façon, souligne-t-il, une œuvre peinte par un Japonais aura toujours l'air japonaise, quel que soit le désir de son auteur de faire oublier sa nationalité :

> 僕は日本の作家があらゆる MOEGLICH（可能）な技巧を遠慮会釈なく用いん事を希望している。その時の内面の要求に従って必ずしも非日本的を恐れない事を祈るのである。いくら非日本的でも、日本人が作れば日本的でないわけには行かないのである。GAUGUIN（ゴーギャン）は TAHITI（タヒチ）へまで行って非仏蘭西（フランス）的な色彩を残したが、彼の作は考えて見ると、TAHITI 式ではなくしてやはり巴里子（パリっこ）式である。 [209]

[207] Traduction dans LUCKEN Michael, *Les Fleurs artificielles – Pour une dynamique de l'imitation*, Paris : Éditions du Centre d'Études Japonaises de l'Inalco, 2012, p. 46 : original : KITAMURA Tōkoku, « Kokumin to shisō » 国民と思想 (Le peuple et la pensée), Hyōron, nº 8, 1893, présenté dans *Gendai Nihon bungaku taikei* 現代日本文学大系 (Système de la littérature japonaise contemporaine), vol. 6, Tōkyō : Chikuma shobō 筑摩書房, 1969, p. 155.

[208] 「作家をして、日本人たる事を忘れさせたい。」 (TAKAMURA Kōtarō, *Midori iro no taiyō*, dans TAKAMURA Kōtarō, *Midori iro no taiyō – Geijutsuronshū*, Tōkyō : Iwanami shoten, 1982, p. 85).

[209] TAKAMURA Kōtarō, *op. cit.*, p. 86.

> Je souhaite que les artistes japonais utilisent sans aucune réserve toutes les techniques MOEGLICH (possibles). Je souhaite qu'ils suivent la demande intérieure qui sera alors la leur, sans surtout craindre d'être non japonais. De toute façon, si l'artiste est japonais, il aura beau s'évertuer à faire non japonais, l'œuvre ne pourra pas ne pas avoir l'air japonais. GAUGUIN est allé jusqu'à TAHITI et a laissé des teintes qui ne font pas françaises, mais si l'on réfléchit à ses œuvres, elles ne sont pas dans le style de TAHITI et sont clairement typiquement de style parisien.

À la même époque environ, c'est précisément ce type de question qui habite une œuvre telle que *Kusa makura* 草枕 (en français *Oreiller d'herbes*), roman que publie en 1906 Natsume Sōseki 夏目漱石 (1897-1916). Plus largement, chez le romancier comme, au milieu des années 1930, chez les artistes et penseurs japonais, il existe un courant de recherche et d'affirmation d'une identité culturelle qui serait particulière au Japon, qu'illustrent encore l'ouvrage *« Iki » no kōzō* 「いき」の構造 (*Structure de l'iki*, 1930) de Kuki Shūzō, ou certains des premiers travaux de Nakai Masakazu 中井正一 (1900-1952) où celui-ci traite, notamment, des « choses japonaises » [210]. Bien sûr, chez certains auteurs, ce mouvement est à lier à une inquiétude portant sur l'identité nationale, la question de la japonité, et une peur que celle-ci ne se dilue dans les influences étrangères. Même s'il reconnaît l'apport de la culture étrangère, Kitawaki ne cache pour autant pas son inquiétude que le Japon ait plus à perdre qu'à gagner à s'inspirer de l'Occident, et met lui aussi en avant la tradition culturelle japonaise à la toute fin des années 1930 [211].

Pour Takamura, les avant-gardes artistiques japonaises, si elles sont caractérisées par le fait d'être une synthèse des mouvements occidentaux, n'en demeurent pas moins typiquement japonaises. D'autres penseurs ou artistes – Kitawaki notamment – se montreront plus inquiets quant à la survivance de l'esprit national pris dans le flot des influences étrangères. Mais, que la posture soit ou non inquiète, la conception du Japon comme d'un possible lieu de synthèse est identique. C'est cette caractéristique, vraie jusqu'à un certain point mais surtout – c'est le principal – conçue comme telle par nombre de penseurs et artistes, qui retiendra ici notre attention. Ce paradoxe de la japonité des avant-gardes japonaises, pourtant définies par leur emprunt à des cultures extérieures, et donc en quelque sorte à

[210] Titre d'un article de Nakai (*Nihon teki naru mono – Sono ichi* 日本的なるもの（その一） [Les choses japonaises – Première partie]) publié en 1931 dans la revue *Bi – Hihyō* 美・批評 (Beauté – critique) qu'il dirige (voir YAMADA Munemutsu, *Shōwa no seishinshi – Kyōto gakuha no tetsugaku*, Kyōto : Jinbunshoin, 1975, p. 237 et 244).

[211] Voir KITAWAKI Noboru, « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono ichi », *Kyōto nichinichi shinbun*, Kyōto, 12 mars 1938, p. 5 (présenté dans la deuxième partie de ce travail).

une non-japonité voire un « oubli de la culture japonaise », est souligné par Matsuura Hisao 松浦寿夫 :

> ごく端的にいえば、日本性の忘却により非日本的にみえかねない徴を自由自在に活用すること、それこそが日本性であるという命題へと、この逆説は変形されたということだ。いいかえれば、日本以外の場で形成された種々の表現技法を取捨選択し、日本の芸術家の人格の名のもとに編成しなおすことこそが芸術における日本性を保証し、日本という場は、種々の表現技法の融合と編成を実現する特権的な場を構成しうるわけだ。したがって、この文脈において、伝統／前衛という対立は、少なくとも日本において、まったく無効な偽の対立を構成するにすぎない。むしろ、前衛を国是とすることこそが伝統を形成しうるという構図に注意しなければならない。すなわち、種々の外来の表現技法に鋭敏に反応し、それを受容する前衛こそが伝統を形成しうるということであり、それゆえに、前衛的な新興芸術が、むしろ日本社会そのものの幸福な産物の様相を呈したわけだ。 [212]

> Pour le dire clairement, le paradoxe est que c'est plutôt le fait d'utiliser librement, du fait de l'oubli de la japonité, un signe perceptible de non japonité, qui renforce la japonité. En d'autres termes, c'est véritablement le fait de sélectionner divers modes d'expression créés en dehors du Japon, ensuite reformés suivant la personnalité supposée des artistes japonais, qui préserve la japonité dans le domaine artistique ; le Japon apparaît comme un lieu privilégié où peuvent se concrétiser la fusion et la formation de divers modes d'expression. Dans ce contexte, l'opposition tradition/avant-gardes, tout du moins dans le cas du Japon, constitue alors une opposition totalement nulle et fallacieuse. Bien sûr, il faut prendre garde que c'est le fait de faire des avant-gardes un principe directeur de la politique nationale qui peut constituer la tradition. Autrement dit, ce sont les avant-gardes qui réagissent finement aux différents modes d'expression en provenance de l'étranger qui peuvent constituer la tradition, et c'est pourquoi les nouvelles formes artistiques avant-gardistes offrent l'aspect d'une société japonaise prospère.

Il apparaît ainsi plus délicat d'opposer les avant-gardes japonaises aux mouvements artistiques qui les ont précédés, mais également aux autres mouvements qui leurs sont contemporains.

> そして、前衛という語が本来的に示す相対的な性格を喪失し、表現技法の次元での折衷主義をもって前衛の徴とみなす、日本の前衛の特異性もまたこの構図から導き出される。では、何がそれを可能にするのか。ごく簡単に要約すれば、ある種の歴史的な操作、より正確にいえば歴史性を抹消する操作によるといえよう。つまり、前衛という語の示す相対性が、自らに先行するものによって形成された表現形式とその残存形態を肯定し、いつまでも温存させる現状への敵対という、いわば歴史の軸線上に記されているのに対して、日本の前衛とは歴史を無化する操作の産物として出現したとはいえないだろうか。 [213]

> On perd ainsi le caractère d'opposition qu'exprime par essence le terme d'avant-gardes, et on doit considérer le symptôme des avant-gardes sur la base de la dimension éclectique des modes d'expression. La singularité des avant-gardes japonaises découle aussi de ce schéma. Qu'est-ce qui autorise cela ? Pour le dire très simplement, il s'agit d'une sorte de manipulation historique, plus exactement d'une opération visant à effacer le caractère

[212] MATSUURA Hisao, « Kutsū/bōkyaku – Nihon no modanizumu wo meguru danshō », *Āru vivan* [Art vivant], nº 33, Tōkyō : Seibu bijutsukan, 1989, p. 60.

[213] *Ibid.*, p. 60-61.

> historique. En fait, le caractère d'opposition qu'exprime le terme d'avant-gardes accepte les modes d'expression qui l'ont précédé ainsi que leurs formes résiduelles, et en opposition à un *statu quo* perpétuel, c'est-à-dire à une inscription sur l'axe historique, il est probablement possible d'affirmer que les avant-gardes japonaises sont apparues comme le produit d'une opération niant l'histoire.

Bien sûr, en ce qui concerne le surréalisme, il est plus délicat de considérer qu'il s'est uniquement constitué en réaction à l'histoire ; ou plutôt, qu'il se serait uniquement constitué par rapport aux mouvements artistiques ou littéraires (mais en est-il vraiment un ?) qui l'ont précédé. Dans le cas du Japon, la question est plus facile à trancher et, même si le mouvement suivra dans l'Archipel une voie qui lui est indéniablement particulière, les tentatives de justification historique *a posteriori* effectuées par certains surréalistes japonais ne masquent guère la dette du mouvement envers Breton et son entourage ; et il est délicat d'inscrire le mouvement dans une perspective qui serait, à tout le moins principalement, japonaise. De la même manière, il est ainsi possible de considérer que les groupes d'avant-gardes japonais des années 1920 ont en quelque sorte « supprimé le "décalage temporel" [qui les séparait] du *développement historique* de l'art occidental [214] ».

Dans le cas du domaine artistique, le retard supposé qu'accuse au début du siècle le Japon par rapport à l'Occident, et notablement la France, a souvent été pensé comme négatif. En retard, et donc à la traîne d'un Occident montrant le chemin. Kitawaki ne dit pas autre chose, qui constate en 1942 : « Nous avons jusqu'ici accompli beaucoup d'efforts afin de ne pas être en retard sur le "temps" du monde. Dans l'assimilation des cultures nous inondant depuis l'étranger, nous avons été étrangement obsédés par la "temporalité". [215] » Mais la position du Japon doit être considérée de manière plus réfléchie : éloignés ou en retrait, aussi bien dans le temps (retard historique) que dans l'espace (éloignement physique), il est aussi permis de considérer que les artistes japonais possédaient en fait une position privilégiée d'observateur des différents courants artistiques occidentaux ; qu'ils pouvaient, à l'écart, hors d'atteinte de l'influence parfois pesante de certains artistes ou penseurs, constater et jauger les débats et conflits divers qui agitaient alors le monde de l'art. Une position relativement unique dans le monde artistique de l'époque [216].

---

214 「西洋近代芸術の歴史的な展開との『時差』を無化する」 (*ibid.*, p. 61).

215 「吾々は従来世界史的な『時』に遅れざらん為めに多くの努力を費して来た。押寄せる外来文化の摂取に意外に『時間性』に偏執した。」 (KITAWAKI Noboru, « Bijutsu ni okeru chūō to chihō », *Bijutsu seikatsu*, vol. 2, nº 4, avril 1942, p. 10).

216 Voir MATSUURA Hisao, « Chien no zōyo – Ishikiteki kōseishugi to wa nanika » 遅延の贈与　意識的構成主義とは何か (Le don du retard – Qu'est-ce que le constructivisme conscient ?), dans Maruku DASHĪ [Marc DACHY], MATSUURA Hisao, SHIRAKAWA Yoshio *et al.* (éd), *op. cit.*, p. 14).

En parallèle du fort développement de mouvements artistiques avant-gardistes qui s'apparentent à une synthèse de ce que propose, ou a déjà proposé, la scène occidentale, le Japon s'essaye durant les premières décennies du XXe siècle à une véritable historicisation de l'art moderne dont le développement l'aurait épargné. Il est particulièrement notable que ce que nous pourrions qualifier de synthèse, ou d'inventaire historique, c'est-à-dire de tentative de création d'un schéma historique – au sens figuré –, se traduira par la tentative de création d'un tel schéma – mais au sens propre cette fois. Ainsi, bien avant le fameux diagramme ornant la couverture du catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art*, organisée en 1936 au Museum of Modern Art (MoMA) de New York [217], les peintres Kinoshita et Burljuk offraient en 1923, en ouverture de *Miraiha to wa ? Kotaeru* 未来派とは？答へる (Qu'est-ce que le futurisme ? Notre réponse), un schéma relativement proche, intitulé « Diagramme des systèmes historiques jusqu'au futurisme » (*Miraiha ni itaru made no rekishiteki shisutemu no hyōkai* 未来派に至る迄の歴史的システムの表解), qui proposait donc, sur deux feuillets, une généalogie allant du « primitivisme » (*genshiha* 原始派), c'est-à-dire ici de l'âge de pierre, jusqu'au futurisme [218]. Au cœur de l'ouvrage, Kinoshita proposait également, sur une double-page, une illustration moins austère d'une telle généalogie, sous forme de deux « Schémas des systèmes historiques jusqu'au futurisme » (*Miraiha ni itaru made no rekishiteki shisutemu no zukai* 未来派主義に至るまでの歴史的システムの図解) composés d'une petite trentaine de vignettes, présentant une évolution des arts illustrée et légèrement étendue, allant de l'âge de pierre jusqu'à Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858) d'abord, puis de l'impressionnisme jusqu'à la peinture métaphysique (*keijijōgakuha* 形而上学派, littéralement « courant métaphysique ») [219]. Dans les deux schémas, les auteurs incluent des artistes japonais – Hiroshige donc, et juste avant lui Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849) – qui, bien que peu nombreux et pouvant difficilement être intégrés à l'art moderne, permettent de ne pas exclure le Japon de cette généalogie, et donc de rendre le Japon acteur de cette « histoire mondiale » de l'art, de manière bien sûr parfaitement légitime ; ce que fera également Barr en 1936, dont la généalogie de la création de l'art abstrait s'ouvre, en 1890, par les *Japanese prints*. Les différentes versions préliminaires du schéma montrent d'ailleurs que, pour Barr, les estampes japonaises constituent véritablement l'une des influences majeures – voire, dans les toutes premières ébauches, le point de départ – ayant mené à la création, en Occident,

[217] Schéma réalisé par celui qui en est alors le directeur, Alfred H. Barr.

[218] Voir KINOSHITA Shū [KINOSHITA Shūichirō], BURURIYUKKU [BURLJUK David], *Miraiha to wa? Kotaeru*, Tōkyō : Chūōbijutsu-sha, 1923 (feuillet recto-verso collé en ouverture de l'ouvrage, non paginé).

[219] Voir *ibid.*, p. 54-55.

de l'art abstrait [220]. Le choix de Kinoshita et Burljuk de situer ainsi les deux maîtres de l'estampe répond également à une autre préoccupation, celle de s'inscrire dans une histoire de l'art qui n'est alors conçue que comme pouvant être écrite par l'Occident : Hiroshige et Hokusai sont alors déjà reconnus en dehors du Japon.

Qu'elles prennent la forme d'ouvrages, de schémas ou d'expositions, voire de la création de musées, ces tentatives d'historicisations, pas toujours objectives, pas toujours pertinentes, au-delà de l'évident caractère didactique qu'elles proposent, peuvent également être perçues comme des outils permettant de combler, instantanément, un retard par rapport à un ailleurs perçu comme artistiquement bien plus avancé. C'est alors le cas des États-Unis, dont l'exposition de 1936 fait surtout suite à la création du MoMA, en 1929, qu'il va rapidement s'agir de remplir par l'achat de très nombreuses œuvres modernes ; une manière aussi de s'approprier cette histoire. Plus tôt dans le siècle, l'Angleterre fait également le constat d'un retard sur la France en ce qui concerne l'art moderne, ou plutôt d'une absence d'avant-garde artistique, que deux expositions postimpressionnistes organisées en 1910 et 1912 par le peintre et critique anglais Roger Fry (1866-1934), à l'origine du terme de « postimpressionnisme », viendront tenter de combler en faisant évoluer les perceptions à cet égard, et en soulignant l'importance des langages artistiques étrangers – en l'occurrence, là encore, principalement français. L'introduction du catalogue de la première de ces deux expositions, intitulée *Manet and the Post-Impressionists*, qui est aussi la plus importante par l'impact qu'elle provoque, est d'ailleurs clair quant à la valeur de la notion de synthèse, et par là-même de brassage culturel, de l'événement :

> The pictures collected together in the present Exhibition are the work of a group of artists who cannot be defined by any single term. The term "Synthesists," which has been applied to them by learned criticism, does indeed express a quality underlying their diversity; and it is the principal business of this introduction to expand the meaning of that word, which sounds too like the hiss of an angry gander to be a happy appellation. [221]

Constatons enfin que, si les mouvements d'avant-gardes peuvent naître en réaction à divers événements ou découler de divers paramètres, ce type de tentatives d'historicisation précède, ou est tout de même assez systématiquement contemporaine, de la survenue de

---

[220] Reproductions dans LOWRY Glenn D., « Abstraction in 1936: Barr's Diagrams », dans DICKERMAN Leah *et al.* (éd.), *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York : Museum of Modern Art, 2012, p. 358-363. Ajoutons que le diagramme de Barr a été précédé par la publication en mai 1933, au sein de la revue *Vanity Fair*, de l'œuvre *Tree of Modern Art – Planted 60 Years Ago* (Arbre de l'art moderne – Planté il y a 60 ans) de l'artiste mexicain Miguel Covarrubias (1904-1957), qui présentait un arbre généalogique de l'art moderne aux racines exclusivement françaises : Delacroix, Daumier, David, Poussin, Ingres, Courbet et Corot.

[221] *Manet and the post-impressionists: Nov. 8th to Jan. 15th, 1910-11… (under revision)*, Londres : Ballantyne & Company, 1910 (?), p. 7.

tels mouvements dans les pays concernés. C'est aussi une des caractéristiques du cheminement suivi par les avant-gardes apparues dans des pays qui se perçoivent artistiquement à la traîne : comprendre le chemin parcouru par les pays considérés comme à la pointe et suivre la même évolution que ces derniers ne suffiraient pas à combler le retard accumulé, qui demeurerait indéfiniment identique, relativement incompressible. Il est alors nécessaire d'enjamber ce retard, en une seule fois, pour atteindre un point déterminé bien à l'avant. En somme donc de se projeter dans un possible futur artistique en s'appuyant sur une évolution étrangère, digérée très brièvement, et dont on imagine une possible suite. C'est ce qu'accomplissent les avant-gardes japonaises durant les années 1920 [222]. La publication en 1938 de *Kindai geijutsu* 近代芸術 (L'art moderne), important ouvrage de Takiguchi consacré aux divers mouvements, techniques et artistes majeurs de l'art de la première moitié du siècle, semble clore cette période [223]. C'est du reste précisément à cette époque qu'il formulera à plusieurs reprises le souhait de créer un nouveau mouvement, hybride, fusionnant les arts et cultures orientaux et occidentaux. Remis « à niveau », le Japon pourra dès le début des années 1940 procéder à la formation d'une historiographie de l'art moderne japonais cette fois, par la publication de nombreux ouvrages sur ce thème, mais aussi l'organisation d'expositions. Une grande rétrospective sur l'art japonais de la période Meiji (1868-1912) est organisée en 1943 : ainsi, « avec méthode et rigueur, [le Japon] fermait une boucle et se préparait à en ouvrir une nouvelle [224] ». Peut-être ce retour en arrière artistique est-il là encore nécessaire à l'émergence d'avant-gardes qui pourront s'incarner dans les travaux de Kitawaki : les « peintures schématiques », qui synthétisent diverses cultures, issues de périodes temporelles variées, naissent à la charnière des années 1930-1940.

Au Japon, essais et expositions d'œuvres semblent relativement concomitants au développement des mouvements d'avant-garde [225]. L'ouvrage de Kinoshita et Burljuk, s'il

[222] Voir MATSUURA Hisao, *op. cit.*, p. 13-14.

[223] Précision intéressante : ainsi que le note lui-même Takiguchi, l'ouvrage aurait été réalisé à la demande du philosophe Tosaka Jun 戸坂潤 (1900-1945). Voir « Intabyū : Kurai jidai – Kyōteki na kakusei – "Takiguchi Shūzō no shiteki jikken" e no michi » 〔インタビュー〕暗い時代　狂的な覚醒　『瀧口修造の詩的実験』への道 (Interview : Une sombre époque – Délirant retour à la réalité – Le chemin vers « Les expériences poétiques de Takiguchi Shūzō »), dans TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 1 – Gensō gaka ron – Yōroppa kikō 1958 – Mizukara wo kataru*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1991, p. 479.

[224] LUCKEN Michael, *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, p. 182-183.

[225] Dans le cas de l'Angleterre également, notons la naissance consécutive de l'imagisme (vers 1910) de T. E. Hulme et Ezra Pound (1885-1972) puis, en peinture, celle du vorticisme (1914). L'exposition organisée par Fry ne saurait y être totalement étrangère, que Virginia Woolf (1882-1941) considérait

est marquant et s'inscrit dans une période riche pour les avant-gardes japonaises, est loin d'être le premier à proposer au Japon une telle perspective historique des mouvements artistiques occidentaux, dont les Japonais pouvaient en fait se faire une idée assez claire dès les années 1910. Qu'il suffise pour s'en convaincre de citer l'ouvrage *Shin geijutsu* qui, s'il n'offrait aucun diagramme, n'en proposait pas moins dès 1916 une telle généalogie. L'ouvrage s'ouvre d'ailleurs sur une précision intéressante : il existe de nombreux mouvements en Occident, mais l'ensemble serait assez brouillon et aucun ne pourrait vraisemblablement être qualifié de majeur.

> 曰く印象主義、曰く新印象主義、曰く立方体主義、曰く未来主義、曰く後期印象主義、曰く何、曰く何、茫漠、混沌として其孰れを是とし、孰れを非とすべきかを知らす。［中略］古来我か日本国民は、外来の文化を巧に咀嚼体得して、自ら新なる渾一的文化を生み出したる歴史を有す。而して東西思潮の融合は、実に現代及将来に於ける我か国民の抱負たり。 [226]

> Impressionnisme, néo impressionnisme, cubisme, futurisme, postimpressionnisme, et bien d'autres désignations de mouvements encore sont vagues et chaotiques, et nous ne savons pas lesquels doivent être approuvés, et lesquels rejetés. [...] Depuis toujours, le peuple japonais est doué pour assimiler les cultures étrangères, et son histoire est le produit de la création d'une nouvelle culture fusionnelle qui lui est propre. La fusion des idées d'Orient et d'Occident est véritablement l'ambition de notre peuple pour le présent comme pour le futur.

Cette liste des différents « –ismes » artistiques occidentaux suggérait clairement que, pour les auteurs de l'ouvrage, cette (sur-)abondance était surtout synonyme de désordre ; désordre dont il revenait au Japon de faire la synthèse. Le Japon est perçu par certains comme une terre ayant pour mission la réalisation d'un syncrétisme culturel. La « culture fusionnelle » (*kon.itsuteki bunka* 渾一的文化) qui doit en résulter sera nécessairement de premier ordre, supérieure à celles des pays auxquels ces emprunts sont faits, qui ne sont en quelque sorte pas parvenus à séparer le grain de l'ivraie. Le Japon est d'ailleurs déjà en filigrane décrit comme fondamentalement supérieur par les auteurs, puisque son histoire est supposée bâtie sur ce schéma. Constatons ici que le mythe du Japon qui n'invente rien mais copie tout – en apportant toujours des améliorations – ne date pas de la montée en puissance économique du pays durant la seconde moitié du XXe siècle ; et qu'il n'est, surtout, pas uniquement le fait des Occidentaux.

Un tel concept, le Japon comme lieu de synthèse, peut aisément faire le lit de discours nationalistes, ce qu'il ne manquera pas de devenir durant les années 1930 et 1940.

---

comme l'événement ayant fait entrer en Grande-Bretagne l'art moderne (voir FAUCHEREAU Serge, *Avant-gardes du XXe siècle : arts & littérature, 1905-1930*, Paris : Flammarion, 2010, p. 171).

[226] TOKUTOMI Iichirō, YOSHINO Sakuzō, *op. cit.*, p. 64-65.

Takamura quant à lui, qui prônait la liberté artistique quelques années plus tôt, reprendra pendant les années de guerre cette idée du Japon devant fusionner et sublimer les arts, évoquant la chasse à l'art moderne opérée par le régime nazi envers un art considéré comme « dégénéré » *(Entartete Kunst)*. Critiquant les peintres de l'École de Paris, particulièrement Picasso, Takamura écrit en avril 1944 dans un article intitulé « Bi no chūshin » 美の中心 (Au cœur du Beau) publié dans la revue *Bijutsu* 美術 (Beaux-arts) :

> Tout se passe comme si ces hommes avaient assassiné en eux la véritable esthétique du peuple. Aujourd'hui, dans le monde, la beauté a perdu son centre, et nous sommes exposés au danger d'une résignation au règne de la vulgarité.
>
> Il faut de nouveau redonner sa vigueur à la beauté dans le monde, et même davantage, la hisser à un plus haut niveau. Le Japon, s'il voulait se dresser, devrait se battre immédiatement contre cette époque où la beauté se perd, où elle est avilie, où elle abandonne tout principe spirituel et se voit vouée à l'indignité. Par nature, ce ne saurait être fait par un autre peuple. Quoi qu'il en soit, au niveau des arts plastiques, nous ne voyons pas d'autre destin pour ce qui est et reste le Beau. […]
>
> Tout ce que le monde a produit de beauté dégénérée doit être purifié et porté vers des sommets par l'art japonais. [227]

Face aux frictions qui agitent alors l'époque, la synthèse peut également être présentée comme la solution permettant de mettre fin aux conflits, option qui fondera le socle de diverses théories nationalistes. L'un des slogans forts de l'époque, *Hakkō ichiu* 八紘一宇 (Huit coins, un toit), est alors utilisé pour désigner le Japon comme le « toit » couvrant ses colonies, dont une œuvre de Kitawaki de 1941, *Shūeki kairizu (hakke)* 周易解理図（八卦） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [huit trigrammes divinatoires] [cat. 187]),

---

[227] Traduction dans LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 177-178 ; original : TAKAMURA Kōtarō, « Bi no chūshin » 美の中心 (Au cœur du Beau), dans TAKAMURA Kōtarō, *Takamura Kōtarō zenshū*, vol. 5, Tōkyō : Chikuma shobō, 1995, p. 259-260. Notons que la France, si elle est critiquée, semble toutefois pour Takamura une sorte de modèle à atteindre. Au lendemain de la guerre (août 1946), alors qu'il estime que le Japon doit montrer la voie au reste du monde pour ce qui est des questions artistiques, il présente la France comme le seul pays pouvant rivaliser sur le plan artistique : « Des différents peuples de la planète, et même en remontant loin dans le passé, les seuls qui possèdent un véritable génie sur les plans de la peinture et de la sculpture et semblent pouvoir présenter d'importantes perspectives de développement sont, tout d'abord, le peuple latin où la France joue le premier rôle, le peuple Yamato du Japon ensuite. […] Le peuple Yamato ne présente pas de dispositions particulières pour la musique, mais en ce qui concerne les arts plastiques, il possède en revanche une richesse qu'aucun pays n'égale. C'est une chance qui nous permet d'ériger la paix en principe directeur de la politique nationale. […] La Suisse s'appuie sur les montres. Le Japon, en bâtissant la nation sur les beaux-arts, contribuera à l'avenir à renforcer l'humanité, et le pays devra également devenir la clef de voûte de l'amitié. » (「世界の民族中で過去にさかのぼつて見ても絵画彫刻の素質をゆたかに持ち、今後も発展の見こみが多いと思はれる民族は、まづフランスを中心とするラテン民族と、日本のヤマト民族ぐらゐだらうと思ふ。［中略］ヤマト民族は音楽的素質に恵まれてゐないかはりに、造型美術的素質には確に世界でも引けをとらない良いゆたかさがある。これは今後平和を国是とするわれわれのもつけの幸である。［中略］スキスは時計で立つ。日本は美術立国の大本によつて将来大に一般人類の力ともなり、親和の楔ともならねばならぬ国なのである。」 ; TAKAMURA Kōtarō, « Bijutsu rikkoku » 美術立国 (Le développement de la nation par l'art), dans *ibid.*, p. 261-262).

pourrait être une illustration [228]. Ce slogan, extrait du *Nihon shoki* 日本書紀 (Annales du Japon, 720), a été forgé en 1903 par Tanaka Chigaku 田中智学 (1861-1939) de l'école bouddhiste Nichiren 日蓮, en faisant un principe d'unification du monde sous la bannière japonaise [229]. Dans nombre de ses « peintures schématiques », Kitawaki s'appuiera sur une synthèse des cultures, couvrant largement disciplines et époques. Il ne s'agit pas tant chez l'artiste d'inventer de nouvelles formes, de nouveaux motifs. La nouveauté réside d'une part dans la nouvelle façon de combiner ce qui existe déjà ; d'autre part dans l'invention non pas tant donc de la « forme », mais bien plutôt du « fond ». Un fond uni, unique, uniforme, sur lequel se détachent divers motifs pouvant traduire de manière picturale ce que le Japon projette à l'échelle de l'Asie avec la « Sphère de coprospérité de la Grande Asie orientale » (*Daitōa kyōeiken* 大東亜共栄圏), qui est censée combiner dans un espace uni diverses ethnies et cultures. Cette « sphère de coprospérité », dont l'objectif déclaré est de libérer les peuples asiatiques de la domination occidentale, s'appuie également sur la question de la synthèse, puisque le Japon justifie le rôle de guide qu'il doit y prendre par le fait qu'il est le seul pays associant « morale orientale et techniques occidentales » (*wakon yōsai* 和魂洋才), qualités qui doivent lui permettre de guider les membres de la sphère vers un avenir meilleur. Précisons que ce projet qui, bientôt mis en œuvre par les militaires, semble *a priori* bien éloigné d'une politique de gauche, découle pourtant d'une théorie précédente, dite « Théorie de la Communauté de l'Asie orientale » (Tōa kyōdōtai ron 東亜共同体論), qui repose sur une communauté morale comprenant le « Grand Japon » de l'époque – c'est-à-dire Taiwan et la Corée, alors annexés – ainsi que la Mandchourie et la Chine, et a déjà pour objectif de résister aux puissances occidentales. Les principaux théoriciens de ce projet sont deux philosophes ayant fait leurs études à l'Université de Kyōto auprès de Nishida Kitarō 西田幾多郎 (1870-1945), le chef de file de l'École de Kyōto : Miki Kiyoshi et Funayama Shin.ichi 船山信一 (1907-1994).

À partir de la fin des années 1930, la question de la synthèse prend une place croissante chez les artistes et théoriciens japonais, et le surréalisme ne fait pas exception. C'est ici bien sûr à ce dernier que nous nous intéresserons plus spécifiquement. Outre Kitawaki, dont il sera plus largement question, c'est surtout Takiguchi qui imprimera fortement cette

[228] Voir LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris : Hermann, 2001, p. 126-129.

[229] Voir ISHII Kōsei, « L'idée de "Sphère de co-prospérité de la Grande Asie orientale" et la philosophie bouddhique – Le rôle de l'École de Kyōto – », *Cipango*, hors-série « Mutations de la conscience dans le Japon moderne », printemps 2002, p. 103.

tendance par ses tentatives de parvenir à un surréalisme universel, à l'image de celui de Breton, mais offrant cette fois une universalité au centre de gravité japonais.

Pour bien saisir cette évolution, penchons-nous sur l'introduction du surréalisme au Japon, et la manière dont il s'est développé durant la seconde moitié des années 1920, donnant naissance à un mouvement distinct de la conception bretonnienne.

1.4 Première période du surréalisme au Japon : la domination de la poésie

Malgré son nom même, calqué sur le français (« surréalisme » se dit en japonais *chōgenjitsushugi* 超現実主義 [230]), la perception du surréalisme au Japon est dans un premier temps bien différente de celle d'un mouvement structuré, à la philosophie arrêtée qu'il convient de suivre à la lettre, et s'apparente plutôt à une nouvelle possibilité d'exploration intérieure. Plus que le résultat, l'œuvre en elle-même, ce sont les réflexions qu'elle permet, les nouvelles voies d'exploration ainsi ouvertes qui importent. Les toiles de Kitawaki de la fin des années 1930, dans lesquelles il convoque religion, divination et science, en sont un excellent exemple.

Néanmoins, dans un premier temps, le surréalisme – à l'image d'ailleurs du chemin qu'il a suivi en France – ne va pas se développer dans le domaine pictural : il émerge d'abord de l'écriture, et surtout de la poésie. Aussi bien pour Breton que pour les premiers surréalistes japonais, l'automatisme graphique pouvait-il peut-être à première vue difficilement se charger du sens de son pendant écrit [231]. Par la suite, Breton révisera ses vues, conférant

---

[230] On trouve plus rarement le terme de *chōgenjitsuha* 超現実派, l'accent étant peut-être alors plus mis sur l'aspect pictural des œuvres produites, l'influence esthétique des autres artistes du mouvement, indépendamment des réflexions intellectuelles soulevées par les surréalistes, du mouvement comme outil scientifique. C'est la traduction que choisit le peintre Tōgō Seiji, qui l'inscrit dans le titre de plusieurs de ses toiles, et notamment sa célèbre *Déclaration [Promenade surréaliste]* (*Déclaration [chōgenjitsuhafū no sanpo]* Déclaration （超現実派風の散歩）) de 1929. Cette dernière, exposée l'année suivant son retour au Japon qu'il avait quitté pour l'Europe en 1921, marque le début de sa période surréaliste. Par ailleurs, est également utilisée de manière courante la translitération du français *shūrurearisumu* シュールレアリスム (ou plus couramment aujourd'hui *shururearisumu* シュルレアリスム), et son abréviation *shūru* シュール. On trouvera enfin parfois quelques translitérations plus personnelles du français, comme par exemple *syūruriarizumu* スユールリアリズム, ou encore, dans certains textes de Fukuzawa, *syururearizumu* スュルレアリズム.

[231] « Il n'est pas difficile d'imaginer la raison pour laquelle Breton est d'abord resté plus ou moins sceptique à l'égard du procédé de Masson [le dessin automatique] : l'écriture automatique censée définir le surréalisme naissant conserve toujours une dimension sémantique. L'esthétique dite de différence de potentiel, proposée par le premier *Manifeste*, celle des mots, la rencontre de lignes dessinées ou de couleurs peintes provoque très difficilement un "événement" » ; voir SUZUKI Masao, « Comment s'anime une peinture ? – L'"unité rythmique" dans l'art plastique surréaliste – », dans AMANO Chika, KOMOTO Mari, *Nichifutsu bijutsu kōryū shinpojiumu – Shururearisumu no jidai – Ekkyō to*

une place bien plus grande au dessin. Reste que, malgré les vœux de celui-ci, l'automatisme sera principalement dédié au domaine du verbe, et explorera finalement peu celui du dessin, à l'exception notable du travail d'André Masson (1896-1987). Au Japon également et de manière plus générale, le développement des avant-gardes est en grande partie corrélé à celui du verbe, de la poésie particulièrement, lui-même indissociable de l'époque et des événements qui l'agitent. Avant l'arrivée du surréalisme au Japon, plusieurs artistes avaient tenté un renouveau de la poésie, dont Tsuruoka Yoshihisa 鶴岡善久 avance les trois jalons suivants : Kitahara Hakushū 北原白秋 (1885-1942) qui, en 1909, « dans le recueil *Jashūmon* (l'Hérésie), confère à la langue poétique une allégresse sensuelle » ; Yamamura Bochō 山村暮鳥 (1884-1924) qui, « dans *Sei sanryō hari* (Prismes sacrés), tente, pour la première fois en poésie, une expérience consistant à bannir du langage toute "subjectivité" » ; et enfin Hagiwara Sakutarō 萩原朔太郎 (1886-1942) dont le recueil paru en 1917 « *Tsuki ni hoeru* (Aboyer à la lune) […], par la primauté accordée à la sensation poétique grâce à une imagination originale, à la limite de l'hallucination, exerce une très grande influence sur la poésie d'avant-garde » [232]. Ce dernier influera fortement le poète et critique Nishiwaki Junzaburō, futur introducteur du surréalisme au Japon, en ce qu'il lui fait prendre conscience que le japonais parlé ne doit pas être cantonné à des utilisations triviales, mais peut constituer une langue d'expression poétique [233]. Durant sa période surréaliste, Kitawaki a utilisé à plusieurs reprises le motif du chien hurlant à la lune, qu'il nous semble possible d'interpréter comme un écho à Hagiwara [234]. Des œuvres telles que *Mottomo shizuka naru toki* 最も静なる時 (L'instant le plus calme, 1937 [cat. 101]), *Aki no kyōi* 秋の驚異 (Merveilles de l'automne, 1937 [cat. 102]) ou *Tsuki ichi* 月 1 (Lune 1, 1937 [cat. 103]) semblent la mise en image des mots qu'inscrit Hagiwara en préface de son recueil : « Le chien qui crie à la lune aboie parce qu'il s'inquiète et a peur de son ombre. Dans le cœur du

konkō no yukue / Les années surréalistes – « La beauté convulsive » au-delà des frontières, Tōkyō : Nichifutsu bijutsu gakkai (Société Franco-Japonaise d'Art et d'Archéologie), 2012, p. 82.

[232] TSURUOKA Yoshihisa, « Au cœur de l'avant-garde littéraire – La poésie entre 1910 et 1939 », dans *Japon des avant-gardes, 1910-1970,* Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 175.

[233] Voir LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 91.

[234] Celui-ci apparaît dans d'autres œuvres également, dont Kitawaki pouvait avoir également connaissance, par exemple la toile *Chien aboyant à la lune* (1926) de Joan Miró (1893-1983), reproduite dans *Le surréalisme et la peinture* de Breton (voir BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : NRF, 1928, pl. 64) ou, quelques années plus tôt, dans la revue *Ciné* fondée par Yamanaka.

chien malade, la lune est un mystère de mauvais augure, semblable à un spectre livide. Le chien hurle. [235] »

Hagiwara permet à la poésie de se libérer des carcans traditionnels, travail qui sera poursuivi par Nishiwaki, qui y ajoute sa propre expérience et les découvertes effectuées lors d'un séjour en Europe au début des années 1920, période d'intense bouillonnement culturel.

1.4.1 Le travail poétique de Nishiwaki Junzaburō

En 1925, Nishiwaki rentre au Japon après un séjour d'études en Angleterre, entamé en 1922, où il a pu découvrir des œuvres majeures telles que *The Waste Land* (La Terre vaine) de Thomas Stearns Eliot (1888-1965) et *Ulysses* de James Joyce (1882-1941) en 1922, ou encore en 1924 l'édition posthume des *Speculations* de Thomas Ernest Hulme (1883-1917), auteur cité par Kitawaki. Il devient l'année suivante professeur d'anglais à l'Université Keiō (Keiō gijuku daigaku 慶応義塾大学), à Tōkyō, puis participe en 1927 à l'ouvrage *Fukuikutaru kafu yo* 馥郁タル火夫ヨ (Ô, chauffeurs qui embaument), dirigé par Satō Saku 佐藤朔 (1905-1996), et auquel collaborent Ueda Tamotsu, Nakamura Kikuo 中村喜久雄 (dates inconnues) ou Miura Kōnosuke 三浦孝之助 (1903-1964). Étudiant de Nishiwaki entre 1926 et 1931, Takiguchi Shūzō participe également à cet ouvrage, premier recueil de poésies d'une collection surréaliste qui ne connaîtra finalement aucun autre volume [236]. Ces poètes reprendront toutefois très rapidement le flambeau.

L'incursion de Nishiwaki est intéressante en ce qu'elle pose la première pierre de l'une des caractéristiques du surréalisme japonais : son pluralisme. Il va exister au Japon non pas un mais plusieurs types de surréalismes ; une situation qui n'est finalement pas si éloignée de celle qu'a connu le mouvement parisien à ses débuts, lorsque Goll, Aragon et Breton se disputent encore le mouvement. À l'occasion de son voyage en Europe, Nishiwaki fait la rencontre du surréalisme ; mais, à une époque où celui-ci est multiple, la question de celui (ou de ceux) qu'il a pu rencontrer se pose, de même que la conception qu'il a pu en rapporter.

---

[235] 「月に吠える犬は、自分の影に怪しみ恐れて吠えるのである。疾患する犬の心に、月は青白い幽霊のやうな不吉の謎である。犬は遠吠えをする。」 (HAGIWARA Sakutarō, *Tsuki ni hoeru – Shishū*, Tōkyō : Kanjōshi-sha/Hakujitsu-sha shuppanbu, 1917, p. 11). L'association du chien et de la lune apparaît encore à diverses reprises dans le recueil, notamment dans *Kanashii tsukiyo* 悲しい月夜 (Triste nuit de pleine lune), *Ariake* ありあけ (Aube), ou encore *Mishiranu inu* 見知らぬ犬 (Chien inconnu).

[236] Voir LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 84 et 96 ; et TAKIGUCHI Shūzō, « Takiguchi Shūzō – Jihitsu nenpu » 瀧口修造・自筆年譜 (Takiguchi Shūzō – Chronologie autographe), *Gendaishi techō*, « Jūgatsu rinjizōkan : Takiguchi Shūzō », vol. 17, nº 11, Tōkyō : Shichōsha, octobre 1974, p. 338-339.

Si Nishiwaki est rentré « au Japon avec, dans ses bagages, *Les Champs magnétiques* […] et *Le Manifeste du surréalisme* », il est très facile d'imaginer le type de surréalisme qui l'a inspiré, ainsi d'ailleurs que la manière qu'aura Takiguchi de prendre rapidement connaissance de ces ouvrages majeurs [237]. Toutefois, soulignons que, contrairement à l'image que Breton souhaitait en donner, « son » surréalisme n'était pas un objet totalement déterminé, ne pouvant connaître la moindre évolution. D'autre part, il est également fort probable que Nishiwaki ait eu connaissance de l'unique numéro de la revue éditée par Goll en 1924, et de sa proposition de surréalisme [238]. D'autant que Nishiwaki participe largement à la revue *Ishō no taiyō*, dont le cinquième numéro offre une traduction du *Manifeste du surréalisme* de Goll (dans une traduction de Miura Kōnosuke) [239].

En effet, si le travail de Nishiwaki évoque la conception qu'avait Breton du surréalisme, notamment en ce qu'il semble à première vue issu de « l'écriture automatique », il n'a de ce procédé créatif que l'apparence, et l'écriture est en fait bien contrôlée ; une démarche qui se retrouvera également dans l'usage du hasard chez Kitawaki. Le surréalisme de Nishiwaki est un « surréalisme poétique [240] », où les images se succèdent ; précisément ce qu'appelait Goll de ses vœux, pour qui le souci artistique devait primer [241]. Nishiwaki propose donc une approche plus poétique du surréalisme, qui n'éclipsera toutefois pas les différentes alternatives, mais continuera d'exister en parallèle de celles-ci. Dans la préface de *Fukuikutaru kafu yo*, il constate d'ailleurs : « L'art sublime sous toutes ses formes, voilà le surréalisme. C'est pourquoi la poésie sublime est surréaliste par définition. [242] » Cette conception de la poésie surréaliste, là encore à rapprocher de la « transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique) » de Goll est bâtie autour de celle de pureté, qu'il développera dans certaines œuvres (par exemple dans la version française du « Cerveau

---

[237] Voir FUJII Sadakazu, « Orikuchi Shinobu et Takiguchi Shūzō – À partir de la question du japonais "en tant que langue poétique" » (trad. : Faury Julien et Terada Sumie), *Cipango – Cahiers d'études japonaises*, nº 16, Paris : Publications Langues'O, 2009 : http://cipango.revues.org/344.

[238] Ce que confirme également Nishiwaki lui-même, qui se souvient avoir possédé une revue surréaliste française « dont Goll était vraisemblablement le directeur », avant même de connaître le surréalisme de Breton (voir NISHIWAKI Junzaburō, « Shururearisumu to watakushi » シュルレアリスムと私 (Le surréalisme et moi), *Hon no techō*, « Tokushū : Nihon ni okeru shururearisumu », Tōkyō : Shōshin-sha, juin 1961, p. 9 ; et EBARA Jun, « Un coup d'œil sur le mouvement surréaliste au Japon », dans *Bulletin RTS*, nº 2, septembre 1975, Paris : CNRS, p. 6-7).

[239] Voir SAWA Masahiro, « Ishō no taiyō » 衣裳の太陽 (Le soleil en habits), dans SAWA Masahiro, WADA Hirofumi (éd.), *op. cit.*, p. 59.

[240] Voir SAWA Masahiro, *op. cit.*, p. 7.

[241] « L'image est aujourd'hui le critère de la bonne poésie. La rapidité d'association entre la première impression et la dernière expression fait la qualité de l'image. » (*Manifeste du surréalisme*, dans *Surréalisme*, nº 1, octobre 1924, Paris : Ivan Goll, p. 2).

[242] Traduction française dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 97.

combustible » qu'il offre en 1934 pour l'*Hommage à Paul Eluard* de Yamanaka), et n'est pas sans évoquer la « pureté » de Koga, qui développa aussi un surréalisme bien personnel ; on notera que Kitawaki reprendra à son compte dans plusieurs de ses œuvres cette notion de pureté, de purification par le feu [243].

En fait, Nishiwaki semble surtout s'être servi des différentes possibilités qui lui étaient offertes pour rénover le langage poétique japonais. D'ailleurs, et malgré la publication de deux importants ouvrages de réflexion sur la poésie moderne aux titres évocateurs – *Chōgenjitsushugi shiron* 超現実主義詩論 (Poétique du surréalisme, 1929) et *Shururearisumu bungakuron* シュルレアリスム文学論 (Littérature surréaliste, 1930) –, Nishiwaki lui-même n'estimait pas avoir traité dans ses livres des mouvements de Breton ou Goll, mais plus généralement de la poésie contemporaine, et ne se considérait pas non plus lui-même comme un véritable auteur surréaliste [244]. Son travail constitue néanmoins une richesse pour les jeunes poètes, qui découvrent ainsi une nouvelle manière de concevoir et produire de la poésie, en même temps qu'elle donne à nombre de Japonais l'envie de creuser la voie ouverte par les bretonniens dont les écrits seront bientôt traduits.

Dès 1925, la revue *Bungei tanbi* éditée par Kitazono Katsue, Ueda Toshio et Ueda Tamotsu propose des traductions de poésies surréalistes françaises. Au fil des numéros, plusieurs auteurs surréalistes y sont présentés, et des traductions proposées. Ainsi, le numéro 7 de juillet 1927 présente sur deux pages un extrait de *Poisson soluble* de Breton, traduit par Ueda Tamotsu sous le titre de *Yōkaisubeki uo* 溶解すべき魚 [245]. Cette même année, les trois acteurs à l'origine de *Bungei tanbi* commencent d'éditer la revue surréaliste *Bara – Majutsu – Gakusetsu*, dans laquelle ils offrent à nouveau, mais pendant quatre numéros seulement (deux numéros par an, en 1927 et 1928), des traductions de poètes français, ainsi que leurs propres créations ; et surtout, dans le numéro de décembre 1927, le manifeste inaugural du surréalisme japonais (« A Note December 1927 »), qu'ils signent de leurs trois noms. Outre *Bungei tanbi*, Takiguchi collabore également depuis 1926 à la revue *Yama mayu* 山繭 (du nom d'un papillon endémique du Japon : la saturnie du chêne), dans laquelle il présente les poésies de Nishiwaki, mais aussi plusieurs de ses créations jusqu'en 1928, telles *Ame* 雨 (Pluie) et *Tsuki* 月 (Lune) en 1926, ou encore *Étamines Narratives.1* en 1927 et *Basse élégie* en 1928 (titres originaux en français). Il y publie surtout en novembre 1928 des vers

[243] Ainsi, ses œuvres *Jōka* 浄火 (Feu sacré, 1938 [cat. 142]), et surtout *Gōka 1* 劫火 1 (Feu 1, vers 1938 [cat. 147]) dont le titre emprunte un terme bouddhique désignant le feu destructeur qui survient à la fin du monde pour tout consumer.

[244] Voir NISHIWAKI Junzaburō, *op. cit.*, p. 10.

[245] Reproduit dans TSURUOKA Yoshihisa (éd.), *op. cit.*, p. 98-99.

fortement marqués par l'écriture automatique de Breton : *Chikyū sōzō setsu* 地球創造説 (Théorie de la création du monde) [246]. Cette revue est aussi remarquable en ce qu'elle publie des extraits des *Chants de Maldoror*, dans une traduction d'Ōno Shun.ichi 大野俊一 [247].

La même année est fondée la revue *Ishō no taiyō* 衣裳の太陽 (Le soleil en habits) autour de Takiguchi, Kitazono et des frères Ueda, auxquels s'ajoutent Fujiwara Seiichi, Yamada Kazuhiko 山田一彦 (1908-1944) et Miura Kōnosuke. Takiguchi y offre d'autres créations poétiques, tels *Texte évangélique* ou *Miroir de Miroir* (titres également en français) en 1929, ainsi qu'une traduction partielle du *Traité du style* d'Aragon, dans le premier numéro de la revue, en novembre 1928. La disparition d'*Ishō no taiyō* est précipitée par le départ de Takiguchi, l'année suivant sa création [248]. Il vise en effet une orientation mieux définie, ainsi que le souligne le titre de la publication qu'il lance alors avec Fujiwara Seiichi, ce dernier assurant le travail éditorial : *Surréalisme international* [249]. Souhaitée par Takiguchi comme une anthologie du surréalisme, celle-ci ne comptera qu'un seul numéro, en 1930, à l'image de *Fukuikutaru kafu yo*, paru un peu plus tôt.

1.4.2 La revue *Shi to shiron*

La plupart de ces publications ne durent, au mieux, que quelques années. Malgré une longévité relativement faible également (1928-1933 [250]), *Shi to shiron* est l'une des plus marquantes de la période en ce qui concerne la poésie d'avant-garde, et joue un rôle important dans l'avancée du surréalisme au Japon. Plus largement, et ainsi que le proclame son titre, *Shi to shiron* entend traiter de poésie (*shi* 詩) certes, mais également de (théorie) poétique (*shiron* 詩論), et c'est en fait probablement la première fois que les deux sont collationnés. La revue participe ainsi à répandre l'idée selon laquelle il est possible de concevoir la poésie en se conformant à des théories, détaché de préoccupations qui seraient

[246] Traduction française dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 135-142. Plus récemment, un extrait assorti d'une traduction en a été proposé dans FUJII Sadakazu, *op. cit.* Les différences entre les deux versions françaises illustrent parfaitement les difficultés que peuvent représenter pour un traducteur de telles « expériences ».

[247] TAKIGUCHI Shūzō, *op. cit.*, p. 339.

[248] Voir SAWA Masahiro, *op. cit.*, p. 58-59.

[249] Voir TAKIGUCHI Shūzō, *op. cit.*, p. 339.

[250] La revue change de titre en 1932, et devient *Bungaku* 文学 (Littérature).

uniquement artistiques. Au sein de la publication, divers artistes proposent des contributions correspondant à des théories poétiques à chacun personnelles [251].

À Haruyama Yukio 春山行夫 (1902-1994) qui édite la revue (à partir du numéro 5, il est précédé durant les quatre premiers numéros par Okamoto Masakazu 岡本正一 [1893-?]) se joignent Ueda Toshio, Nishiwaki, Takiguchi, mais aussi Anzai Fuyue 安西冬衛 (1898-1965) ou encore Kitagawa Fuyuhiko. Ce dernier offre en 1929, dans les numéros 4 et 5 de la revue, une traduction très abrégée du *Manifeste du surréalisme* [252]. La traduction du *Traité du style* d'Aragon que proposait Takiguchi dans *Ishō no taiyō* est également reprise, dans les deux mêmes numéros [253].

La lecture des premiers sommaires de *Shi to shiron* éclaire très vite sur l'inclinaison avant-gardiste de ses contributeurs puisque, à côté des textes poétiques, la revue propose divers essais qui portent sur le surréalisme, mais aussi sur le futurisme ou le dadaïsme. De format généreux (les premiers numéros font un peu plus de deux cents pages, pour quatre à cinq cents pages pour les derniers), la revue est généralement divisée en cinq parties, « essais » (*essei* エッセイ), « poésies » (*poejii* ポエジイ), « notes » (*nooto* ノオト), « esquisses » (*esukīsu* エスキース) et « critiques et autres » (*hihyō sono ta* 批評その他), auxquelles s'ajoutent souvent une partie thématique : par exemple, une « analyse des poètes contemporains internationaux » (*sekai gendaishijin reviyu* 世界現代詩人レヴィユ) dans la quatrième livraison de la revue, ou une « étude sur Paul Valéry » (*Pooru Varerii no kenkyū* ポオル・ヴァレリイの研究) dans la suivante. Le numéro inaugural de septembre 1928, qui s'ouvre sur une reproduction du *Départ du poète* de de Chirico (1914), propose ainsi la traduction d'un « TEXT SURREALISTE » [sic] d'Aragon par Ueda Toshio, la première partie d'une étude de Kanbara Tai intitulé « Miraiha no jiyūgo wo ronzu » 未来派の自由語を論ず (À propos des *Mots en liberté futuristes*) qui se poursuivra sur plusieurs numéros, ou encore une étude de Nishiwaki intitulée « Chōshizenshi gakuha » 超自然詩学派 (École de poésie

[251] Voir HARUYAMA Yukio, « Poejīron no shuppatsu » ポエジー論の出発 (Aux sources de la théorie poétique), dans Gin.yū henshūbu, *Shi to shiron – Gendaishi no shuppatsu*, Tōkyō : Tōji shobō shinsha, 1980, p. 5-9.

[252] La traduction que propose Kitagawa du *Manifeste* dans *Shi to shiron* en 1929 est plus qu'abrégée (une dizaine de pages dans la revue), et comprend seulement quelques passages. Il s'agit d'une autre caractéristique singulière du surréalisme au Japon : alors que le mouvement y est connu, regroupe nombre d'adeptes et voit la publication de très nombreux ouvrages originaux et de traductions, parfois peu après leur parution en France, le *Manifeste* semble n'être publié dans une version complète qu'à l'entame des années 1960, c'est-à-dire bien après sa période d'effervescence.

[253] Voir ARAGON Louis, TAKIGUCHI Shūzō (trad.), « Sutairuron – Rui Aragon » スタイル論　ルイ・アラゴン (*Traité du style* – Louis Aragon), dans *Shururearisumu no tenkai (Shururearisumu dokuhon 2)*, Tōkyō : Shichōsha, 1981, p. 232-233.

surnaturaliste). Quant au deuxième numéro, y sont offerts au lecteur une étude de Satō Saku sur Jean Cocteau [254] (*Jan Kokutō* ジャン・コクトー) ou une traduction du « Perfect Critic » de T. S. Eliot, par Nakamura Kikuo (*Kazennaru hihyōka* 完全なる批評家). Cet éclectisme sera aussi la cause de l'éclatement de la revue, du fait des tensions que les différentes orientations de ses contributeurs feront naître.

En ce qui concerne le surréalisme, un certain nombre d'études, traductions et réflexions parues dans *Shi to shiron* doivent être citées. En se limitant aux premiers numéros de la revue, qui sont les plus féconds à ce propos, citons, dans le troisième numéro (mars 1929), la traduction de « Deux manifestes Dada » de Breton par Satō Saku (*Dada futatsu no sengensho* DADA 二つの宣言書), ainsi qu'une traduction partielle de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (*Genjitsu no hinkon ni tsuite no joron* 現実の貧困についての序論), de Breton également, par Haruyama Yukio. Sont également reproduites quelques photographies de Man Ray (Emmanuel Rudnitsky, 1890-1976). Dans le quatrième numéro (juin 1929) : l'essai « Watashi no chōgenjitsu » 私の超現実主義 (Mon surréalisme) de Ueda Toshio. Dans le sixième numéro (décembre 1929) : une étude de Haruyama intitulée « Chōgenjitsushugi no shiron » 超現実主義の詩論 (De la poésie surréaliste), et la traduction d'une « Introduction à la mythologie de l'antiquité » d'Aragon (*Kindai shinwa e no jobun* 近世神話への序文) par Takiguchi. Dans le septième numéro (mars 1930) : l'étude « Chōgenjitsushugi to yume no kagaku » 超現実主義と夢の科学 (Le surréalisme et la science des rêves) de Satō Saku, l'un des rares essais sur une thématique qui a pourtant eu tant d'importance chez les surréalistes français, ainsi qu'une traduction des « Notes sur la poésie » de Breton et Éluard (*Poeji ni kansuru nōto* ポエジイに関するノオト), mais aussi une partie de la traduction du *Second manifeste du surréalisme* par Hara Kenkichi 原研吉 (*Chōgenjitsushugi dai ni sengensho* 超現実主義第 2 宣言書), qui se poursuit dans le numéro suivant. Dans le huitième numéro (juin 1930) : un texte d'Ueda Toshio intitulé « Nihon chōgenjitsushugi shiron » 日本超現実主義詩論 (De la poésie surréaliste japonaise). Enfin, dans le dixième numéro (janvier 1931), Takiguchi publie un essai intitulé « Shi to jitsuzai »

[254] Cocteau a exercé une certaine influence sur les artistes japonais, que sa venue au Japon en mai 1936 n'a certainement fait qu'amplifier. À cette occasion, il aurait d'ailleurs fait la rencontre des membres du groupe Hyōgen. Il s'agit certainement des « jeunes peintres » qu'il évoque dans le récit qu'il fait de son « tour du monde en 80 jours » : « J'ouvre le vernissage d'une exposition de kakemonos traditionnels et une exposition de jeunes peintres. Les peintres de kakemonos portent la casquette des ancêtres. Les jeunes peintres la casquette, les tweeds de Montparnasse. Beaucoup d'adresse, de force, de grâce, de vivacité, se dépensent d'un côté comme de l'autre. A la base de l'empire et à sa pointe. » (COCTEAU Jean, *Mon premier voyage (Tour du monde en 80 jours)*, Paris : Gallimard, 1936, p. 177 ; et KOZAWA Setsuko, *Avangyarudo no sensō taiken – Matsumoto Shunsuke, Takiguchi Shūzō soshite gagakuseitachi*, Tōkyō : Aoki shoten, 1994, p. 54-55).

詩と実在 (La poésie et l'existence réelle). Il serait tout à fait possible, mais par trop laborieux, de poursuivre une telle liste pour l'ensemble des seize numéros de *Shi to shiron* (entre septembre 1928 et décembre 1931, dont deux numéros spéciaux en novembre 1930 [la littérature anglaise contemporaine] et janvier 1932 [le roman]), auxquels s'ajoutent les six numéros de *Bungaku* (de mars 1932 jusqu'en juin 1933). Précisons simplement que cette tendance se ressent aussi dans les nombreuses œuvres poétiques d'inspiration surréaliste publiées dans la revue, dont un certain nombre de titres, en français, n'auraient pas démérité parmi ceux du groupe parisien. Au sein d'une liste également longue, citons *Nature abstraite* d'Ueda Toshio, ou *Le cerveau combustible* de Nishiwaki (en français), qui figurent respectivement dans les numéros 3 et 6 de *Shi to shiron*.

Quelques points méritent encore l'attention au sujet de cette revue. Outre la présence de Takiguchi, soulignons les régulières contributions d'un autre futur pilier du surréalisme japonais : Yamanaka Chirū. D'autre part, et bien qu'il soit difficile de déterminer si Kitawaki lisait ou non la revue, notons qu'il est à plusieurs reprises fait mention au travers de traductions et études de Thomas Ernest Hulme, poète et critique auquel il se référera. Parmi d'autres thèmes récurrents, notons encore l'importance portée à la question de la pureté, en littérature mais surtout en poésie (*junsuishi* 純粋詩, la « poésie pure »), et notamment à Henri Bremond et Paul Valéry, avec un nombre important d'études et traductions. Une polémique opposera d'ailleurs les partisans d'une poésie engagée à ceux d'une poésie pure. Le débat est lancé par deux essais : « Chōgenjitsushugi to puroretaria bungaku no kankei » 超現実主義とプロレタリヤ文学の関係 (Les rapports entre le surréalisme et la littérature prolétarienne) du poète Takenaka Kyūshichi 竹中久七 (1907-1962), cofondateur de la revue *Rian* リアン (Rien), et « Chōgenjitsushugi wa shōmetsu shita ka » 超現実主義は消滅したか (Le surréalisme est-il éteint ?) de Satō Tadahiko 佐藤直彦 (dates inconnues) [255].

Comme une réponse à la question posée par Satō, Kanbara Tai publie le même mois dans *Shi – Genjitsu* 詩・現実 (Poésie – Réalité) – nouvelle revue lancée par d'anciens membres de *Shi to shiron*, parmi lesquels également Kitagawa Fuyuhiko ou Miyoshi Tatsuji 三好達治 (1900-1964) –, un essai dont le titre ne fait aucun mystère du contenu : « Le déclin du surréalisme » [256]. Il y fait en ouverture le constat de l'échec total du surréalisme au Japon, et

[255] Ces désaccords font écho à ceux que connaît au même moment le mouvement parisien, avec le fameux épisode du pamphlet collectif *Un cadavre* (en référence au premier pamphlet du même nom adressé à Anatole France) qu'adressent à Breton dissidents et anciens membres exclus du mouvement.

[256] Voir KANBARA Tai, « Chōgenjitsushugi no botsuraku – Nihon ni okeru chōgenjitsushugi wa nazekakumo tawainaku botsuraku shitaka ? » 超現実主義の没落　日本に於ける超現実主義は何故かくもたわいなく没落したか？ (Le déclin du surréalisme – Pourquoi le surréalisme japonais a-t-il

s'interroge sur celui-ci, ainsi que sur l'échec qu'il prête au mouvement parisien. Il y distingue aussi déjà plusieurs types de surréalistes japonais : ceux du courant principal – porté par Ueda Toshio, Haruyama, Kitazono ou encore Nishiwaki – et d'autres surréalistes, tels Koga Harue ou Takenaka [257]. Le débat se poursuit par publication interposée, avec des titres virulents qui semblent entériner la rupture, tel « Critique du déclin d'un surréaliste réactionnaire » de Haruyama, dans la neuvième livraison de *Shi to shiron* [258]. Finalement, la polémique s'épuise, et l'intérêt porté par *Shi to shiron* au surréalisme français se dilue. Durant cette période, Takiguchi espacera d'ailleurs davantage ses contributions. Il publiera toutefois encore quelques textes poétiques et essais dans la nouvelle mouture de la revue [259], *Bungaku*, qui est également intéressante en ce qu'elle fait appel à des artistes surréalistes japonais pour réaliser ses couvertures : Fukuzawa Ichirō, Koga Harue, Abe Kongō 阿部金剛 (1900-1968) et Kitazono Katsue. C'est au Japon l'époque du développement du surréalisme pictural, qui prendra bientôt le pas sur son pendant écrit.

Cette situation opposant pro- et anti-surréalistes ne s'est, bien sûr, pas limitée à *Shi to shiron*, mais il est intéressant de noter que les polémiques qui entourèrent le mouvement à la même époque en France traversèrent, pour certaines, la distance qui les séparaient du Japon, ajoutant peut-être ainsi encore un peu d'eau au moulin de ses détracteurs. Journaliste et critique ayant longtemps séjourné à Paris, Matsuo Kuninosuke 松尾邦之助 (1899-1975) a rédigé de nombreux articles sur l'art français pour des publications japonaises, dont plusieurs consacrés au mouvement surréaliste qu'il semblait apprécier. En 1930, pour la revue *Bijutsu shinron* 美術新論 (Nouvelle critique artistique), il rapporte deux entretiens : avec le peintre Achille-Émile Othon Friesz (1879-1949) d'une part, avec le critique d'art suisse François Fosca (de son vrai nom Georges de Traz, 1881-1980) d'autre part. Ces derniers partagent l'opinion que le surréalisme est un mouvement uniquement pictural, dont les œuvres n'ont guère de valeur (tout simplement aucune pour Fosca), et qu'il ne s'agit finalement que d'un effet de mode qui s'estompera comme il est né [260]. S'entretenant avec

---

aussi bêtement décliné ?), dans *Shururearisumu no tenkai (Shururearisumu dokuhon 2)*, Tōkyō : Shichōsha, 1981, p. 213-220.

[257] *Ibid.*, p. 213.

[258] Voir HARUYAMA Yukio, « Handōteki chōgenjitsushugisha no botsuraku hihan – Kanbara Tai shi wa naze botsuraku senebanaranu ka » 反動的超現実主義者の没落批判　神原泰氏は何故没落せねばならぬか (Critique du déclin d'un surréaliste réactionnaire – Pourquoi Kanbara Tai ne peut qu'échouer), dans *ibid.*, p. 220-232.

[259] Un nombre plus faible cependant. À titre indicatif, la majeure partie de ses contributions (une vingtaine, tous types confondus) se concentre sur les numéros 3 à 10 de *Shi to shiron*. De même, neuf des treize contributions que signera Yamanaka sont concentrées sur les numéros 8 à 14 de la revue.

[260] Voir « "Han shūrurearisumu ron (1)" – Otton Furietsu to kataru »「『反シュールレアリスム論（一）』オツオン・フリエツと語る」 (De l'anti-surréalisme [1] – Discussion avec Othon Friesz),

les acteurs du monde de l'art, Matsuo offre ainsi un autre regard sur le surréalisme, qui n'est pas sans offrir quelques surprises [261].

1.4.3 Takiguchi et les prémices d'un surréalisme japonais

Shi to shiron et *Bungaku* ont pesé dans le développement et la définition du surréalisme au Japon. Deux éléments semblent avoir joué un rôle particulièrement important : l'éclectisme de ces publications et la présence de Takiguchi. En effet, ce premier facteur a certainement influencé le second dans la conception du surréalisme qu'il mûrissait. De manière plus générale, c'est sûrement le fait que Takiguchi – et le rôle qu'il aura à jouer dans le surréalisme – ait fréquenté des artistes se réclamant de mouvements modernistes différents du surréalisme qui a donné une couleur particulière au mouvement japonais. Il s'agit d'une première étape importante vers la définition d'un surréalisme typiquement japonais [262].

Dans « Shi to jitsuzai », l'essai qu'il publie dans le dixième numéro de *Shi to shiron*, Takiguchi « entend définir ses vues, afin de contribuer au débat actuel, mais, en même temps, il veut se situer lui-même face à sa propre expérience poétique [263] ». Il attribue à la parole un pouvoir immense, au point d'avoir peine à l'employer ; il laissera d'ailleurs l'essai inachevé. Surtout, il s'interroge sur la notion de « réalité », au centre des débats sur le surréalisme qui ont notamment opposé Haruyama et Kanbara : « Réalité. N'est-il pas pour le moins étrange

---

et « "Han shūrurearisumu ron (2)" – Amūru do rāru no Fosuka-shi to kataru »「『反シュールレアリスム論（二）』アムール・ド・ラールのフォスカ氏と語る」 (De l'anti-surréalisme [2] – Discussion avec M. Fosca, amoureux de l'art), dans *Bijutsu shinron* 美術新論, vol. 5, nº 6, 1930, p. 64-67 ; reproduit dans MATSUO Kuninosuke, EGAWA Yoshihide (éd.), *Matsuo Kuninosuke*, « Bijutsu hihyōka chosaku senshū », vol. 8, Tōkyō : Yumani shobō, 2011, p. 42-45.

[261] Il retranscrit en juillet 1932 les propos d'André Salmon (1881-1969) au sujet du surréalisme, qui considère que le mouvement n'a pas encore atteint sa maturité sur le plan pictural, et que le seul artiste pouvant présenter un intérêt se révèle être Masson. Ces déclarations interviennent quelques mois avant une importante exposition qui s'ouvre au mois de décembre 1932 à Tōkyō, lors de laquelle sont présentées nombre d'œuvres surréalistes ; et à l'organisation de laquelle Salmon participe. Voir « Pari dayori » パリだより (Lettres de Paris), dans *Bijutsu shinron* 美術新論, vol. 7, nº 7, 1932, p. 86-91 ; reproduit dans MATSUO Kuninosuke, EGAWA Yoshihide (éd.), *op. cit.*, p. 210-215.

[262] Et donc différente du surréalisme bretonnien : « La position ambiguë de Takiguchi, et par extension du surréalisme japonais en général, repose sur le fait qu'il a mené un travail d'approfondissement sur le surréalisme tout en fréquentant les poètes modernistes ou ceux de *Yamamayu* (1924-1929), et est à l'origine de la compréhension biaisée que l'on a pu en avoir. » (FUJII Sadakazu, *op. cit.*)

[263] LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 174. Une traduction en français de cet essai est proposée dans le même ouvrage, p. 143-149.

que mes lèvres n'en soient pas brûlées ? Le fait de pouvoir le prononcer, aussi simplement que s'il s'agissait du mot « cheveux », est merveilleux [264]. »

Mais, en cette période d'affirmation, pour Takiguchi comme pour le surréalisme japonais, soulignons son opposition aux bases même du surréalisme, et sa critique de la perception erronée de la conscience, trop souvent confondue avec la « réalité ». Les rêves – qui revêtent pourtant tant d'importance dans le surréalisme bretonnien – ne semblent pas présenter d'intérêt aux yeux de Takiguchi, qui les considère comme totalement extérieurs au champ scientifique : « Le mécanisme est limpide. Il n'a même rien de scientifique [265] », écrit-il alors. Surtout, les prises de position qui sont les siennes font écho à la posture qu'adoptera Kitawaki dans ses œuvres d'inspiration surréaliste, où la science prendra une place sans cesse grandissante. Linhartová note très justement :

> Contre l'exaltation de l'irrationnel, TAKIGUCHI propose une rigueur analogue à celle des disciplines scientifiques. La « chimie de l'intellect » que préconisa POE, lui paraît garantir au travail poétique des bases bien plus solides que les alambics et les arcanes des sciences occultes. La « chimie », et non l'« alchimie », est selon lui la science moderne qui permet de produire la matière *pure*. BRETON lui-même parla d'ailleurs de la « chimie de l'intellect ». Mais alors que pour le poète français l'expression n'est qu'une image, TAKIGUCHI l'entend au sens propre. Et à l'opposé du mot d'ordre donné par BRETON, le poète japonais en appelle à plus de rationalité, à une analyse précise qui emprunterait ses moyens à la science moderne. [266]

Dans le *Second manifeste du surréalisme* qu'il fait paraître en 1930, Breton souhaite faire appel à plusieurs « sciences » pour parvenir à une « occultation profonde, véritable du surréalisme » ; mais à la différence de Takiguchi, qui en appelle aux « sciences modernes », et songe plus à la chimie qu'aux chaises tournantes – d'où son utilisation de termes typiquement scientifiques, son insistance quant à l'importance de l'expérimentation [267], ou encore son évident intérêt pour les « objets cristallisés nés de l'opération *chimique* qu'est la

---

[264] 「現実、――ぼくの唇が火傷しないのがむしろ不思議というべきだろうか、ぼくは毛髪という言葉と同じようにそれを発音しているのが不思議である。」 (TAKIGUCHI Shūzō, « Shi to jitsuzai », dans TAKIGUCHI Shūzō, *Shururearisumu no tame ni*, Tōkyō : Serika shobō, 1968, p. 37).

[265] 「透明なマカニスム。それは科学的ですらない。」 (TAKIGUCHI Shūzō, *op. cit.* p. 38).

[266] LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 177.

[267] « Le champ du surréalisme a une valeur dans le domaine scientifique expérimental, […] il précise l'essence scientifique du mouvement surréaliste, et il faut espérer un développement matériel dans le domaine concerné. » (「シュルレアリスムの範囲は実験科学的領域の価値をもつものであり、〔中略〕シュルレアリスム運動の科学的性質を明認にし、与えられた領域での唯物論的発展を期することが必要である。」) ; TAKIGUCHI Shūzō, « Shururearisumu no dōkō » シュルレアリスムの動向 [Orientation du surréalisme], dans TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 11 – Senzen-senchū hen I – 1926-1936*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1991, p. 311; cité dans HIRAYOSHI Yukihiro, *op. cit.*, p. 65.

fusion de plusieurs choses [268] » –, Breton invoque « ces sciences à divers égards aujourd'hui complétement décriées que sont l'astrologie, entre toutes les anciennes, la métapsychique (spécialement en ce qui concerne l'étude de la cryptesthésie) parmi les modernes [269] ». Maurice Nadeau souligne cependant ce paradoxe que, si le surréalisme s'est développé sur plusieurs plans, il s'est exclusivement borné aux domaines artistiques : « Il ne lui a guère manqué que des hommes de science, des mathématiciens, des ingénieurs appliquant ses méthodes dans leur domaine particulier, pour tenter de donner dans sa complexité l'image de l'homme de demain. [270] ». C'est le sens de l'appel de Takiguchi, qui est semble-t-il entendu par certains artistes japonais, et notamment par Kitawaki qui s'appuie entre autres domaines sur les sciences pour donner à son tour une vision très personnelle du surréalisme, avant de poursuivre avec la même rigueur vers d'autres horizons artistiques.

Le début des années 1930 annonce enfin une deuxième période du surréalisme, offrant plus de place à la peinture, qu'illustre le titre d'un essai publié par Abe Kongō en 1930 : *Shururearisumu kaigaron* シュールレアリズム絵画論 (La peinture surréaliste). Cet ouvrage n'a en fait que peu à voir avec le surréalisme, mais l'emploi du terme démontre le poids que prenait alors la peinture surréaliste (ou la confusion qui régnait quant à savoir ce qui relevait ou non du mouvement), puisque son nom seul était utilisé comme un argument commercial. Surtout, il ne semble pas possible de détacher cette inflexion de Takiguchi, et de la traduction qu'il offre cette même année du *Surréalisme et la peinture* de Breton (*Chōgenjitsushigi to kaiga* 超現実主義と絵画). Enfin, ces années sont aussi marquées par la première exposition d'œuvres surréalistes occidentales, en 1932, et le développement de contacts entre les surréalistes parisiens et japonais, principalement à l'initiative de Yamanaka et, là encore, Takiguchi.

1.4.4 Réception du surréalisme au Japon

Takiguchi est un exemple assez unique de réception du surréalisme, en ce qu'il en deviendra l'un des principaux acteurs, passant de la réception à une production importante. Mais il convient également d'évoquer la réaction qu'engendra durant ses premières années (globalement, la décennie qui sépare le milieu des années 1920 du début des années 1930)

---

[268] 「複数のものの融合という科学的な作用の過程で析出される結晶物」 (MATSUURA Hisao, « Kono furueru te – Takiguchi Shūzō no bijutsu hihyō », *Gendaishi techō*, « Tokushū : Takiguchi Shūzō – Shin kaidoku », vol. 34, nº 3, mars 1991, p. 56).

[269] BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, dans BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, p. 128.

[270] NADEAU Maurice, *op. cit.*, p. 16.

chez plusieurs de ses contemporains (artistes, critiques, penseurs) le mouvement originaire d'Europe. Le mouvement, s'il a pu être compris de diverses manières, n'a pas toujours remporté les suffrages, ainsi que l'illustre l'exemple de la revue *Shi to shiron*. Par ailleurs, au-delà de ce que renfermait réellement le mouvement, c'est le nom même de « surréalisme » qui a pendant les premières années stimulé une création nouvelle et singulière ; singulière parfois en ce qu'elle n'avait de surréaliste que le nom. Particulièrement en ce qui concerne les premières poésies dites surréalistes – ou se réclamant du mouvement –, la différence majeure d'avec les créations des bretonniens étant le non recours à l'inconscient, l'automatisme, pourtant à la base du mouvement voulu par Breton. Au-delà d'une possible mauvaise interprétation des « directives » du surréalisme parisien, mais aussi plus simplement d'une volonté de certains de suivre une autre voie, ce constat peut aussi s'expliquer par le nombre important de conceptions du surréalisme qui existaient à Paris même, au début des années 1920, dans lequel ont baigné ceux qui allaient les premiers ramener au Japon ce qu'ils nommeraient *chōgenjitsushugi*. À l'image de Nishiwaki Junzaburō, qui revenait alors d'Europe. Ce qui peut laisser penser, ainsi que le suggère le poète japonais Ōoka Makoto 大岡信 (1931-2017), que Nishiwaki n'a en fait pas tant été influencé par le surréalisme de Breton que par celui d'autres artistes, notamment de Pierre Reverdy (1889-1960) [271]. La conception que Goll avait du surréalisme a sûrement aussi été importante pour lui, ce que permet de supposer le désintérêt pour le rêve ou l'inconscient que partagent les deux artistes [272]. À compter de la fin des années 1920, de nombreux débats vont se cristalliser à propos des déclinaisons ou interprétations diverses du surréalisme de Breton. Le succès est important, ce qu'illustre le nombre de plus en plus élevé de revues consacrées au mouvement. Outre *Shi to shiron*, *Ishō no taiyō* ou *Bara – Majutsu – Gakusetsu*, il convient d'en évoquer trois autres de la même période, principalement dédiées à la poésie qui était alors le champ d'exploration principal du surréalisme, mais qui laissent également une certaine place à l'activité picturale.

Se présentant comme « un cocktail de poésies de son époque » (*epokku kokutēru no shi no hon* エポックコクテールの詩の本), *Fantasia* (trois numéros entre 1929 et 1930) n'est pas à proprement parler une revue surréaliste, mais plutôt une revue moderniste qui entend traiter de l'activité culturelle de son époque : revues, vaudeville, théâtre, jazz, etc. Ce qu'illustre son contenu, le premier numéro consacrant, à côté des poésies et critiques, près

[271] Voir ŌOKA Makoto 大岡信, « Shuururearisumu to genzai » シュウルレアリスムと現在 (Le surréalisme et le présent), dans *Bijutsu hihyō* 美術批評 (Critique artistique), nº 54, juin 1956 ; cité dans SAWA Masahiro 澤正宏, « Chōgenjitsushugi no suimyaku » 超現実主義の水脈 (Les courants du surréalisme), dans SAWA Masahiro, WADA Hirofumi (éd.), *op. cit.*, p. 19-20.

[272] Voir SAWA Masahiro, *op. cit.*, p. 5 et 8.

d'une dizaine de pages à une enquête sur le music-hall parisien. *Fantasia* bénéficie également de la collaboration de peintres et auteurs alors proches du surréalisme (Haruyama Yukio, Kitagawa Fuyuhiko, Takenaka Kyūshichi ou Inagaki Taruho), et propose diverses créations originales et études, dont certaines traitent du surréalisme. Le deuxième numéro offre un court article du poète et spécialiste de la littérature française Saijō Yaso 西條八十 (1892-1970) intitulé « Dada kara chōgenjitsuha e » ダダから超現実派へ (De Dada au surréalisme). Notons l'utilisation du terme de *chōgenjitsuha* pour traduire le nom du mouvement, choix également effectué par Tōgō à la même époque, et le fait que Saijō semble ne percevoir le surréalisme que comme une résurgence de Dada, dont Tzara avait prononcé à Weimar en 1922 la mort [273]. Sont aussi présentées dans *Fantasia* des reproductions d'œuvres surréalistes japonaises – et non occidentales, le fait mérite d'être noté –, et particulièrement des dessins, collages et toiles d'Abe, Koga et Tōgō [274].

Seconde revue de cette présentation, *Rian* リアン (Rien) est tout d'abord remarquable par sa longévité : elle commence de paraître en mars 1929 pour s'éteindre en juin 1937, après dix-neuf numéros, et aura donc été publiée pendant un peu plus de huit années. De toutes les revues surréalistes japonaises de cette époque, elle est celle qui parut le plus longtemps. Parmi les figures importantes participant à cette revue dédiée à la poésie, on notera Takenaka, qui œuvre à sa création et en orientera le contenu vers le surréalisme d'une part, le réalisme prolétarien d'autre part, mais aussi Abe qui se chargera de réaliser plusieurs de ses couvertures. L'opinion de Takenaka quant au surréalisme est différente de celle de certains membres de *Shi to shiron*, puisqu'il est davantage partisan d'une poésie non pas « pure », plus conforme à l'image que s'en fait Takiguchi, mais plutôt engagée, sociale. Takenaka le premier posera au Japon la question des liens entre surréalisme et marxisme, suivant en cela de manière assez fidèle la voie tracée par le mouvement parisien. Dans son deuxième numéro, *Rian* présente déjà une critique de la revue portée par Haruyama, et propose sa propre définition du surréalisme. Dans le numéro suivant, c'est Haruyama lui-même qui sera plus directement critiqué. Cette inclinaison à percevoir le mouvement comme devant nécessairement être engagé ira croissante. Le dixième numéro affirme que le surréalisme est une méthode du réalisme prolétarien et, dès la livraison suivante, la

[273] 「これは欧州大戦後喧伝された『ダダ』の再生である。［中略］一九二四年の末に『ダダ』は『シュール・レアリスム』に変形して立ち現れたのである。」 (voir SAIJŌ Yaso 西條八十, « Dada kara chōgenjitsuha e » ダダから超現実派へ (De Dada au surréalisme), dans *Fantasia*, nº 2, décembre 1929, p. 11 ; reproduit dans TSURUOKA Yoshihisa (éd.), *op. cit.*, p. 595).

[274] Voir TSURUOKA Yoshihisa, « Kaidai » 解題 (Notes), dans *ibid.*, p. 894-895 ; et UCHIBORI Hiroshi 内堀弘, « Fantajia » ファンタジア (Fantasia), dans SAWA Masahiro, WADA Hirofumi (éd.), *op. cit.*, p. 64-65.

tendance s'accentue vers un discours sur l'art prolétarien s'appuyant sur le marxisme, s'éloignant alors du surréalisme [275].

[276]

Mais c'est surtout *Ciné* (*Shine* シネ) qui retiendra ici notre attention. La revue, qui souligne l'importance de la région de Nagoya dans le mouvement surréaliste, est fondée par Yamanaka qui, avec Takiguchi, est l'autre grand promoteur du surréalisme au Japon. Lancée en février 1929, *Ciné* ne comptera que neuf numéros entre février 1929 et juin 1930. Si elle est restée moins célèbre que *Shi to shiron*, elle a bien participé au développement du mouvement, et a été distribuée à Tōkyō de manière probablement assez large [277]. D'abord plutôt consacrée au cinéma, elle se tourne dès sa troisième livraison vers l'étude du surréalisme, et publie des traductions de travaux surréalistes français (Breton, Éluard, Péret…). À cette occasion, Yamanaka s'entoure des membres de la revue *Ishō no taiyō*, c'est-à-dire de nombreux représentants du surréalisme de Tōkyō : Fujiwara Seiichi, Kitazono Katsue, Ueda Toshio ou encore Inagaki Taruho [278]. Cette inclinaison à venir de la revue est en fait évidente dès le premier numéro qui, s'il s'ouvre sur une photo de Greta Garbo, traite en fait assez peu du cinéma et présente plutôt des créations poétiques. Le numéro inaugural propose en outre dès la quatrième page une composition de Yamanaka qui évoque les calligrammes d'Apollinaire : ainsi du poème *Ho wo makiagero* 帆をまきあげろ (Hissons la voile ; voir ci-dessus) qui, jouant avec l'emplacement et la taille des caractères, figure une

[275] Voir SAWA Masahiro 澤正宏, « Chōgenjitsushugi no suimyaku » 超現実主義の水脈 (Les courants du surréalisme), dans *ibid.*, p. 9 ; et SAWA Masahiro 澤正宏, « Rian » リアン (Rien), dans *ibid.*, p. 62-63.

[276] *Ho wo makiagero*, reproduction dans TSURUOKA Yoshihisa (éd.), *op. cit.*, p. 289.

[277] Voir TSURUOKA Yoshihisa, « Kaidai » 解題 (Notes), dans *ibid.*, p. 892-893.

[278] Voir KUROSAWA Yoshiteru (éd.), *Yamanaka Chirū – Shoshi nenpu*, Tōkyō : Tanseisha, 2005, p. 101-109, et 133.

voile prenant le vent. La fin du numéro présente une reproduction d'un tableau de Miró, *Chien aboyant à la lune* (1926), et divers autres poèmes à rapprocher du surréalisme.

Chez les peintres japonais, la réception du surréalisme a dans un premier temps principalement porté sur l'aspect visuel des œuvres dont ils avaient pu voir des reproductions ou, pour ceux qui avaient voyagé en dehors du Japon, qu'ils avaient pu découvrir en Europe. Cette tendance est frappante chez les « pré-surréalistes » de la fin des années 1920 dont les œuvres, si elles sont intéressantes, semblent par bien des aspects un assemblage des imageries propres à divers mouvements européens d'avant-garde de l'époque. À ce titre, l'exemple de la « Nouvelle inclinaison » (*Shin keikō* 新傾向) est éloquent. Cette expression désigne principalement le travail de quatre peintres considérés comme les précurseurs japonais du surréalisme pictural – tout du moins d'*un* surréalisme [279] –, qui fut exposé en septembre 1929, à l'occasion de la seizième exposition de la Nika-kai : Tōgō Seiji, Abe Kongō, Koga Harue et Nakagawa Kigen [280]. Cette exposition marque un tournant, puisque le surréalisme qui s'était jusqu'ici principalement développé dans le domaine de la poésie au Japon investit alors celui de la peinture [281]. Indicateur de ce changement, en janvier de l'année suivante paraît le premier numéro que la revue *Atorie* アトリエ (Atelier) consacre au surréalisme, bientôt suivi de la traduction du *Surréalisme et la peinture* par Takiguchi. Les quatre artistes, qui tous à l'exception de Koga avaient séjourné en France, reprennent dans leurs toiles une esthétique indissociable du mouvement parisien. Ils

[279] S'il reconnaît que ces artistes, et l'année 1929, ont marqué un tournant dans le surréalisme japonais, et même ses débuts en ce qui concerne la peinture, le critique d'art Toyama Usaburō 外山卯三郎 (1903-1980) parle de cette période comme d'un « pseudo-surréalisme » (*pusūdo shūrurearisumu* プスード・シュールレアリスム). Voir TOYAMA Usaburō, « Nihon ni okeru shūrurearisumu bijutsu no shuppatsu » 日本におけるシュールレアリスム美術の出発 (Les débuts de l'art surréaliste au Japon), *Hon no techō*, « Tokushū : Nihon ni okeru shururearisumu », Tōkyō : Shōshin-sha, juin 1961, p. 30.

[280] Les deux derniers avaient participé à la fondation du groupe Akushon en 1922.

[281] Il est probablement juste d'affirmer que ce tournant concerne également – et peut-être avant tout, mais le poids de l'institution n'est pas négligeable – la Nika elle-même. La consultation des catalogues des expositions précédant celle de 1929 montre que les œuvres qui y étaient jusqu'alors présentées demeuraient (la plupart du temps) relativement classiques dans le choix des thèmes et leur traitement. Quelques points méritent d'être soulignés à propos de cette exposition. Tout d'abord, la présence de plusieurs Occidentaux, qui chacun exposent une toile : Roger Bissière (1886-1964), Kazimierz Zieleniewski (1888-1931), André Fraye (1889-1963), mais surtout André Lhote (1885-1962) et David Burljuk. Ensuite, dans le cas de Tōgō, c'est plus la présence des trois autres membres de la « Nouvelle inclinaison » mais aussi de Lhote ou Burljuk notamment qui, justement, créée cette inclinaison. En effet, Tōgō avait déjà présenté lors de la Nika-kai de l'année précédente (nº 15, 1928) une toile dans un style très proche de celle de *Gitā (Pōzu sanchimantaru)* ギター（ポーズ・サンチマンタル） (Guitare [Pause sentimentale]) qu'il présente en 1929. Notons enfin que l'un de ceux qui provoquera un important changement quelques années plus tard, Fukuzawa Ichirō, présente lors de cette exposition une toile encore bien classique (voir *Nika gashū*, « Shōwa yonen aki daijūrokkai – Nika bijutsu tenrankai shuppin », Tōkyō : Nika-kai, 1929).

développent néanmoins un univers qui leur est propre, et adoptent une posture bien différente de celle de Takiguchi puisqu'ils ne se présentent pas du tout en « passeur » du surréalisme de Breton. En effet, l'utilisation par Tōgō du terme de *chōgenjitsuha* 超現実派 pour désigner le mouvement surréaliste – plutôt que celui de *chōgenjitsushugi* 超現実主義, ou encore les translitérations du français – peut apparaître comme la marque d'une rupture, et la volonté du peintre de s'inscrire dans un autre parcours. Tōgō utilise ce terme dans une série de toiles, parmi lesquelles *Déclaration (chōgenjitsuhafū no sanpo)* Déclaration （超現実派風の散歩） (Déclaration [Promenade surréaliste]) peinte en 1929 [282].

Lors de leur présentation, les œuvres exposées par les quatre peintres créent l'événement. Il s'agit en effet de la première présentation d'œuvres « surréalistes » dans l'Archipel. Les informations relatives au surréalisme disponibles au Japon sont à l'époque rares et fragmentaires, ce qui peut expliquer la distance qui sépare ces œuvres de celles des surréalistes occidentaux de la même époque (bien que trois d'entre eux aient voyagé en Europe). Surtout, même si la fameuse toile de Tōgō pouvait à l'évidence apparaître comme un manifeste du surréalisme (en fait plus le titre de la toile que l'œuvre elle-même), peut-être les divers commentateurs se sont-ils un peu empressés d'en faire un représentant japonais du mouvement. Dans un article publié dans le numéro de janvier 1930 de la revue *Atorie* consacré au surréalisme, le peintre précisera d'ailleurs l'année suivante considérer qu'il n'existait pas encore au Japon de peintre surréaliste ; il rejettera en outre l'appartenance qui lui était prêtée au mouvement. Tōgō apparaît ainsi comme l'un de ces peintres japonais désignés surréalistes par la critique qui pourtant refuseront d'être ainsi qualifiés [283]. Sa rencontre avec les avant-gardes à Paris comme le titre de certaines de ses toiles le plaçaient pourtant comme un sérieux candidat au titre de peintre surréaliste japonais. Il est cependant vrai que ses toiles pouvaient difficilement être apparentées au surréalisme, ou plutôt au surréalisme bretonnien, le seul point de convergence entre les deux étant peut-être la figure du pantin anonyme et lunaire rappelant les mannequins anonymes de de Chirico, mais aussi les divers objets flottants d'Yves Tanguy (1900-1955)

[282] Elle est en fait la seule de la série qui n'ait pas disparu. La série comptera quatre toiles, soit, en plus de *Déclaration [Promenade surréaliste]* : *Broken heart [chōgenjitsuhafū no sanpo No. 2]* Broken heart（超現実派風の散歩 No. 2） *Broken heart [Promenade surréaliste n° 2]* en 1929, puis en 1930 et 1931 les *Promenade surréaliste n° 3* et *n° 4*.

[283] Voir le point consacré à Tōgō de « Chōgenjitsushugi hihan » 超現実主義批判 (Critique du surréalisme), dans *Atorie*, « Chōgenjitsushugi kenkyūgō », vol. 7, n° 1, Tōkyō : Atorie-sha, janvier 1930, p. 73.

et Miró, ou encore les personnages éthérés de Chagall [284]. À considérer Tōgō comme surréaliste, il fallait donc admettre qu'il existait déjà plusieurs types de surréalisme.

Le travail de Tōgō illustre le fait que la notion même de surréalisme s'entendait à cette époque au Japon davantage comme le synonyme moderne d'un art explorant le fantastique, l'imaginaire ou l'onirisme. Il s'agissait en fait plus largement de qualifier une nouvelle expression artistique, plurielle mais fortement influencée par les avant-gardes occidentales. Ceci étant, l'importance de la signification dont a pu être affublée le terme même de surréalisme, pour vague et fluctuante qu'elle puisse être, et même si elle apparaît comme hérétique dans une perspective bretonnienne, ne saurait être minorée puisqu'elle participera dès lors à fonder la conception du mouvement japonais. Sur ce point, le rôle des artistes désignés comme (ou se qualifiant eux-mêmes de) surréalistes ne doit pas être ignoré, ainsi que le notait dès 1937 Fukuzawa :

> Il n'en reste pas moins que TÔGÔ n'est pas un surréaliste au sens plein, originel du mot, et sa peinture, basée sur la recherche formelle de l'abstraction, se situe plutôt à l'opposé du surréalisme.
>
> KOGA lui-même avait connu une première période, merveilleuse, sous le signe de KLEE, pour se plonger ensuite tout entier dans le surréalisme. Mais l'inclinaison rêveuse à la sentimentalité et au nihilisme que trahissent ses œuvres, le détournait de cette énergie spirituelle qui lui aurait permis d'affronter la surface de la toile, de l'exalter en tant que telle, et le condamnait à une *poésie* féminine, anémique.
>
> Les jeunes peintres qui suivaient KOGA pour se laisser guider par lui ou par TÔGÔ, continuèrent le travail de ces deux initiateurs. Et le surréalisme qui naquit au sein de l'Art indépendant, eut donc une origine fort différente, il surgit au cœur du *fauvisme*, avec toute la puissance d'une tendance nouvelle, un peu sauvage, mais brûlant de détermination. [285]

Koga lui aussi, sans pour autant proposer une alternative au japonais *chōgenjitsushugi*, offrira du mouvement une définition toute différente, faisant finalement référence à un autre objet que celui vanté par Breton – tout en conservant un terme qui semblait lui convenir et correspondre à la conception qu'il s'en faisait. Le peintre a fait la connaissance de Tōgō et Abe l'année précédente, et les œuvres qu'il présente conjointement lors de cette même exposition de la Nika-kai sont effectivement, elles aussi, à distinguer des productions surréalistes occidentales. Quelques mois après la présentation de ses œuvres, il publiera

[284] Chagall a souvent été présenté au Japon comme un artiste surréaliste. Pour étonnante que la qualification puisse paraître, ce rattachement est en fait loin d'être infondé, d'autant que les surréalistes appréciaient son travail et auraient souhaité le voir les rejoindre. Breton lui-même le considérait comme un précurseur de Dada et du surréalisme (voir HAYAMI Yutaka, *Shururearisumu kaiga to Nihon – Imēji no juyō to sōzō*, Tōkyō : Nihon hōsō shuppan kyōkai, 2009, p. 37-38 ; et BRETON André, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, dans BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2013, p. 88-89).

[285] LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 204-205 ; original : FUKUZAWA Ichirō, *Shūrurearizumu*, Tōkyō : Atoriesha, 1937, p. 200-201.

d'ailleurs un essai intitulé « Une approche du surréalisme » (*Chōgenjitsushugi no shikan* 超現実主義私感) précisant ce point.

Abe est peut-être intellectuellement plus proche du surréalisme. Alors que certaines de ces œuvres pourraient être à rapprocher du travail de Francis Picabia (1879-1953) durant la période Dada de celui-ci (par exemple *Hyōteki* 標的 [La cible, 1929] qui évoque les formes circulaire qu'aimait dessiner le peintre français), *Girleen* (1929), par sa composition et l'usage de la citation qu'emploie Abe (la définition de l'anglo-irlandais *girleen*, fillette, est directement insérée sous le portrait en pied d'une femme adulte), fait davantage songer à une composition surréaliste. Néanmoins, à l'image de Tōgō, il reconnaîtra également plus tard que les œuvres qu'il exposait en 1929, si elles avaient été qualifiées par la critique de surréaliste, « n'étaient pas plus une extension du surréalisme de Breton qu'elles n'en étaient une imitation [286] ». Inspirés par les nouvelles formes artistiques occidentales, il s'agissait sûrement plus pour ces jeunes artistes d'explorer de nouvelles formes d'expression, indépendamment des considérations théoriques liées au surréalisme. L'année suivante, la publication par Abe de l'ouvrage *Shuruearisumu kaigaron* シュルレアリスム絵画論 (Théorie de la peinture surréaliste) pourrait faire figure d'événement, puisqu'il paraît la même année que la traduction que propose Takiguchi du *Surréalisme et la peinture*. Cependant, là encore, c'est principalement le titre de l'ouvrage qui fait référence au mouvement, le contenu étant (ainsi que le reconnaît d'ailleurs l'auteur dès la préface) une traduction partielle (et qui prend quelque peu ses distances d'avec l'original) de l'ouvrage d'Amédée Ozenfant (1886-1966) intitulé *Art*, paru en France en 1928, qui traite aussi bien d'art que de littérature, de science, ou encore de religion. Abe s'est intéressé à une seule partie de l'ouvrage original, consacrée aux arts plastiques, et dont seules les quelques dernières pages traitent du mouvement surréaliste [287]. À la lumière de cet exemple, il apparaît évident que le terme même de surréalisme fonctionne encore comme un synonyme de modernité ; mais peut-être aussi comme une sorte d'accroche publicitaire, terme

[286] 「然し決してこれは、巴里に於ける、アンドレ・ブルトンの超現実派運動の延長で模倣でもなく、また当時超現実派と称された画家たちの結束による超現実派の美術運動ではなかった。」 ; cité dans HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 42.

[287] Il s'agit du quatrième chapitre de la première partie, qui correspond environ (en volume) au tiers de l'ouvrage original (voir *ibid.*, p. 43-44). La couverture de l'ouvrage original d'Ozenfant en précisait le contenu, divisé en deux parties : *I. Bilan des arts modernes en France. Littérature. Peinture. Sculpture. Architecture. Science. Religion. Philosophie. II. Structure d'un nouvel esprit*. La traduction anglaise, intitulée *Foundations of modern art*, paraîtra en 1931.

vendeur grâce auquel un auteur – ou plus vraisemblablement son éditeur, ce que d'autres exemples tendent à montrer – espérait augmenter le nombre d'exemplaires écoulés [288].

Pour l'heure, le surréalisme est encore globalement confondu avec les autres mouvements artistiques occidentaux, situation qui évoluera principalement durant la seconde moitié des années 1930.

1.5 Deuxième période du surréalisme au Japon : de la poésie à la peinture

S'il revendique son mouvement comme international, André Breton semble toutefois en arrêter les frontières bien avant le Japon, qui n'a jamais véritablement été invité à y participer. Il semble d'ailleurs bien que les correspondances entre les deux pôles se soient systématiquement déroulées à l'initiative des Japonais, et particulièrement de Yamanaka Chirū. Et même si nombre d'artistes japonais ont séjourné à Paris, où ils ont pour certains créés leurs premières toiles surréalistes, le surréalisme japonais n'y est pas présenté, et très rarement mentionné. À ce titre, la participation de Breton et Éluard à *L'échange surréaliste* (titre original en français, complété de sa traduction japonaise : *Chōgenjitsushugi no kōryū* 超現実主義の交流) qu'édite en 1936 Yamanaka, à Tōkyō, fait figure d'événement [289]. Toutefois, cet essai, qui présente plusieurs surréalistes occidentaux, offre des textes en japonais et deux traductions de textes de Breton, ne sera – ironie du sort – suivi d'aucun « échange ». L'année suivante, pour importante qu'elle soit dans le développement d'une peinture surréaliste au Japon, ne fera que confirmer cette tendance. En juin 1961, dans le numéro spécial que consacre au surréalisme la revue *Hon no techō* 本の手帖 (sur-titré en français « Cahier des livres »), Yamanaka se réjouit de l'importance de cette collaboration

[288] Voir HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 45 et 299.

[289] Publié par les Éditions de Librairie Bon, à Tōkyō, l'ouvrage, intégralement en japonais, offre le contenu suivant : « Discours au congrès des écrivains » (traduit par Takiguchi) et « Par définition » (traduit par Yamanaka) de Breton, « Poèmes » (traduit par Fujiwara Seiichi) et « Une défense armée » (traduit par Yanagi Ryō 柳亮 [1903-1978]) de Gisèle Prassinos (née en 1920), « Extrait de "Abrégé de la nuit" » de Tzara (traduit par Takiguchi), « L'évidence poétique » de Paul Éluard (traduit par un certain Ashinosawa Kakuzō 葦ノ澤鶴藏 [dates inconnues]), « Poèmes » de Benjamin Péret (traduit par Yamanaka), ainsi que « Nanatsu no shi » 七つの詩 (Sept poèmes, simplement traduit « Poèmes ») de Takiguchi, et enfin « Shururearisumu shisō no kokusaika » シュルレアリスム思想の国際化 (« L'internationalisation des idées surréalistes ») de Yamanaka. À ces textes s'ajoutent des reproductions d'œuvres de Jean Arp, André Breton, Hans Bellmer (1902-1975), Marcel Duchamp, Salvador Dalí (1904-1989), Max Ernst, Alberto Giacometti (1901-1966), Valentine Hugo (1887-1968), Man Ray, Joan Miró, Jindřich Štyrský (1899-1942), Yves Tanguy et Toyen. Le sommaire (qui ne les cite pas tous) évoque aussi des illustrations d'Óscar Domínguez, qui n'apparaissent cependant pas. Enfin, la couverture est réalisée par Shimozato Yoshio.

qui marque pour lui le début de véritables échanges entre les surréalistes des deux pays, et souligne l'accueil qui a été fait en France à l'ouvrage en question : il croit se souvenir avoir vu dans le numéro spécial de la revue *Cahiers d'art* consacré au surréalisme (numéro double 5-6 de 1935) une reproduction de *L'échange surréaliste* [290]. Mais l'accueil en question est en fait des plus relatifs, et ne prend bien sûr pas du tout l'allure de l'événement que se plait à imaginer Yamanaka. En fait, il n'est tout simplement pas fait mention dans la revue de *L'échange surréaliste* – d'ailleurs, comment pourrait-il en être autrement puisque l'ouvrage de Yamanaka paraît en 1936, soit l'année suivant la parution de la revue – et il est plus généralement très peu question du Japon dans cette livraison de *Cahiers d'art* [291]. Peut-être songeait-il à une autre revue, *Minotaure*, qui, il est vrai, dans sa dixième livraison (hiver 1937) consacre trois pages au « Surréalisme autour du monde », où sont notamment reproduites quelques publications japonaises parmi lesquelles l'*Album surréaliste* édité par *Mizue*, l'*Hommage à Paul Eluard* et, en effet, *L'échange surréaliste* [292].

À cette époque, les Japonais semblent d'une certaine manière chercher légitimité et reconnaissance auprès des surréalistes parisiens, mais la réciproque est bien sûr sans objet pour Breton, qui dessine les contours d'un chemin dont il décide des artistes dignes de l'emprunter. En témoigne la contribution de Takiguchi à ce même numéro de *Cahiers d'arts* qui, dans un texte intitulé « Au Japon », évoque la situation que le surréalisme occidental y occupe et les traductions de textes des membres fondateurs parisiens qui y sont publiés ; mais il ne mentionne pas son pendant japonais [293]. Cette « autocensure » de la part même de ceux qui devraient représenter le mouvement japonais – le phénomène sera plus frappant encore à l'occasion de l'importante exposition de 1937 – explique aussi le fait que, malgré l'importance du surréalisme au Japon, seuls Takiguchi et Yamanaka soient cités en

[290] Voir Yamanaka Chirū 山中散生, « Kaigai shururearisuto to no kōryū » 海外のシュルレアリストとの交流 (Échanges avec les surréalistes de l'étranger), *Hon no techō*, « Tokushū : Nihon ni okeru shururearisumu », Tōkyō : Shōshin-sha, juin 1961, p. 27-28.

[291] On notera tout de même l'article « Au Japon » de Takiguchi, et « Note à propos d'une collaboration » de Breton et Éluard, préface à une édition en japonais de l'*Immaculée conception* (BRETON André, ÉLUARD Paul, « Au Japon », *Cahiers d'art*, nº 5-6, Paris : Éditions « Cahiers d'art », 1935, p. 137).

[292] Voir « Le surréalisme autour du monde », *Minotaure*, nº 10 (hiver 1937), Genève : Éditions d'art Albert Skira, 1981, p. 63.

[293] Voir TAKIGUCHI Shūzō, « Au Japon », *Cahiers d'art*, nº 5-6, Paris : Éditions « Cahiers d'art », 1935, p. 132. Il est cependant vrai qu'il ne s'agit que d'un extrait du texte de Takiguchi, auquel, malgré l'espace dont disposait la revue (il s'agit d'un numéro double) une simple portion de page a été laissée au poète japonais. Peut-être la lecture du texte complet aurait-elle donné à voir une autre image de Takiguchi.

1938 dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Breton et Éluard comme des figures du mouvement [294].

Après la première impulsion donnée par Takiguchi, les années 1930 sont aussi marquées par Fukuzawa Ichirō, qui va aider à conférer au surréalisme japonais une nouvelle inclinaison, le faisant entrer dans une nouvelle période, dominée par la peinture. En 1924, Fukuzawa part pour la France afin d'y parfaire ses connaissances de la sculpture, et y séjournera jusqu'en 1930. Il se tourne quelques années plus tard vers la peinture, qui sera désormais au centre de son activité, et va développer une œuvre singulière dont l'influence au Japon le précédera. En 1930, il participe à la création de l'Association de l'art indépendant (Dokuritsu bijutsu kyōkai 独立美術協会), rassemblement de divers groupes artistiques d'avant-garde, dont la première exposition a lieu l'année suivante, au Musée d'art de Tōkyō. Du fait des origines diverses de ses membres (neuf des premiers membres étaient originaires de Nika-kai, et cinq autres d'origines diverses, parmi lesquels Fukuzawa ou Migishi Kōtarō), les styles représentés au sein du groupe sont nombreux, mais le fauvisme et le surréalisme se dégagent principalement lors de ce premier événement. Alors qu'il est toujours en France, plusieurs des œuvres de Fukuzawa y sont exposées, et impressionnent les visiteurs par leur originalité. De retour au Japon en juin 1930, Fukuzawa s'investit dans la peinture et la théorisation du surréalisme, pour se rapprocher à la fin des années 1930 de Takiguchi. À cette époque, les points de convergence entre Fukuzawa, Takiguchi et Kitawaki sont nombreux.

À cette époque encore, deux artistes dont l'œuvre fut aussi courte que variée prennent un tournant surréaliste : Migishi Kōtarō et Koga Harue. Les deux artistes devaient s'éteindre prématurément, en 1934 à seulement trente-deux ans pour Migishi, et en 1933 à l'âge de trente-neuf ans pour Koga. Le premier participera à la fondation de l'Association de l'art indépendant, après s'être essayé au tout début des années 1930 au dessin automatique avec *Chikubi* 乳首 (Téton, 1932), exposée lors de la troisième exposition du groupe. Il réalisera nombre d'œuvres mettant principalement en scène papillons et coquillages, inclinaison confirmée par le titre (en français) d'un ouvrage à tirage limité que l'artiste fait paraître en 1934, et qui regroupe dix œuvres, imprimés en noir et blanc puis colorisées une par une par l'artiste : *Le papillon et la coquille* [295]. Il s'essayera même au collage, avec l'étonnant *Kenbutsukyaku* 見物客 (Spectateurs, 1933), et laisse une œuvre riche. Mais c'est surtout à

[294] Rappelons que plusieurs œuvres d'artistes japonais y sont tout de même présentées.

[295] La couverture précise, en français uniquement, « Le papillon et la coquille par K. Migiçi ». Le titre japonais en est la traduction : *Chō to kaigara* 蝶と貝殻 (Le papillon et la coquille). L'album fut édité à cent exemplaires.

Koga que nous nous intéresserons ici, tant son travail, aussi bien pratique que théorique a laissé une empreinte forte dans le surréalisme japonais. À l'image de Kitawaki, il s'aventure dans les genres les plus divers, ainsi que le montrent les différents styles auxquels il s'essaye durant sa courte carrière, et son adhésion à divers groupes artistiques. Son exemple illustre la diversité du surréalisme japonais, et permet de saisir l'importance du mouvement de Breton en même temps qu'elle la relativise, puisqu'elle rend évidentes les libertés que s'autorisaient alors nombre d'artistes dans l'interprétation du surréalisme, et la synthèse qu'ils réalisaient de divers mouvements sans se limiter à une seule influence.

1.5.1 Koga Harue, cas d'école d'un surréalisme singulier

Né en 1895 à Kurume, dans le département de Fukuoka, Koga s'intéresse très tôt au dessin. Il obtient d'arrêter sa scolarité en troisième année de collège, en 1912, afin de se consacrer à l'étude de la peinture occidentale. La même année, il déménage à Tōkyō, où il intègre le Centre de recherche de l'Association artistique du Pacifique (Taiheiyō gakai kenkyūjo 太平洋画会研究所). Koga s'investit par ailleurs beaucoup à cette époque dans la poésie. En 1913, il intègre le Centre de recherche de l'Association japonaise d'aquarelle (Nihon suisai gakai kenkyūjo 日本水彩画会研究所). Il présente une aquarelle à l'occasion de l'exposition de l'Association artistique du Pacifique (Taiheiyō gakai kenkyūjo 太平洋画会), et plusieurs sont sélectionnées pour la première exposition de l'Association japonaise d'aquarelle (Nihon suisai gakai ten dai ikkai ten 日本水彩画会展第一回展). Durant les années suivantes, il effectue plusieurs voyages vers sa terre natale, tout en poursuivant son travail artistique. En 1917, l'une de ses aquarelles est sélectionnée pour être exposée lors de la quatrième exposition de la Nika-kai. En 1922, il en réalise une autre intitulée *Maisō* 埋葬 (L'inhumation), ensuite suivie d'une version à l'huile ; celle-ci est sélectionnée, ainsi qu'une autre toile, pour l'exposition de la Nika-kai, et lui vaut de remporter le prix. La même année, il participe à la fondation d'Akushon. Les années suivantes, il présente plusieurs huiles et aquarelles, à diverses occasions, notamment lors des expositions de la Nika-kai et de l'Association japonaise d'aquarelle. Fin 1927, atteint de neurasthénie, il retourne dans son village natal. En 1928, son intérêt pour les avant-gardes se développe. Il fait alors la rencontre de Tōgō, Abe et Takenaka. En 1929, il présente plusieurs œuvres lors de l'exposition de la Nika-kai (aux côtés de Tōgō et Abe), et devient membre de l'association artistique. À cette période, qui est celle de la parution de la traduction du *Surréalisme et la peinture* par Takiguchi (1930), Koga s'intéresse fortement au surréalisme. En 1931, Koga commence à travailler dans l'école du peintre Tsuda Seifu ; Kitawaki en était devenu élève

l'année précédente. À la même époque, il se lie d'amitié avec l'écrivain Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972), et continue d'exposer. Cependant, son état de santé se dégrade en 1932, et il s'éteint l'année suivante, âgé de seulement 38 ans [296].

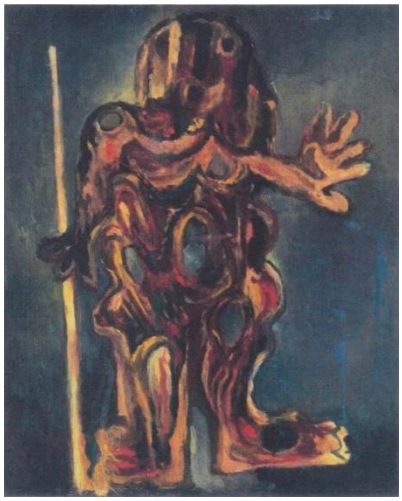
Les premières années, les œuvres de Koga étaient demeurées relativement académiques (paysages, natures mortes et nus féminins principalement), pour se tourner ensuite vers le cubisme. Le rapprochement avec la Nika-kai et la rencontre d'avec la peinture de Paul Klee font encore évoluer son travail. Dès lors, ses toiles, parfois naïves (*Natsu yama* 夏山 [Montagne en été], 1927) évoquent davantage le peintre allemand, dont il partage également le goût pour les aquarelles, mais aussi le travail d'autres artistes européens, tels August Macke (1887-1914), Ernst ou encore de Chirico, voire Chagall auquel il semble emprunter poissons et (b)ovins (*Soko ni aru* そこに在る [Là-bas], 1933). Du fait de ces influences, les œuvres de Koga n'ont pas le caractère novateur que présenteront certains travaux surréalistes japonais de la fin des années 1930, postérieures à l'*Exposition d'œuvres surréalistes étrangères* de 1937, dont Kitawaki ou Takiguchi sont représentatifs. Elles sont toutefois intéressantes à plus d'un titre, ainsi que l'illustrent cinq pièces qu'il présente lors de la seizième édition de la Nika-kai, en 1929. Réalisées la même année, elles explorent des techniques et des styles si distincts qu'elles semblent avoir été réalisées par des artistes différents. Leur analyse révèle des influences tout aussi différentes, et les emprunts au surréalisme bretonnien se partagent avec ceux à d'autres courants. Koga apparaît ainsi tantôt proche du mouvement de Breton, tantôt bien éloigné.

1.5.1.1 Ce qui rapproche Koga du surréalisme

De ces cinq œuvres, les deux plus célèbres, *Torikago* 鳥籠 (La cage à oiseaux, 1929 ; page suivante à droite) et *Umi* 海 (La mer, 1929) sont composées d'éléments reproduits de manière réaliste, mais disparates, donnant à l'ensemble un aspect à mi-chemin de la superposition de peintures et du photocollage. Dans un style totalement différent, *Gyofu* 漁夫 (Le pêcheur ; page suivante à gauche) évoque plusieurs toiles de Max Ernst reproduites dans *Le surréalisme et la peinture*. Enfin, Koga présente deux aquarelles, dans des styles là encore assez distincts : la première, où flottent des formes aux contours peu définis, *Dai no nai ga* 題のない画 (Œuvre sans titre), ne partage avec la seconde, *Soboku na tsukiyo* 素朴な月夜 (Simple clair de lune) qui présente divers objets peints dans un style qu'il serait possible de qualifier d'assez enfantin, que les douces tonalités propres à cette technique

[296] Voir NAKANO Kaichi, *Koga Harue – Geijutsu to byōri*, Tōkyō : Kongō shuppan, 1977, p. 21-24.

picturale. Certains motifs évoquent aussi le surréalisme européen [297]. Pour Hayami Yutaka 速水豊, ce qui lie ces œuvres et distingue surtout Koga des autres peintres alors considérés comme surréalistes est le fait qu'il avait depuis plusieurs années déjà pris ses distances des compositions de style réaliste, et anticipé ce changement de style que l'arrivée du surréalisme a provoqué chez nombre d'autres artistes [298]. Dans le cas de Koga, c'est par divers aspects l'influence d'un autre acteur majeur de ce mouvement qui semble devoir être soulignée : Ernst. Des cinq œuvres alors exposées, *Gyofu*, si elle a depuis été très largement éclipsée par *Umi* ou les autres compositions du même type que créera le peintre, mérite l'attention. Elle présente un style unique, qui tranche avec son travail préalable mais aussi à venir. Influencé par les reproductions d'œuvres surréalistes qui parvenaient au compte-gouttes jusqu'au Japon, Koga s'est à son tour essayé à ces techniques.



299

Malgré des lignes souples et sans aucun angle, la composition de Koga fait sentir une certaine douleur. À l'image du *Chasseur* (1926) [300] d'Ernst, les couleurs utilisées par le

[297] La dernière de ces cinq toiles tout d'abord, *Soboku na tsukiyo*, présente en son centre un bâtiment à l'étrange perspective qui n'est pas sans évoquer ceux que de Chirico imaginait dans ses œuvres. Argument supplémentaire venant appuyer l'hypothèse d'une influence du peintre italien sur Koga : ce dernier avait l'année précédente (1928) réalisé pour la revue *Chūō bijutsu* 中央美術 la couverture d'un numéro, dont la composition ne laisse aucun doute quant à la dette envers de Chirico. L'influence de ce dernier est encore probable dans d'autres œuvres ultérieures, par exemple *Yūbinaru enkei* 優美なる遠景 (Magnifique perspective), une aquarelle de 1930 dont le décor et le personnage principal, une femme sans visage, évoquent les mannequins anonymes du peintre italien ; mais aussi clairement le Bauhaus (voir NAGATA Ken.ichi, « Koga Harue's *Sea* (1929) and "Soluble Fish": Proletarian Art, Max Ernst, Bauhaus and the Volte-Face of Machine Aesthetics », *Aesthetics*, nº 13, Tōkyō : Japanese Society for Aesthetics, 2009, p. 261).

[298] Voir HAYAMI Yutaka, *op.cit.*, p. 49-50.

[299] Reproduction dans *Tōkyō Monparunasu to shūrurearisumu – Hōkasuru imāju sonzai no kyōkan*, Tōkyō : Itabashi kuritsu bijutsukan, n. p.

[300] Si *Le chasseur* apparaît comme l'influence la plus évidente, on songera également à trois autres œuvres de 1927 : *Homme marchant sur l'eau, prenant par la main une jeune fille et en bousculant une autre*, *Jeunes gens piétinant leur mère*, et *La horde*. Toutes ont en commun de présenter des

peintre japonais dans *Gyofu* sont sombres, froides. La toile figure sur un fond bleu nuit non uniforme un homme seul, vraisemblablement un pêcheur, très déformé, grotesque presque, armé d'un harpon. Alors que l'arme du pêcheur n'est ornée d'aucune prise, le corps de l'homme, dont les teintes évoquent celles d'un écorché, est lui constellé de ce qui semble être des trous, laissant entrevoir le fond ; comme s'il était passé de chasseur à chassé. La bouche ouverte, l'homme semble perdu. Pour sa toile, Ernst a utilisé la technique du « grattage » qui, en superposant plusieurs fines couches de peintures de différentes couleurs, ensuite grattées, permet d'obtenir des teintes de manière assez arbitraire, et autorise donc une création qui ne soit pas totalement contrôlée, précisément ce que recherchaient les surréalistes. Probablement impressionné par l'œuvre du peintre allemand, Koga semble avoir tenté d'offrir à son tour un rendu proche. Le résultat est étonnant, surtout si l'on songe que les reproductions auxquelles il avait pu avoir accès étaient, assez vraisemblablement, monochromes [301].

Mais ce sont deux autres toiles du peintre qui retinrent principalement l'attention : *Torikago* et *Umi*. La première, tout d'abord, met en lumière un point permettant de rapprocher Koga du mouvement de Breton : le « collage », que nous désignerons plutôt ici (pour éviter toute ambiguïté) par le terme, également employé par Ernst, de « dépaysement ». En mai 1933,

personnages constellés de trous (voir BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : NRF, 1928, pl. 39 et 41-43).

[301] Ainsi que le souligne Hayami, il est probable que Koga ait consulté *Le surréalisme et la peinture* de Breton dans sa version originale, française. En effet, dans l'ouvrage (qui paraît en 1928) sont présentées de très nombreuses œuvres surréalistes, et notamment dix d'Ernst (*La petite fistule lacrymale qui dit : tic-tac* [1920], *La belle saison (1)* [1920], *La révolution la nuit* [1923], *Deux enfants sont menacés par un rossignol* [1924], *La fleur du désert* [1925], *Le chasseur* [1926], *Max Ernst montrant à une jeune fille la tête de son père* [1926], *Homme marchant sur l'eau, prenant par la main une jeune fille et en bousculant une autre* [1927], *Jeunes gens piétinant leur mère* [1927], et *La horde* [1927]), ainsi que huit de Miró (*La terre labourée* [1923-1924], *Paysage catalan* [1923-1924], *La famille* [1924], *Maternité* [1924], *Le cirque* [1925], *Main attrapant un oiseau* [1926], *Chien aboyant à la lune* [1926], et *Nu* [1926]), toutes en noir et blanc, que Koga reproduit partiellement dans ses carnets de dessin. Il est toutefois possible (et peut-être plus probable) qu'il ait (au moins également) consulté la traduction qu'en offre Takiguchi en 1930, qui ne reprend certes pas toutes les illustrations mais tout de même un certain nombre et, notamment, *Le chasseur*. Par ailleurs, il convient de préciser que toutes ne sont pas non plus présentées à partir de l'édition révisée (française) de 1965, dont découle la version actuelle au format poche (chez « Folio », Gallimard). La consultation de l'original seule permet donc de bien saisir ce qui a pu, à l'époque, intéresser les artistes. Ajoutons enfin que, dans l'ouvrage original de 1928, les reproductions n'étaient pas insérées dans le corps du texte mais présentées à la fin de l'ouvrage, dans une sorte de cahier, à raison d'une par page, et donc dans un relativement grand format (voir HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 53, 83-86 et 301 ; BRETON André, *op. cit.* ; et Andore BURUTON アンドレ・ブルトン [André BRETON], TAKIGUCHI Shūzō 瀧口修造 [trad.], *Chōgenjitsushugi to kaiga* 超現実主義と絵画 [Le surréalisme et la peinture], reproduit dans SAWA Masahiro (éd.), *Takiguchi Shūzō – Buruton to no kōtsū*, « Korekushon Nihon shuruearisumu », vol. 5, Tōkyō : Hon no tomo sha, 2000, 3-178).

dans la dernière livraison du *Surréalisme au service de la révolution*, le peintre allemand décrit le procédé de la manière suivante :

> Appelé à caractériser ici le procédé qui le premier est venu nous surprendre et nous a mis sur la voie de plusieurs autres, je suis tenté d'y voir l'exploitation de *la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant* (cela soit dit en paraphrasant et en généralisant la célèbre phrase de Lautréamont : *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*) ou, pour user d'un terme plus court, la culture des effets d'un *dépaysement systématique* selon la thèse d'André Breton : *La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout (et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette main y gagne en tant que main, et aussi qu'en parlant de dépaysement, nous ne pensons pas seulement à la possibilité d'agir dans l'espace).* (Avis au lecteur pour *La Femme 100 Têtes*). La technique la plus générale de ce procédé lui a valu d'être désigné couramment sous le nom de « collage ». [302]

Il s'agit donc de faire coexister divers éléments qui ne devraient *a priori* pas être réunis. Bel exemple de dépaysement, la toile de Koga présente une femme enfermée dans une cage, à oiseaux, *torikago*. Il est probable qu'une telle image ait été inspirée par le photogramme d'un film allemand (*Alraune* d'Henrik Galeen, 1928) projeté en 1929 au Japon, qui fut publié dans l'hebdomadaire *Shūkan Asahi* 週刊朝日 [303]. L'usage qu'en fait le peintre comme le reste de la composition correspondent à la définition que donne Ernst du dépaysement. À l'époque, il est tout à fait possible que Koga n'ait pas eu une connaissance très précise des recherches entreprises par les surréalistes, ce qui laisse à penser qu'il aurait développé les mêmes techniques que ces derniers, qui plus est sensiblement au même moment. Il s'agit d'un point très intéressant.

Dernière des cinq toiles, *Umi* (voir page suivante) est certainement son œuvre la plus célèbre : elle figure au sein de l'exposition permanente du MOMAT, et sert fréquemment à illustrer le surréalisme japonais. Au premier abord, la toile frappe par son rendu proche du collage – au sens plus « classique » cette fois, de l'insertion de motifs extérieurs à l'œuvre –, dont Ernst s'est également fait une spécialité, ce qu'une analyse un peu rapide pourrait mettre là encore au crédit d'une influence surréaliste. Néanmoins, l'œuvre semble *a priori* difficile à rapprocher du mouvement sur ce point précis. Avant de nous pencher plus avant sur les différents éléments de la toile dans le point suivant, arrêtons-nous sur la baigneuse qui occupe la droite de la toile : elle en est l'élément le plus célèbre et celui qui attire en premier le regard du spectateur, au point d'en être devenue le symbole.

---

[302] ERNST Max, « Comment on force l'inspiration », dans *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 6, mai 1933, Paris : Dépositaire général : Librairie J. Corti, p. 43.

[303] Voir HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 80-81.

304

Par sa taille très importante par rapport aux autres éléments, mais aussi sa position, elle lie entre eux les différents éléments du tableau. Koga devait attacher une certaine importance à ce personnage, ainsi qu'il le montrera deux ans après la présentation de l'œuvre. En effet, un peu à la manière de Kitawaki qui accompagnait parfois ses toiles de textes explicatifs, Koga ajoute à nombre de ses créations des écrits. Cependant, contrairement à Kitawaki, son objectif n'est pas d'offrir au spectateur une grille de lecture ou des explications permettant une meilleure compréhension de l'œuvre, mais bien ajouter à la partie picturale de l'œuvre – le tableau – une partie écrite, par l'intermédiaire de poèmes, tendant à faire de l'ensemble une œuvre complète qui évoque (bien qu'elle soit ici individuelle) la démarche de certains artistes Dada ou surréalistes [305]. Koga propose ainsi en 1931, dans *Koga Harue gashū* 古賀春江画集 (Œuvres de Koga Harue), unique recueil d'œuvres paru de son vivant, un poème intitulé *Umi* en accompagnement de la toile du même nom [306].

> 透明なる鋭い水色。藍。紫。
> 見透かされる現実。陸地は海の中にある。

[304] Reproduction dans *Nihon no shūrurearisumu 1925-1945 [Surrealism in Japan 1925-1945]*, Nagoya : Nagoya-shi bijutsukan, 1990, p. 38.

[305] Ainsi des livres d'artistes, tels que *Les malheurs des immortels* pour lequel collaborent en 1922 Éluard et Ernst et dans lequel poèmes et collages se complètent (et demeurent là aussi physiquement séparés), sans que l'un ne puisse remplacer l'autre ni souci explicatif d'aucune sorte. On songe aussi au travail de certains surréalistes, tels que Magritte et Ernst, qui mêleront cette fois directement sur la toile les deux médiums ; chez Ernst, il pourra s'agir de phrases assez énigmatiques composant finalement le titre de l'œuvre (*La chambre à coucher de Max Ernst cela vaut la peine d'y passer une nuit*, 1920), mais également parfois de poèmes (*La Puberté proche…* ou *Les Pléiades*, 1921).

[306] Chacune des trente et une œuvres reproduites dans le recueil est accompagnée d'un poème. Pour des raisons techniques probablement, tableaux et textes sont séparés, chacun occupant environ la moitié de l'ouvrage.

辷る物体。海水。潜水艦。帆前船。
北緯五十度。

海水衣の女。物の凡てを海の魚族に縛ぐもの。
萌える新しい匂ひの海藻。

独逸最新式潜水艦の鋼鉄製室の中で、
艦長は鳩のやうな鳥を愛したかも知れない。
聴音器に突きあたる直線的な音。

モーターは廻る。廻る。
起重機の風の中の顔。
魚等は彼等の進路を図る――彼等は空虚の距離を充填するだろう――

双眼鏡を取り給へ。地球はぐるつと廻つて全景を見透かされる。 [307]

Couleur de ciel bleu translucide, pénétrante. Indigo. Violet.
Réalité que pénètre le regard. La terre ferme est au cœur des mers.
Objets qui glissent. Eau de mer. Sous-marin. Voilier.
Cinquantième degré de latitude nord.

Une femme en maillot de bain. Elle lie toute chose à la famille des poissons.
Algues marines à l'odeur nouvelle qui germent.

Dans la cabine en acier d'un sous-marin allemand dernier cri,
Peut-être le capitaine a-t-il aimé un oiseau semblable à une colombe.
Un son rectiligne qui frappe le sonar.

Le moteur tourne. Tourne.
Des visages dans le vent autour de la grue.
Les poissons estiment leur direction – ils combleront probablement la distance dans le vide

Prends tes jumelles. La Terre tourne sur elle-même et laisse pénétrer tous ses paysages.

Chacun des principaux éléments du tableau est repris : le voilier qui glisse sur les flots et permet d'observer les couleurs de la mer, dans le premier paragraphe ; la baigneuse dans le deuxième ; le sous-marin dans le troisième, où l'univers se limite à l'intérieur du sous-marin, l'extérieur étant imperméable à la vue ; et enfin le dirigeable qui flotte dans le vent et permet sûrement d'observer les paysages terrestres mieux que les autres engins. Immense dans le tableau, la baigneuse semblait lier les trois engins, les trois univers (au-dessous, sur, et au-dessus de l'eau) ; dans le poème, le pressentiment du spectateur est clairement confirmé. Toutefois, il nous semble qu'il convient de nuancer l'affirmation de Linhartová selon laquelle « les poèmes résument en quelque sorte l'image peinte [308] », puisque l'artiste ne décrit pas ce qu'il a peint, mais plutôt complète à partir des mêmes éléments l'œuvre [309]. Chez Koga comme chez les dadaïstes ou les surréalistes, il n'est pas question de substituer

[307] KOGA Harue, *Koga Harue gashū*, Tōkyō : Dai.ichi shobō, 1931, p. 15-16.

[308] LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 77.

[309] Quelques textes consistent en des descriptions d'œuvres : ils concernent des natures mortes et paysages qui semblent avoir peu inspiré Koga lors de cet exercice, par exemple *Ume* 梅 (Prunier, 1924). Cependant, à l'image d'*Umi*, la grande majorité complète la partie picturale sans la reprendre.

le texte à l'image, mais bien de créer une relation entre les deux, de compléter l'œuvre première pour aboutir à une nouvelle œuvre, complète de ses deux parties [310].

La répétition du terme *misukasareru* 見透かされる (pénétrer, voir à travers), dans les premier et dernier paragraphes, s'applique à la réalité et à l'ensemble de ce que le regard peut embrasser [311]. Koga semble évoquer la possibilité de voir au-delà des apparences une autre réalité, ou plutôt la vraie réalité débarrassée de ce qui la masque habituellement : une posture qui fait plus que rappeler celle de Breton qui se réjouissait dans le premier *Manifeste* d'un dépassement « des réalités sommaires [312] ». Nombre d'autres toiles s'accompagneront de textes chez Koga, mais c'est celui d'une toile exposée l'année suivante qui retient l'attention ici : *Sōgai no keshō* 窓外の化粧 (Maquillage à l'extérieur de la fenêtre, 1930). Dans celui-ci, Koga évoque « un poisson qui se dissout dans l'air » (*kitai no naka ni tokeru sakana* 気体の中に溶ける魚) : on songe là encore à une référence à Breton par le biais de *Poisson soluble* (à l'origine préfacé par le *Manifeste du surréalisme*). Peut-être les poissons qui émettent une sorte de vapeur dans plusieurs toiles de Koga (*Tanjun na aiwa* 単純な哀話 [Simple histoire triste], 1930) en sont-ils une autre illustration – à moins qu'ils ne se rattachent plus directement à une œuvre d'Ernst : *Le poisson et le vapeur* (1920). Ernst encore, dont le collage *Jeanne Hachette et Charles le Téméraire* (reproduit dans le douzième numéro de *La révolution surréaliste*) présente d'évidentes similitudes avec deux toiles du peintre japonais : *Kanshō no seiri ni tsuite* 感傷の生理に就いて (De la physiologie des sentiments, 1931, œuvre disparue) et *Kibishiki dentō* 厳しき伝統 (Tradition rigoureuse, 1931) [313]. On songera enfin à *Les hommes n'en sauront rien* (1923) d'Ernst qui, reproduite dans *Nadja* de Breton (1928), aura une forte influence sur les artistes japonais, et dont

[310] Ce type d'œuvres, où texte et image sont séparés et autonomes répond au souci de créer un tout dont chaque partie ne soit justement pas qu'une partie, mais puisse en outre se suffire à elle-même. Texte et image sont liés, sinon sémantiquement du moins physiquement par le livre qui les accueille (et le choix du ou des auteurs de les présenter ensemble, choix qui a bien sûr présidé à l'entreprise) mais, dans cette même optique, il peut également être demandé au lecteur de fournir un tel effort d'imagination, de dissociation. Ainsi de l'album de photographies *Le Dépays* (1982) de Chris Marker (1921-2012), où sont collationnés texte et images qui, sans être complétement l'illustration l'un de l'autre, entretiennent toutefois des liens très proches ; mais que l'auteur a assorti en ouverture d'un avertissement : « Le texte ne commente pas plus les images que les images n'illustrent le texte. Ce sont deux séries de séquences à qui il arrive bien évidemment de se croiser et de se faire signe, mais qu'il serait inutilement fatigant d'essayer de confronter. Qu'on veuille donc bien les prendre dans le désordre, la simplicité et le dédoublement, comme il convient de prendre toutes choses au Japon. » (MARKER Chris, *Le Dépays*, Paris : Éditions Herscher, coll. « FORMAT/photo », 1982).

[311] Voir NAGATA Ken.ichi, *op. cit.*, p. 254.

[312] BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, dans BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, p. 20.

[313] Voir NAGATA Ken.ichi, *op. cit.*, p. 257-259.

plusieurs toiles de Koga de cette époque semblent inspirées. Enfin, un élément permet encore de rapprocher le travail de Koga du mouvement parisien – et peut-être plus encore d'Ernst en particulier –, qu'une œuvre du peintre japonais légèrement postérieure à cette exposition met en lumière : l'intérêt pour l'art brut, plus précisément l'art des malades mentaux [314]. On connaît le goût des surréalistes pour la production écrite ou dessinée de ces derniers qui, à l'image des dessins d'enfants auxquels s'intéressera Kandinsky, était censée être plus libre, plus pure, puisque dégagée du contrôle de la raison, et délivrée de tout apprentissage, tout conditionnement, non encore « adaptés » à la société ; précisément ce à quoi tendait également l'automatisme psychique. Après la Grande Guerre, la publication de l'ouvrage *Bildnerei der Geisteskranken* (1922, publié en français, en 1984 seulement, sous le titre *Expressions de la Folie*) du psychiatre et historien d'art allemand Hans Prinzhorn (1886-1933) sera une seconde révélation [315].

316

317

À la même époque, Koga propose *Hateshinaki tōhi* 涯しなき逃避 (Fuite sans fin, 1930 ; ci-dessus, à gauche), une œuvre qu'un simple regard permet de rapprocher de l'ouvrage de Prinzhorn, où plutôt d'une œuvre d'un de ses patients, August Neter (1868-1933), qui y est

[314] Voir HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 106-113.

[315] Prinzhorn avait constitué une très importante collection d'œuvres d'art (plusieurs milliers de pièces) réalisées par des patients de l'hôpital psychiatre d'Heidelberg, en Allemagne, où il travaillait ; l'ouvrage, abondamment illustré, en reprend un grand nombre, et fait forte impression sur beaucoup d'artistes, notamment Ernst qui fera ensuite découvrir l'ouvrage à Éluard, ce dernier le transmettant lui-même ensuite à Breton. En 1930, la rédaction par ces deux derniers de *L'immaculée conception* constituera une tentative de simuler divers troubles psychiques. Voir BRETON André, « L'art des fous », dans *La clé des champs*, Paris : J.-J. Pauvert, 1963, p. 274.

[316] Reproduction dans *Nihon no shūrurearisumu 1925-1945 [Surrealism in Japan 1925-1945]*, Nagoya : Nagoya-shi bijutsukan, 1990, p. 46.

[317] Reproduction dans PRINZHORN Hans, *Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin : Springer, 1922, p. 216.

reproduite : *Wunderhirte* (Merveilleux berger, date inconnue ; page précédente, à droite) [318]. Elle inspirera aussi à Ernst son *Œdipe* l'année suivante [319]. Un nombre important de croquis de Koga de cette époque sont des reproductions d'œuvres présentées dans le livre de Prinzhorn, et il est de fait certain que le peintre possédait (ou du moins pouvait consulter) celui-ci. En fait, le nombre d'œuvres de Koga directement inspirées de l'ouvrage allemand pourrait même s'élever à quatorze. Notons que, si l'ouvrage avait été abordé au sein de plusieurs sources, il n'est pas possible de savoir par quel biais Koga s'y est intéressé : là encore, suivant un cheminement intellectuel proche, peut-être Koga en est-il venu au même moment que les surréalistes parisiens à nourrir un intérêt proche [320].

1.5.1.2 Et ce qui l'en distingue

Plusieurs éléments viennent cependant nuancer l'interprétation selon laquelle Koga se serait contenter de « singer » les surréalistes parisiens. La nature même des « emprunts » fonde le sentiment que les origines de cette œuvre étonnante et techniquement réussie sont multiples, et qu'elles ne doivent probablement pas être cherchées uniquement dans le surréalisme. Comme les autres toiles de Koga de cette époque, *Umi* s'inscrit en fait au carrefour de nombreuses influences. À commencer par la science.

La jeune fille sur la droite de la toile évoque baignade et autres loisirs – le personnage est d'ailleurs directement emprunté à celui d'une carte postale. Cependant, ce que propose en fait le peintre est une image de la mer bien éloignée de celle de la plaisance. Le tableau fonctionne comme une sorte de panorama des possibilités alors offertes par la science et la technique qui, pour une grande partie en effet, pouvaient se rapporter à la mer ; ce qui, particulièrement pour un pays insulaire, revêt une importance particulière : possibilité d'évoluer au-dessus de l'eau (dirigeable), à sa surface (navire), mais aussi sous la surface (sous-marin). L'insertion de divers « motifs mécaniques » sur une toile (ballon dirigeable, sous-marin en coupe ou encore usine) existait avant l'arrivée du surréalisme au Japon. L'influence du futurisme est évidente, mais celle des autres mouvements qui, à la suite de Marinetti, se sont également intéressé à la machine doit également être évoquée, à commencer par celle de Dada. Celle de l'art prolétarien également, notamment le travail de

[318] Reproduite en noir et blanc dans l'ouvrage de Prinzhorn, elle est originellement colorée : fond où s'entremêlent un bleu très doux à une couleur beige pale, les personnages (femme, homme, chien/loup) étant quant à eux plutôt de manière uniforme couleur sable. Elle sera reproduite en 1938 dans le *Supplément* du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.

[319] Voir BELTON Robert James, *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art*, Calgary : University of Calgary press, 1995, p. 63-65.

[320] Voir HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 107-111.

Yanase dont *CAPITALISMUS* (dessin à l'encre, vers 1924) est proche d'*Umi*. Cette piste de l'art prolétarien pourrait encore être appuyée par une ligne du poème qui accompagne la toile, où est évoquée le « cinquantième degré de latitude nord », qui correspond très vraisemblablement à la limite géographique qui, entre 1905 et 1945, a marqué la frontière entre la partie russe (au nord) et la partie japonaise (au sud) de l'île de Sakhaline, que le Japon avait récupéré sur la Russie à l'issue de la Guerre russo-japonaise. Cette frontière liait désormais directement l'Archipel à l'Union soviétique, et devait à l'évidence revêtir pour les sympathisants communistes japonais une importance particulière. En 1929, le roman feuilleton *Kani kōsen* 蟹工船 (Le bateau-usine) de Kobayashi Takiji [321], dénonçant l'exploitation capitaliste des pêcheurs, était adapté sur les planches du Petit théâtre de Tsukiji à Tōkyō, et renommé *Hokui gojūdo ihoku* 北緯五十度以北 (Au nord du cinquantième degré de latitude nord). Entre autres représentants majeurs de cette tendance artistique, citons Murayama [322] qui publie en 1930 un ouvrage intitulé *Puroretaria bijutsu no tame ni* プロレタリア美術のために (Pour l'art prolétarien) dont l'un des tous premiers chapitres est justement consacré à l'esthétique de la machine : « Saikin no geijutsu ni okeru kikaibi » 最近の芸術に於ける機械美 (Esthétique de la machine dans les productions artistiques récentes). Les liens entre Koga et l'art prolétarien demeurent peu étudiés, et de telles influences – si elles semblent probables – se limitent peut-être à des apports esthétiques de la part du peintre japonais [323]. Ensuite, Koga a pu trouver dans l'œuvre de Yanase ou de Murayama (ou d'autres artistes prolétariens) des motifs qui lui convenaient, bien que répondant chez lui à des attentes différentes. [324]

Les machines peuplent à cette époque l'imaginaire et se retrouvent dans nombre d'ouvrages, journaux ou revues scientifiques japonaises, étrangères également, mais aussi dans divers travaux de fictions : les mangas notamment, dont plusieurs mettent en scène, entre autres objets de la technique, des robots, ou encore le théâtre, avec la pièce *R.U.R.* (1920) de Karel

[321] Suite au décès duquel Tsuda Seifu réalise la même année la toile *Giseisha* 犠牲者 (La victime).

[322] Il sera lui aussi arrêté la même année du fait du caractère politique de ses pièces.

[323] Voir NAGATA Ken.ichi, *op. cit.*, p. 252-255.

[324] Une situation analogue a mis en parallèle le dadaïsme de Duchamp et le purisme de Charles-Édouard Jeanneret [Le Corbusier, 1887-1965], chacun présentant *a priori* des objectifs et des canons esthétiques bien différents – le premier mouvement ne se souciant en fait guère de ce dernier point. Ainsi, dadaïstes et puristes sont fascinés par l'esthétique de certaines pièces d'ingénierie (hélice notamment). Jeanneret est surtout guidé par l'esthétique propre de l'objet, qu'il estime remarquable par sa beauté (à ce propos, voir NAGAI Takanori (éd.), *Ekkyōsuru zōkei – Kindai no bijutsu to dezain no jūjiro*, Kyōto : Kōyō shobō, 2003, p. 110-111). Aussi, il faut bien se garder de conclure d'une esthétique donnée qu'elle suffit à renseigner sur un objet et le processus intellectuel qui en est l'origine. Notons encore que Koga ne fait pas des machines et de la productivité de masse un portrait aussi négatif que Yanase ou Takiji.

Čapek [325] (1890-1938) dont des photographies de l'exceptionnelle installation scénique, imaginée en 1923 par l'autrichien Frederick Kiesler (1890-1965), furent à plusieurs reprises reproduites dans des publications japonaises, par Murayama notamment [326]. Le personnage de l'androïde, symbole du tout mécanique, se développe particulièrement à cette époque au Japon puisque, après la parution en 1922 de la traduction japonaise de *Poupées électriques* de Marinetti, est publiée en 1923 celle de *R.U.R.*, qui sera jouée l'année suivante au Japon sous le titre de *Jinzō ningen* 人造人間 (Les androïdes), également au Petit théâtre de Tsukiji ; l'affiche qui l'annonce offre probablement la première illustration d'un androïde dans le pays [327]. Les auteurs japonais s'intéressent également aux possibilités offertes par un tel personnage et, en 1929, soit l'année de la sortie du *Metropolis* de Fritz Lang (1890-1976) au Japon, Tagawa Suihō [328] fait du robot un héros de bande dessinée, popularisé dès 1934 par *Tanku tankurō* タンク・タンクロー de Sakamoto Gajō 坂本牙城 (1895-1973), les ouvrages d'Ōshiro Noboru 大城のぼる (1905-1998), ou encore les romans et nouvelles d'Unno Jūza 海野十三 (1897-1949). À la même époque, pour la dernière page de la revue *Tōkyō Puck* (*Tōkyō pakku* 東京パック [329]), Koga réalise une illustration mettant en scène un robot humanoïde : *Robotto mo hohoemu* ロボットも微笑む (Les robots rient aussi, 1931) [330]. La même année, il réalise la toile *Genjitsusen wo kiru shuchiteki hyōjō* 現実線を切る主智的表情 (Expression intellectuelle coupant la ligne de la réalité, 1931), présentée lors de la dix-huitième édition de la Nika-kai, dans laquelle un androïde se tient debout sur un cheval [331]. En fait, Koga s'inscrit là encore parfaitement dans son époque :

---

[325] L'écrivain tchèque était d'ailleurs l'ami, et le traducteur, de Marinetti.

[326] Voir HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 57-58.

[327] Voir YOSHIDA Morio *et al.* (éd.), *Ninshinsuru robotto – 1920 nendai no kagaku to gensō*, Yokohama : Shunpusha, 2002, p. 65.

[328] Avant d'embrasser une carrière de *mangaka*, particulièrement célèbre pour son personnage de chien errant Norakuro のらくろ, Tagawa a fait partie des membres de Mavo aux côtés de Murayama ou Yanase. Ce dernier exercera également un temps le métier d'auteur de bandes dessinées.

[329] Il s'agit de la quatrième génération de la revue initialement lancée par Kitazawa Rakuten 北沢楽天 (1876-1955).

[330] Œuvre et croquis préparatoire reproduits dans INOUE Haruki, *Nihon robotto sōseiki – 1920-1938*, Tōkyō : NTT shuppan, 1993, p. 231.

[331] Lors du même événement, le peintre Takai Sadaji 高井貞二 (1911-1986) présente trois œuvres, dont une met en scène ce qui s'apparente à un androïde : *Kikai no jōsō* 機械の情操 (Sensibilité de la machine ; voir *ibid.*, p. 234-235). Si l'influence de Koga sur Takai est dans ce cas à relativiser, tant le motif est alors courant, mais surtout étant donné que les deux œuvres sont présentées en même temps, elle apparaît plus évidente en 1930, lors de la précédente édition de la Nika-kai, où Takai présente une toile intitulée *Bunmei* 文明 (Civilisation) qui est plus que fortement inspirée par *Umi*, que Koga avait présentée en 1929 (œuvre reproduite dans le catalogue de l'événement : *Nika gashū*, « Shōwa gonen aki daijūnanakai – Nika bijutsu tenrankai shuppin », Tōkyō : Nika-kai, 1930, p. 46).

1931 est au Japon l'année du « boom des robots » (*robotto būmu* ロボット・ブーム) [332], et nombreux sont les auteurs à s'interroger sur l'esthétique de la machine, particulièrement de l'androïde. Citons encore deux ouvrages parus en 1930 : *Kikai geijutsu ron* 機械藝術論 (De l'art mécanique), anthologie de textes relatifs aux liens qui unissent les machines à l'art (musique, cinéma, théâtre, peinture, etc.), et à laquelle participent Inagaki Taruho, Murayama, Nakahara Minoru ou encore Nakai Masakazu ; et *Kikai to geijutsu kakumei* 機械と芸術革命 (Les machines et la révolution artistique), ouvrage dirigé par Kimura Toshimi qui s'ouvre sur la présentation, via de nombreuses reproductions, des divers courants artistiques qui mettent en avant la machine, et présente un nombre important de robots [333]. Inagaki et Kimura, s'ils semblent aller dans le même sens, illustrent en fait deux aspects opposés de l'intérêt alors porté aux machines : le premier s'intéresse particulièrement au caractère esthétique de la machine, lorsque le second, marxiste, conçoit la machine comme une force de production permettant avant tout de servir l'homme [334].

Ainsi que le relevait Schapiro en 1937, il est intéressant de constater que cette importance de la machine dans les arts a été particulièrement forte au sein de pays qui, justement n'étaient pas les plus avancés sur le plan de la technologie ou se percevaient à tout le moins en « état d'arriération » – l'Italie par exemple, mais aussi le Japon –, et souhaitaient se mettre à niveau d'autres plus à la pointe ; une sorte de course à la modernisation.

> Il est […] plus significatif encore que, dans la période récente, ce ne soient pas les pays à l'industrie avancée, dotés des technologies les plus sophistiquées, à savoir les États-Unis et l'Angleterre, qui aient donné naissance à des styles d'abstraction mécanique ; ils sont aussi les plus retardataires en fait d'abstraction fonctionnaliste des formes en architecture. […] Aussi, vouloir expliquer ces arts comme un reflet des machines alors existantes est forcément inadéquat. Surtout, on ne pourrait pas comprendre pourquoi les différents styles inspirés de la machine diffèrent d'un lieu à l'autre, à une époque où la technologie revêt un caractère international. [335]

---

[332] Ainsi, Koga réalise pour la seule année 1931 trois illustrations et un poème mettant en scène un robot (voir INOUE Haruki, *Nihon robotto sensōki – 1939-1945*, Tōkyō : NTT shuppan, 2007, p. 5 et 32 ; INOUE Haruki, *Nihon robotto sōseiki – 1920-1938*, Tōkyō : NTT shuppan, 1993, p. 230-235 ; et HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 126-128).

[333] Voir BABA Nobuhiko 馬場伸彦, « Kaidai » 解題 (Notes), dans BABA Nobuhiko (éd.), *Kikai to geijutsu*, « Korekushon modan toshi bunka », vol. 45, Tōkyō : Yumani shobō, 2009, p. 620-623. L'ouvrage de Kimura (reproduit dans *ibid*., p. 1-367) se compose principalement de la traduction de trois ouvrages (ou parties d'ouvrages) rédigés en anglais : *The Triumphant Machine (A Study of Machine Civilisation)* de Richard Michael Fox (1928), *The New Spirit in the European Theatre, 1914-1924: A comparative Study of the Changes Effected by the War and Revolution* de Huntly Carter (1925, uniquement la partie intitulée « The Theatre and the Machine »), et enfin *The Dance of the Machines: The American Short Story and the Industrial Age* d'Edward Joseph Harrington O'Brien (1929, uniquement le chapitre 4).

[334] Voir *ibid.*, p. 624-627.

[335] SCHAPIRO Meyer, *op. cit.*, p. 53-54.

Peut-être la récurrence de ces motifs fait-elle transparaître cette aspiration. Sur un plan artistique, la question du retard par rapport à l'Occident et de la volonté de le rattraper est régulièrement abordée par les artistes japonais eux-mêmes, Kitawaki notamment. Nous reviendrons sur ce point.

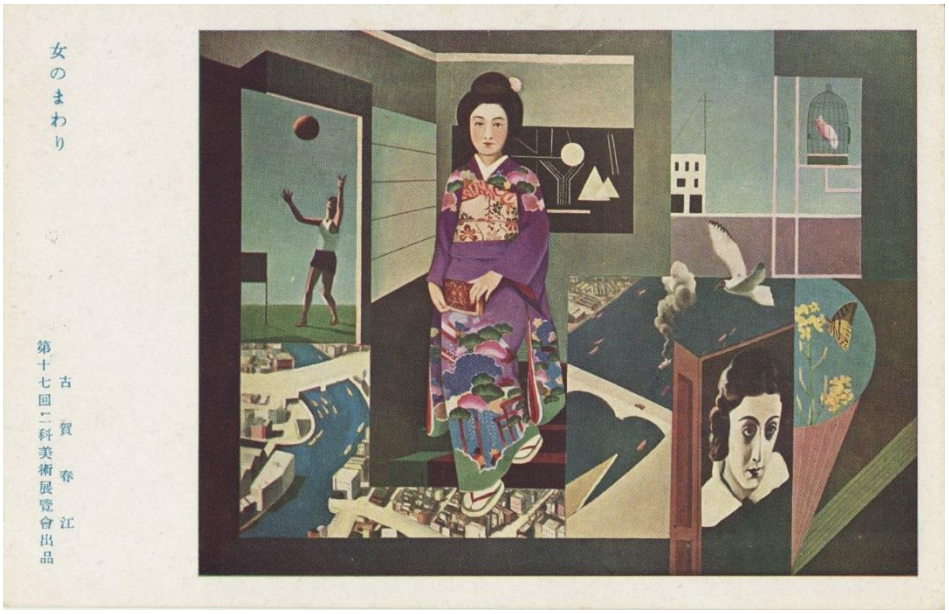
En tout état de cause, s'il existe alors dans le travail de Koga une influence du surréalisme, elle est à partager avec d'autres, multiples, qui ont en commun une représentation géométrique de l'univers : constructivisme, purisme, etc. De même pour la deuxième caractéristique évidente d'*Umi*, son aspect collage, assemblage ou photomontage, qui doit sûrement moins au mouvement de Breton qu'à des personnalités telles que Murayama ou Inagaki pour le Japon, et surtout à l'étranger le Hongrois László Moholy-Nagy, membre du Bauhaus [336], dont l'ouvrage *Malerei, Fotografie, Film* (Peinture, photographie, film), qui paraît en 1925 en Allemagne et est présenté dans la presse japonaise l'année suivante, offre nombre d'exemples et diverses photographies d'engins mécaniques (ballon dirigeable [337], aéroplanes, motos, etc.). Surtout, l'ouvrage de Moholy-Nagy est plus largement présenté en 1928 par l'artiste Nakada Sadanosuke 仲田定之助 (1888-1970), qui en plus de reproduire dans son essai des planches de l'ouvrage original, propose ses propres photomontages, dont un, intitulé *Natsu* 夏 (Été), est très proche de la toile de Koga [338]. La plupart des éléments du tableau proviennent de sources imprimées contemporaines (principalement des revues scientifiques) dont le peintre a reproduit certaines parties (photographies ou dessins, y apportant parfois très peu de changement) : sous-marin, voilier, dirigeable, usine sur la

[336] Nagata montre que le motif de la main ceinte d'un disque blanc dans le coin inférieur droit de *Sōgai no keshō* est emprunté à une photo publiée dans le bulletin de l'établissement d'avril 1928, ou sa reproduction dans le magazine japonais *Kenchiku kigen* 建築紀元 (L'ère de l'architecture) à l'automne 1929, à moins qu'il ne s'agisse d'une photo de la main d'Oskar Schlemmer (1888-1943), peintre, sculpteur et chorégraphe également membre du Bauhaus, qui la faisait figurer dans l'un de ses ouvrages en 1927. Quoi qu'il en soit, cette découverte est intéressante en ce qu'elle peut montrer l'intérêt du peintre pour le Bauhaus, et plus largement le constructivisme, dont Moholy-Nagy et Schlemmer furent d'importants représentants (voir NAGATA Ken.ichi, *op. cit.*, p. 260).

[337] Les dirigeables, allemands particulièrement, symbolisaient à l'époque la technologie la plus avancée. Quelques semaines avant le début de l'exposition de la Nika-kai, l'Allemagne avait choisi le Japon (Ibaraki) comme première escale dans le tour du monde de son Zeppelin LZ 127, ce qui constitua vraisemblablement un événement, les journaux et magazines traitant le sujet plusieurs mois à l'avance depuis l'annonce du choix du Japon, produisant des photographies, et allant jusqu'à envoyer en Allemagne des envoyés spéciaux pour couvrir le sujet. Au Japon, une autre représentation notable du Zeppelin est celle que propose en 1932 Yanase dans son photomontage *Mayonaka kara shichiji made – nanbā hyakuichi taimen (roku)* 真夜中から 7 時まで　No.101 対面（6） (De minuit à 7 heures – Entrevue nº 101 (6)). Ces représentations sont assez inséparables de l'imaginaire qui s'est développé autour de ces gros engins (voir HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 62-65).

[338] L'essai de Nakada est publié en 1928 dans le quatorzième volume de la collection *Gendai shōgyō bijutsu zenshū* 現代商業美術全集 (Recueil complet de l'art commercial contemporain) : *Shashin oyobi manga ōyō kōkoku shū* 写真及漫画応用広告集 (Recueil consacré aux applications dans le dessin ou la photographie). Voir *ibid.*, p. 59-60 et 300.

gauche du tableau, et même le personnage de la baigneuse, fidèle jusqu'aux teintes employées ; faisant véritablement de la toile une sorte de collage et, si l'on peut dire, une « photographie » de son époque. Chez Moholy-Nagy (et Nakada) comme chez Koga mais aussi dans une certaine mesure chez les surréalistes, il est intéressant de souligner que les divers éléments qui se côtoient au sein des « collages » sont (ou du moins semblent *a priori*) sans lien entre eux. Ils évoluent comme dans des univers distincts. Ce point apparaît plus évident encore dans *Torikago*. Autre point de convergence entre les artistes : ils mêlent tous deux dans leurs créations éléments concrets et éléments abstraits.



339

Soulignons enfin l'importance des revues japonaises des années 1920, époque à laquelle la reproduction de photographies dans les publications se banalise, et qui voit l'apparition de diverses « revues de photos » (*gurabia zasshi* グラビア雑誌). Koga emprunte nombre de motifs à ces publications, en ne leur apportant parfois guère de modification. Au-delà de ces motifs, c'est le découpage, la mise en page de ces revues, la manière de placer les photographies sur la page qui semble le marquer : inventif, vivant, jouant sur les tailles et les découpes, il est proche des créations du peintre qui apparaissent de plus en plus comme un reflet assez fidèle de son époque. Une œuvre telle qu'*Onna no mawari* 女のまわり (Autour d'une femme, 1930 ; ci-dessus) illustre cette influence. La composition tout d'abord, assemblage de diverses fenêtres ou vignettes aux contenus étrangers, disparates. Le contenu de ces vignettes, ensuite. Ainsi de l'homme jouant au volley-ball, sur la gauche de l'œuvre, qui est emprunté à une photographie publiée en 1929 dans la revue *Asahi gurafu*

339 Carte postale d'époque reproduisant *Onna no mawari* de Koga (aimablement prêtée par Tan.o Yasunori 丹尾安典).

アサヒグラフ (Asahi Graph) [340] ; ou à ce qui s'apparente au portrait en noir et blanc d'une actrice, comme les revues en produisaient alors couramment. Ou encore au survol d'une ville, à l'arrière-plan : les photographies aériennes, dont les premiers exemples en Europe datent du milieu du XIXe siècle, sont très populaires à l'époque, au Japon également. Il s'agit d'une conséquence des rapides développements conjoints de l'aviation et de la photographie vers le début du XXe siècle [341]. Comme ces revues, le peintre montre une évolution dans la manière de représenter, et donc aussi de percevoir, le monde qui les entoure.

1.5.1.3 Koga, un artiste surréaliste ?

Outre le surréalisme, Koga est intéressé par les œuvres faisant appel à une représentation plus géométrique du monde, proches du constructivisme, du cubisme ou encore du purisme ; ce point fait également écho à son intérêt pour les photographies et photocollages à rapprocher du constructivisme. Cette caractéristique apparaît dans *Umi* et plus encore peut-être dans *Torikago*. Plus, cet intérêt en appelle rapidement un autre : comme Murayama, Koga s'intéresse à l'architecture, particulièrement aux reproductions que propose Inagaki dans son ouvrage *Kikai to geijutsu to no kōryū* 機械と芸術との交流 (Échanges entre les machines et les arts, 1929) – qui contribue à faire entrer l'esthétique des machines dans le domaine des arts –, dont il reproduit plusieurs études dans ses carnets [342]. Dans son ouvrage, Inagaki propose aussi de nombreuses reproductions de machines (automobiles, trains, navires de guerre, aéroplanes, etc.). On se souvient que, comme Koga, ce dernier avait rejoint « l'équipe pédagogique » de Tsuda Seifu.

Dans un texte consacré à *Sōgai no keshō* 窓外の化粧 (Maquillage à l'extérieur de la fenêtre, 1930) qu'il publie la même année dans la revue *Mizue*, Koga réfute toute esthétisation de la

[340] Voir HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 75-79, 114-120.

[341] Écrites (Apollinaire) ou picturales, les compositions de ce type se développent plus encore après la Première Guerre mondiale. Concernant la peinture, on pensera pour l'Europe à l'étonnante toile d'André Devambez (1867-1944), *Le seul oiseau qui vole au-dessus des nuages* (1910), ou à *Tour Eiffel et Jardin du Champs de Mars* (1922) de Robert Delaunay (1885-1941). Évoquons aussi l'aéropeinture, déclinaison du futurisme italien plus spécifiquement dédiée à l'aéronautique, qui émerge à la toute fin des années 1920. Quant au Japon, on songera notamment à *Kage (Soshū jōkū nite)* 影（蘇州上空にて） (Ombre [dans le ciel au-dessus de Suzhou], 1938) de Mukai Junkichi 向井潤吉 (1901-1995). Kitawaki produira quelques vues aériennes, dont le plus notable exemple est *Shūraku (kansōgaku shirīzu)* 聚落（観相学シリーズ） (Habitations [série de physiognomonie], 1938 [cat. 122]).

[342] Les photos ou plans d'architecte y sont très nombreux, et concernent aussi bien Le Corbusier et des artistes du Bauhaus (Gropius) ou à rapprocher de l'architecture constructiviste ou expressionniste (Mendelsohn, Mies van der Rohe) que d'autres dont le nom n'est pas cité. Les gratte-ciel américains et les superstructures en tout genre y occupent une place importante.

machine. Ainsi qu'il le précise, les « objets » qu'il met en scène dans ses toiles – machines comme humains – ne doivent pas être perçus comme ce qu'ils sont *a priori*, c'est-à-dire simplement des objets concrets, mais comme des formes, abstraites, utilisées afin de construire un concept, bien concret en revanche. Il s'agit en quelque sorte de « briques » qui, chacune indépendamment ne renseigne guère sur l'œuvre achevée, qui aurait pu être bâtie avec d'autres éléments. Mais la forme, la couleur de chacun des éléments permet de bâtir l'édifice. « En clair, conclut Koga, il ne s'agit pas d'une œuvre qui rend abstraite le concret, mais d'une œuvre qui concrétise l'abstrait. [343] » Une telle affirmation signifie que, contrairement à la première impression du spectateur, les œuvres que crée le peintre ne consistent donc pas en un assemblage abstrait de figures concrètes, comme pourrait l'être un collage réalisé de manière plus ou moins « automatique ». Il nous semble que le peintre songeait sûrement plutôt à un concept, dont la mise en image nécessiterait de rassembler les éléments adéquats.

344

Les œuvres surréalistes de Koga ne sont pas du tout coupées de la réalité, avec laquelle elles entretiennent même d'étroits liens. Revenons sur *Genjitsusen wo kiru shuchiteki hyōjō* 現実線を切る主智的表情 (Expression intellectuelle coupant la ligne de la réalité, 1931 ; ci-dessus), solidement ancrée dans le contexte qui l'a vu naître. Des possibles interprétations parfois surprenantes dont a fait l'objet cette toile, celle selon laquelle elle serait une critique de l'empereur (et de sa politique) – figuré par le robot –, à une période de crise durant

343 「即ち具体を抽象したものでなく抽象を具体化したものであります。」, dans KOGA Harue, « Sōgai no keshō ni tsuite » 『窓外の化粧』に就いて (À propos de *Sōgai no keshō*), *Mizue* みづゑ, nº 307, septembre 1930 ; cité dans *ibid.*, p. 96.

344 Reproduction dans HAYAMI Yutaka, *op. cit.*

laquelle l'artiste pouvait s'inquiéter de la direction que prenait son pays, ne semble *a priori* pas la plus évidente. Il est vrai cependant que l'image d'un cavalier sur un cheval blanc ne pouvait guère manquer, à l'époque, de faire songer aux nombreux portraits de l'empereur en habits militaires, chevauchant une telle monture [345]. Quant à « l'expression intellectuelle » (*shuchiteki hyōjō* 主智的表情), elle pourrait désigner la femme en habits équestres prête à faire feu sur – et ainsi à « couper » (*kiru* 切る) dans son élan – « la ligne de la réalité » (*genjitsusen* 現実線), désignée par le robot et sa monture. L'expression pourrait évoquer le souhait de l'artiste de voir s'achever la politique poursuivie. Ces suppositions sont renforcées par certains passages de « Chōgenjitsushugi no shikan » 超現実主義私感 (Une approche du surréalisme), texte dans lequel Koga emploie plusieurs termes proches, voire identiques, de ceux qui composaient le titre de sa toile. Par exemple : « Les valeurs propres à l'art se révèlent au moment où l'on parvient à maîtriser et à supprimer [*setsudan suru* 切断する] les valeurs et les formes convenues, liées à la réalité [*genjitsu* 現実] : idées, sentiments, sensations. » Ou encore : « Le surréalisme est une discipline intellectuelle [*shuchishugi* 主智主義] ». Volontiers contradictoire, ou pour le moins quelque peu trouble dans ses déclarations, Koga précise certes que « chercher à interpréter les objets tels qu'on les voit peints sur une toile en tant qu'idées, sentiments ou sensations de l'auteur, est une erreur ». Cependant, et nous y reviendrons, une importante phrase au début du texte ne peut manquer de faire chercher, au-delà des apparences, un sens caché à certaines de ses toiles, et particulièrement *Genjitsusen wo kiru shuchiteki hyōjō* : « Par conséquent, [puisque l'art] est acte, il est inconcevable qu'il n'ait absolument aucun lien avec la réalité. » C'est en fait la conception même du surréalisme que propose le peintre qui semble bien éloignée de celle de Breton. D'ailleurs, si les œuvres de la période surréaliste de Koga entretiennent avec le mouvement parisien diverses similitudes, le peintre affirme lui-même que la conception du mouvement proposée par Breton s'oppose à la sienne, limitant les ressemblances à des emprunts ou des hasards. Ce qui ne l'empêche pas de se réclamer lui aussi du surréalisme ; d'un surréalisme plutôt, dont il précise les caractéristiques :

> Cependant, dans l'art en général, l'art utilitaire (celui dont le but ultime est la réalité) a dans sa pratique un but utilitaire, tandis que l'art suprématiste (l'art pur) ne se propose comme but que la création de l'objet porteur de la beauté pure.
> Le surréalisme, bien sûr, est un art pur. [346]

[345] Voir LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre : 1937-1952*, Paris : Fayard, 2013, p. 119-122.

[346] Traduction française dans LINHARTOVÁ Věra, « Manifestes et réflexions – 1910-1941 – Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová », dans *Japon des avant-gardes, 1910-1970,* Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 158-159.

Cet objectif d'une quête de la beauté est clairement à opposer à la démarche dont se réclame Breton, pour qui un critère tel que l'aspect esthétique de l'œuvre ne doit pas être pris en compte [347].

La réflexion de Koga doit se comprendre comme portant sur un objet – le surréalisme – qu'il considère certes comme un mouvement uniquement artistique, mais distingue d'autres mouvements d'avant-garde tels que ses prédécesseurs constructivisme et purisme auxquels il reproche de s'être appuyés sur le monde de l'expérience vécue (*keiken no sekai* 経験の世界) ou celui des sensations éprouvées (*jikkan no sekai* 実感の世界), qui ne sauraient en aucun cas appartenir au « critère général de l'art » défini par Koga. Pour le peintre, le surréalisme, en tant qu'il doit être un dépassement de la réalité présente (*genjitsu* 現実), est voué à s'éteindre, comme bien d'autres tentatives artistiques avant lui. L'art posséderait en lui-même, et en même temps que les moyens de créer, ceux de se détruire, puisqu'il est condamné, pour pouvoir continuer de dépasser la réalité, par définition mouvante, à changer avec elle, après elle plutôt, et donc à toujours disparaître pour reparaître changé. Le but de l'art est en quelque sorte de tirer la réalité vers l'avant : « L'insuffisance de la réalité donne naissance à l'art, et dès lors que la réalité s'épanouit et qu'elle parvient à rejoindre les horizons dégagés par l'art, celui-ci perd sa valeur qui le fonde en tant qu'art, et surgit alors une autre réalité où l'un et l'autre se confondent. [348] » Et le processus recommence.

Koga appuie ses déclarations sur l'ouvrage *Chōgenjitsushugi shiron* 超現実主義詩論 (Poétique du surréalisme, 1929) de Nishiwaki. Le poète y affirme que l'art pur est créé à l'instant même où la conscience de soi s'éteint, ou même que l'art pur est un mécanisme permettant cette extinction [349]. Lorsqu'il énonce « sa » conception du surréalisme, Koga semble en fait avoir fait sienne celle de Nishiwaki. Il s'appuie également sur la conception du surréalisme qu'avait son ami le poète Takenaka Kyūshichi, rencontré à cette époque, alors qu'il fait également la connaissance de Tōgō et Abe. Et ces artistes ne se présentent pas comme des suiveurs du chemin ouvert par Breton. Prenant nettement ses distances d'avec celui-ci, Koga conclut son essai en ces termes :

> Je ne puis souscrire à la théorie qui prétend qu'avec le surréalisme on parvient à un état de conscience aussi indéterminé que dans le rêve.

[347] On se souvient notamment de son opposition viscérale au roman, mais surtout de sa définition du surréalisme dans le premier *Manifeste* comme d'une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ».

[348] Traduction française dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 158.

[349] Voir HAYAMI Yutaka, *op. cit.*, p. 138.

> Le surréalisme est notre organisation de la pensée consciente qui aspire à la pureté. Et donc, le surréalisme est une discipline intellectuelle. […]
> C'est une question de technique et de construction. [350]

Confirmant cette inclinaison, et renchérissant son attaque contre le rêve, élément central du surréalisme bretonnien, Koga écrira en 1932 dans « Shajitsu to kūsō (aruiwa gushō to chūshō) » 写実と空想（或は具象と抽象） (Réalisme et abstraction [ou concret et abstrait]) :

> 我々の単なる感覚的表現がそのまゝ芸術とは言へない。例へば酷く擲られた場合に「痛いツ」といふ叫び声は詩ではない。また夢を見てその夢のまゝの表現も画として芸術にはならない。 [351]

> La simple expression de nos sens ne peut pas être qualifiée d'art. Par exemple, le cri que l'on pousse lorsqu'on se fait violemment frapper, « Aïe ! », n'est pas un poème. Et reproduire précisément par le dessin un rêve que l'on a fait n'est pas de l'art.

Mais, quelques lignes plus loin, il se rapprochera à l'inverse une fois encore du surréalisme de Breton, au sein duquel la simple description du « visible » est rejetée. Ce dernier affirmait en 1928 : « Une conception très étroite de l'*imitation*, donnée pour but à l'art, est à l'origine du grave malentendu que nous voyons se perpétrer jusqu'à nos jours [352] ». Et, en effet, Koga semble faire écho à cette déclaration lorsque, reprenant qui plus est probablement les deux types de formes – *Daseinsform* (forme d'existence ou existante) et *Wirkungsform* (forme d'effet, effective ou encore active) [353] – que distinguait en 1893 le sculpteur allemand

---

[350] Traduction française dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 160.

[351] KOGA Harue, « Shajitsu to kūsō (aruiwa gushō to chūshō) » 写実と空想（或は具象と抽象） (Réalisme et abstraction [ou concret et abstrait]), dans KOGA Harue, *Shajitsu to kūsō*, Tōkyō : Chūōkōron bijutsushuppan, 1984, p. 46.

[352] BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, dans BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2013, p. 14.

[353] Koga leur donne cependant un sens bien différent, ainsi qu'il le précise dans la définition qu'il propose. En effet, comme le rappelle Roberto Salvini, chez Hildebrand, la « forme d'existence » est une sorte de forme pure, absolue, de l'objet, « qui s'obtient à travers la vision rapprochée et […] est indépendante des contingences de l'environnement ». Cette forme, ainsi que le précise Hildebrand lui-même, est « obtenue en partie directement du mouvement, abstraite en partie de l'apparition », puisqu'elle est conçue par l'observateur par un véritable « toucher du regard », mouvant, et donc également « acte cinétique » : c'est l'ensemble des images rapprochées ainsi obtenues qui constituent, comme pour un film, la « forme d'existence ». C'est « la faculté cinétique de l'œil » qui permet « de toucher, à partir du point de vue rapproché, directement la tridimensionnalité et d'acquérir la connaissance de la forme grâce à une perception temporelle successive ». Quant à la « forme d'effet », Salvini souligne qu'elle est « déterminée justement par les modifications environnantes » : l'artiste devra se préoccuper d'obtenir la forme d'effet à travers des accents (illumination, déplacement du point de vue etc.) » visant à « intensifier la clarté de la vision » (SALVINI Roberto, « Introduction », dans SALVINI Roberto, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art du début du XXe siècle*, Paris : Klincksieck, 1988, p. 18-19 ; et HILDEBRAND Adolf (von), *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, dans *ibid.*, p. 117-122).

Adolph von Hildebrand (1847-1921) dans *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Le problème de la forme dans les arts plastiques), dont la traduction japonaise (*Zōkei bijutsu ni okeru keishiki no mondai* 造形美術に於ける形式の問題) paraît en 1927 [354], il offre sa définition de ce que doit être une œuvre d'art :

> こゝで作品の形式が観念的存在としての形式（作用形式）と、感覚的存在としての形式（存在形式）とに別たれる。感覚的存在は現実の中に於ける受容的存在であり観念的存在は新しい現実の創造的存在である。
>
> 現実の作品の対象が主観的空想的であつても、客観的具象的であつても等しく、作品に於ては観念形態（形式として作用形式）としての把握を感覚形態（形式としての存在形式）として表現さる可きものである。即ち芸術は美ではあるが但し美は必ずしも芸術とは言へない。
>
> 芸術——本質的存在——先験的価値であり概念的実在である。
>
> 作品——現実的存在——経験的価値であり感性的実在である。
>
> 故に芸術は永遠的存在であり作品は時間的存在であると言へる。
>
> 世の所謂写実主義と言はれる作品は多くは現実の感覚的表現に止まりたゞ技術としての美術品である場合が多いが、これは芸術としての存在価値を持たないものである。 [355]

> La forme d'une œuvre peut être divisée entre une forme en tant qu'existence conceptuelle, la « forme active », et une forme en tant qu'existence sensible, la « forme existante ». L'existence sensible est une existence réceptrice au sein de la réalité, et l'existence conceptuelle est une existence constructrice d'une nouvelle réalité.
>
> Que l'objet d'une œuvre réelle consiste en une imagination subjective ou en une objectivité concrète, l'appréhension de l'œuvre en tant que forme conceptuelle (la forme en tant que forme active) doit être exprimée en tant que forme sensible (la forme en tant que forme existante). Autrement dit, l'art est le beau, mais on ne peut affirmer que le beau soit l'art.
>
> Art – Existence substantielle – Possède une valeur transcendantale et une réalité conceptuelle.
>
> Œuvre – Existence réelle – Possède une valeur empirique et une réalité sensible.
>
> C'est pourquoi il est possible d'affirmer que l'art possède une existence éternelle, et l'œuvre une existence temporelle.
>
> Nombre d'œuvres appartenant au soi-disant réalisme se limitent à une expression sensible de la réalité et ne sont pour beaucoup des œuvres artistiques qu'en tant que technique, mais ces œuvres ne possèdent aucune valeur en tant qu'art.

Pour Koga, une œuvre d'art doit donc être composée de deux niveaux ou degrés : un degré conceptuel – l'idée à exprimer –, potentiellement créateur d'une nouvelle réalité, qui devra être concrétisé par le tout aussi indispensable degré sensible – à proprement parler la réalisation technique de l'œuvre – qui, lui, ne crée rien. C'est pourquoi la simple

[354] Soulignons aussi que Nishida évoque et cite Hildebrand à plusieurs reprises dans ses écrits avant même la parution de la traduction japonaise du *Problème de la forme*, particulièrement dans *Geijutsu to dōtoku* 芸術と道徳 (Art et morale, 1923).

[355] KOGA Harue, *op. cit.*, p. 47.

représentation du réel ne présente à ses yeux guère d'intérêt et ne constitue pas une œuvre d'art, non plus qu'un concept qui ne serait pas couché, par exemple, sur la toile. Pour Koga, un artiste ne concrétisant pas ses idées ne serait donc, finalement, pas un artiste.

Enfin, dernier point caractéristique de son œuvre, la question de l'influence de la religion est également importante chez le peintre. Le père de Koga est prêtre supérieur du Zenpuku-ji 善福寺, à Kurume, temple de l'École véritable de la Terre Pure (Jōdo-shinshū 浄土真宗). En parallèle de sa carrière artistique, Koga poursuit d'ailleurs une activité religieuse, puisqu'il devient bonze en janvier 1915. De la même manière que Takahashi Shinkichi cru entendre dans Dada les échos d'une religion qui lui était bien plus familière que le mouvement de révolte né à Zurich, l'influence du bouddhisme dans l'œuvre de Koga contribua à forger la conception surréaliste du peintre, en ce qu'il perçu entre les deux bien des points communs. Le bouddhisme jouera pareillement un rôle non négligeable chez Kitawaki. Au Japon comme en France, le surréalisme a d'abord consisté en une sorte d'expérience intérieure visant à aboutir à une meilleure connaissance de soi, et donc de l'homme, qui peut par certains aspects se rapprocher de l'expérience offerte par la religion. Ainsi que le souligne justement Lucken :

> Plonger dans l'univers mental n'est nullement, pour l'artiste japonais, la garantie de sortir des apparences et des contraintes de la matière. Pour quelqu'un comme Koga qui, à travers son père, supérieur d'un temple de l'école Rinzai, grandit dans l'esprit du bouddhisme zen, le monde intérieur, si l'on ne fait pas l'effort de le consubsumer dans une pratique, n'est pas moins illusoire que le monde extérieur. À une époque de crise politique et économique, les techniques surréalistes furent expérimentées comme un éventuel chemin vers plus de lucidité. Ce n'est donc pas tant l'œuvre plastique qui importait que, d'une part, le cheminement intellectuel et spirituel qu'elle permettait à son auteur, d'autre part, le modèle qu'elle fournissait pour permettre aux hommes de composer au plus vrai avec le monde, au plus libre, au plus souple, au plus instantané. [356]

À une époque où le surréalisme pictural est encore balbutiant au Japon, Koga développe une conception personnelle du mouvement. Nous rejoignons Linhartová lorsqu'elle affirme que « KOGA Harue mit son espoir dans un surréalisme qui n'a jamais existé en dehors de sa pensée, [et] réalisa parfaitement cette vision personnelle dans son œuvre de peintre et de poète ».

Il semble en revanche bien plus délicat d'affirmer, après Linhartová également, que d'une part la conception que le peintre avait du surréalisme « repose sur un malentendu heureux », d'autre part qu'il permette « de révéler les aspirations latentes, non accomplies, que portait en lui le surréalisme de la première heure », ou encore que son œuvre ait « le

[356] LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris : Hermann, 2001, p. 118.

pouvoir d'infléchir nos idées sur ce que fut, sur ce qu'aurait pu être le surréalisme »[357]. Certes, il est évident pour diverses raisons, notamment linguistiques, que la fondation des surréalismes japonais – et ce pluriel en est l'un des symptômes évident – repose sur certaines incompréhensions du mouvement parisien qui, difficulté supplémentaire, a lui aussi évolué au fil du temps. Néanmoins, les différences d'interprétation ne doivent pas toutes, loin de là, être imputées à de telles incompréhensions ou maladresses de la part des Japonais, et sont de toute façon très certainement inégalement réparties entre les artistes. Ensuite, rappelons que le pendant japonais du mouvement surréaliste est apparu à une époque de bouillonnement artistique, au Japon mais aussi en Europe. La très importante distance qui séparait ces artistes du Vieux Continent leur a permis de prendre du recul, à l'évidente différence des bretonniens, et de se trouver en quelque sorte à égale distance des différentes avant-gardes françaises, allemandes, italiennes ou encore russes. Détachés des conflits idéologiques qui agitaient ces groupes, les Japonais ont ainsi pu retenir de chacun ce qui les intéressait – choix nécessairement personnels –, et composer autant de surréalismes différents. Si le surréalisme bretonnien demeure un outil indispensable dans l'étude de ses pendants japonais, il ne doit pas être considéré comme la référence unique avec laquelle comparer le travail de Koga ou Kitawaki, comparaison qui ne pourrait, on le comprendra aisément, que tourner au désavantage de ces derniers, qui apparaîtraient alors (et ce cas de figure se présente dans certaines analyses sur le surréalisme japonais) comme de simples imitateurs de l'inimitable modèle occidental.

Koga s'éteint en 1933, alors même que le surréalisme pictural se développe au Japon, dans un premier temps à Tōkyō où il fera lui-même carrière. Son œuvre illustre une première époque du surréalisme peint japonais, relativement indépendante de l'influence que divers événement et publications vont, dès le début des année 1930, rapidement accroître.

1.5.2 Expositions et groupes surréalistes : de Tōkyō vers le centre du Japon

1.5.2.1 L'*Exposition des nouvelles formes artistiques Paris-Tōkyō* (1932)

Du 6 au 20 décembre 1932 se déroule à Tōkyō un événement intitulée *Pari-Tōkyō shinkō bijutsu tenrankai* 巴里・東京新興美術展覧会 (*Exposition des nouvelles formes artistiques Paris-Tōkyō*)[358]. Organisée par la « Confédération des Artistes d'avant garde Paris-Tokio » (Pari Tōkyō shinkō bijutsu dōmei 巴里東京新興美術同盟), l'événement est une coopération

[357] LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris : Publications orientalistes de France, 1987, p. 73.

[358] Sous-titré en français « 1er exposition des artistes d'avant-gardes Paris-Tokio ».

franco-japonaise, et l'aboutissement des contacts qu'avaient commencé de nouer le peintre Minegishi Giichi 峯岸義一 (1900-1985) avec André Salmon et Picasso lors de son séjour à Paris en 1929 [359]. On notera le terme de *shinkō* 新興, directement traduit par les organisateurs par « avant-gardes ». Du côté japonais, l'événement s'appuie sur le poète et critique d'art Kawaji Ryūkō 川路柳虹 (1888-1959), les journalistes et critiques Matsuo Kuninosuke et Shibata Katsue 柴田勝衛 (1888-1971), les professeurs d'université Moriguchi Tari 森口多里 (1892-1984) et Tanabe Kōji 田邊孝次 (1890-1945), ainsi que les peintres Ogi Motoi 小城基 (1900-1970), Saitō Ioe 斎藤五百枝 (1881-1966) et Minegishi. Quant au comité d'organisation français, il est composé de Breton et Salmon.

Les artistes japonais avaient déjà pu découvrir des reproductions d'œuvres dans des revues telles que *La Révolution surréaliste*, *Cahiers d'art* [360] ou *Minotaure* qui parvenaient jusqu'au Japon, et auxquels certains artistes japonais étaient vraisemblablement abonnés [361], mais les travaux de surréalistes européens y étaient pour la première fois exposés. Au total, l'événement présente un nombre très conséquent de travaux. Le catalogue de l'exposition en dénombre cent cinquante-deux, réalisés par des artistes appartenant à des courants divers : purisme et néo-plasticisme, cubisme, néo-réalisme, surréalisme, néo-fauvisme, musicalisme, réalisme. De ce total, cent seize œuvres sont importées de France, et ont été réalisées par des artistes occidentaux. Quant aux autres, elles ont été réalisées par des Japonais ; toutefois, par manque de temps, il semble que l'ensemble des œuvres japonaises annoncées n'ait pu être exposé, et seuls vingt-six travaux de diverses natures, principalement des peintures, auraient été présentés [362]. La sélection d'œuvres et la catégorisation des artistes illustrent la confusion qui pouvait alors exister au Japon entre les différents mouvements des avant-gardes occidentales. Ainsi, les artistes rangés dans la catégorie surréaliste, relativement nombreux et totalisant trente et une œuvres, sont pour

[359] Voir « Batsu » 跋 (Postface), dans *Pari shinkō kaiga senshū*, Tōkyō : Heibonsha, 1933, p. 22 ; voir aussi WILL-LEVAILLANT Françoise, « Peinture surréaliste japonaise. Bibliographies, interview », *Cahiers d'Histoire d'Art contemporain – Documents IV-V*, Saint-Etienne : Centre régional d'étude pour l'art contemporain, mars 1976, p. 25.

[360] La revue française est souvent citée, et semble avoir véritablement influencé les artistes japonais (voir notamment KOZAWA Setsuko, *op. cit.*, p. 48).

[361] Ainsi Shimozato Yoshio qui en recevait de nombreuses, en plus du nombre également élevé d'ouvrages occidentaux relatifs au surréalisme qu'il possédait, et que les autres artistes venaient consulter chez lui, à Nagoya (voir OKADA Tetsu, « Zen.ei ni okeru Nagoya no zen.ei bijutsu jōkyō », *Bijutsu dokuhon*, nº 2, Shikatsuchō, Bijutsu dokuhon shuppan, 1986, p. 7 ; Arushivu-sha, *Nagoya no modanizumu – 1920's → 1930's*, Tōkyō : INAX, 1990, p. 66 et 69 ; et YAMADA Satoshi, *op. cit.*, p. 49). Takiguchi évoque aussi *Cahiers d'art* dans l'introduction à *Dari* ダリ (Dalí), ouvrage qu'il consacre au peintre espagnol en 1939.

[362] Voir « Batsu » 跋 (Postface), dans *Pari shinkō kaiga senshū*, Tōkyō : Heibonsha, 1933, p. 22.

certains plutôt inattendus : aux côtés de Max Ernst, Yves Tanguy, Man Ray, Giorgio de Chirico et son frère Alberto Savinio (1891-1952), Joan Miró, André Masson, Francis Picabia, Jean Arp, Kurt Seligmann (1901-1962) ou Pablo Picasso, on trouve également Pierre Roy (1880-1950), Paule Vézelay (1982-1984) et Eugène-Nestor de Kermadec (1899-1976) [363]. Le champ était donc laissé assez ouvert quant à ce qui pouvait appartenir ou non au surréalisme.

L'événement, qui se tient dans un premier temps au Musée d'art de Tōkyō, haut lieu de l'art japonais, a un important retentissement dans la vie artistique japonaise de l'époque. Il permet pour beaucoup de rencontrer directement voire de découvrir les avant-gardes occidentales, et particulièrement les œuvres surréalistes, découverte qui pu constituer un déclic. Ainsi de Yamanaka Chirū : il aurait écrit une lettre à Éluard au sortir de l'exposition qu'il était venu voir à Tōkyō, premier de plusieurs échanges avec les surréalistes parisiens. En ce qui concerne le nombre de visiteurs annoncé, il est aussi particulièrement important : sur les deux semaines du mois de décembre 1932, plus de six mille visiteurs auraient assisté à l'événement, qui aurait en outre accueilli la visite d'officiels des deux pays [364]. L'exposition se poursuit dans plusieurs grandes villes japonaises, jusqu'en Mandchourie : Ōsaka (du 15 au 22 janvier 1933), Kyōto (du 25 au 29 janvier 1933), Fukuoka (du 15 au 21 février 1933), Kumamoto (du 26 février au 5 mars 1933), Dalian en Mandchourie (du 1er au 7 avril 1933), Kanazawa (du 5 au 12 mai 1933), et enfin Nagoya (du 24 au 29 juin 1933) [365] .

Le titre de l'événement semble une promesse d'échanges entre les artistes des deux nations, *a priori* sur un pied d'égalité ; dans les faits, un nombre bien plus important d'œuvres occidentales fut présenté. Toutefois, les organisateurs ne s'en cachent pas, et justifient la présence des œuvres occidentales par l'importance des avant-gardes et le rôle de « précurseur-martyre » des artistes occidentaux, qui découvrent de nouveaux moyens d'expression et enfantent véritablement dans la douleur des œuvres qui sont « la

[363] Voir la liste des œuvres dans *Pari-Tōkyō shinkō bijutsu tenrankai mokuroku*, Tōkyō : Ueno kōen Tōkyō-fu bijutsukan, 1932, p. 4-7.

[364] Voir KUROSAWA Yoshiteru 黒沢義輝, « Nenpu » 年譜 (Chronologie), dans KUROSAWA Yoshiteru (éd.), *Yamanaka Chirū – 1930 nendai no oruganaizā*, « Korekushon Nihon shururearisumu », vol. 6, Tōkyō : Hon no tomo sha, 1999, p. 473.

[365] Pour plus de précisions, voir KUROSAWA Yoshiteru, *Nihon no shururearisumu to iu shikōya*, Tōkyō : Meibun shobō, 2016, p. 535-545 ; et WILL-LEVAILLANT Françoise, *op. cit.*, p. 24-25. On consultera également *Pari shinkō kaiga senshū* 巴里新興絵画選集 (littéralement : « La nouvelle peinture parisienne – Choix d'œuvres », mais le titre français reprend celui de l'exposition : « Exposition de la Confédération des artistes d'avant-gardes Paris-Tokio – 1932-1933 »], ouvrage publié en 1933 à l'issue de l'événement, et qui reprend quelques œuvres (uniquement occidentales) qui y furent présentées.

cristallisation du sang et de la sueur [366] ». Il s'agit en quelque sorte de montrer l'exemple, par celui des artistes occidentaux. Un certain nombre d'œuvres d'artistes japonais étaient tout de même exposées, et il est permis de supposer que la surreprésentation parisienne était au moins pour partie due au lieu et à l'objet même de l'exposition : faire découvrir au public des artistes occidentaux habituellement non exposés au Japon. À noter également, et la précision est moins futile qu'il n'y paraît, que la traduction française du titre de l'exposition est (à quelques coquilles prêt) juste, et le sens identique : il s'agit bien, dans les deux langues, d'une exposition présentant les œuvres d'artistes d'avant-garde originaires de Paris et Tōkyō. Cette précision sera moins évidente à saisir quelques années plus tard, lors de la première véritable exposition surréaliste au Japon.

Les années suivantes voient apparaître un nombre important de publications traitant de la peinture surréaliste, à l'image de la revue *Yōga kenkyū* 洋画研究 (Études sur la peinture de style occidental) qui publie en 1934 un numéro spécial sur le surréalisme, suivi en juin de l'année suivante d'un second, sous-titré « Le surréalisme et la peinture ». Dans chacun de ces deux numéros, Toyama Usaburō présente une longue étude sur le mouvement [367]. Surtout, si les deux numéros présentent nombre de reproductions d'œuvres surréalistes, il s'agit exclusivement de travaux occidentaux dans le premier, alors que le second ne présente plus cette fois que la production d'artistes japonais (Koga, Tōgō, Asō…), démontrant par là même l'importance que la partie picturale du mouvement a pris au Japon, mais aussi sûrement la légitimité que les artistes japonais estiment mériter.

1.5.2.2 Développement des groupes surréalistes

De manière générale, le surréalisme séduit un nombre croissant de jeunes artistes : professionnels comme amateurs, près de cinq cents artistes se seraient réclamés du mouvement en 1940 [368]. S'il est permis de considérer que, pour beaucoup de ces artistes

---

[366] 「血と汗のとの結晶なのである。」 ; TANABE Kōji 田邊孝次, « Pari-Tōkyō shinkō bijutsu-ten ni tsuki » 巴里東京新興美術展につき (À propos de l'Exposition des nouvelles formes artistiques Paris-Tōkyō), dans MORIGUCHI Tari (éd.), *Pari shinkō kaiga senshū*, Tōkyō : Heibonsha, 1933, p. 19.

[367] Voir TOYAMA Usaburō, « Shūrurearisumu to sono kaiga » シュールレアリスムとその絵画 (Le surréalisme et sa peinture), *Yōga kenkyū*, nº 19, décembre 1934, Tōkyō : Geijutsugaku kenkyūkai, p. 9-22 ; et TOYAMA Usaburō, « Nihon yōga shi ni arawareta shururearisumu no undō » 日本洋画史に現れたシュルレアリスムの運動 (Le mouvement surréaliste dans l'histoire de la peinture japonaise de style occidental), *Yōga kenkyū*, nº 23, juin 1935, Tōkyō : Geijutsugaku kenkyūkai, p. 1-10.

[368] Ce chiffre provient d'une chronique écrite par Takahashi Hiroe 高橋広江 (1896-1952) et publiée dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞, début 1940, dans laquelle il fait le récit de sa rencontre avec Breton à Paris (voir TAKAHASHI Hiroe, « Aru hi no sekaijin – 5 – Furansu no shuururearisuto Andore Buruton no inshō », *Yomiuri shinbun*, 17 février 1940 (édition du matin), p. 5). Fukuzawa rapporte également l'anecdote dans une interview de 1973 : « A cette époque-là [années 1930] même les

« surréalistes », l'emploi de l'épithète n'est guère assorti de fondement ou réflexion théoriques sur le mouvement, de nombreux peintres s'en réclament et fondent leurs propres groupes. La plupart ne survivront toutefois pas à la guerre, empêchant, au-delà de la censure que les années noires de la fin de la guerre fait peser sur les avant-gardes artistiques [369], tout espoir de poursuite des voies ouvertes par ces derniers. Soulignons que le pendant pictural du surréalisme (peinture ou photographie) devient réellement populaire au début des années 1930, alors même que la poésie surréaliste est en perte de vitesse au Japon, l'un remplaçant en quelque sorte l'autre. Suivant en cela l'inclinaison du mouvement parisien, le surréalisme japonais se tourne également davantage vers l'inconscient d'une part, la conscience politique (et les liens avec le marxisme) d'autre part [370].

Fondée en avril 1934, soit l'année de la dissolution de la Confédération des artistes prolétariens japonais à laquelle avait participé Yanase et Murayama, l'Association artistique Nouvelle plastique (Shinzōkei bijusukyōkai 新造型美術協会) est l'un des premiers groupes d'avant-garde des années 1930, et surtout le tout premier à se rapprocher du surréalisme ; précurseur, il sera bientôt suivi d'autres, tout aussi éphémères. Outre la recherche de nouvelles formes d'expression – qu'illustre très bien le nom même de l'un de ces groupes : Hyōgen 表現 (Expression) –, les artistes cherchent alors à lier consciences artistiques et sociales, au moment où, justement, a été dissoute la Confédération des artistes prolétariens japonais [371]. En Europe mais également au Japon, la coloration politique des avant-gardes tire largement vers la gauche ; ainsi du surréalisme parisien dont les liens (complexes) avec les mouvements révolutionnaires nourriront les réflexions des bretonniens.

Japonais ont été influencés par cette théorie [de Lautréamont : qu'une beauté extraordinaire naît de "la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"], en très grand nombre. Et ils se sont lancés… Un jeune peintre japonais rencontre André Breton à Paris, et André Breton lui demande combien il y a de peintres surréalistes au Japon. Le jeune peintre lui répond : 500 ! Breton était consterné ! – A la date de cet épisode, il y avait vraiment beaucoup de surréalistes au Japon… » (« Entretien avec Ichiro Fukuzawa », dans WILL-LEVAILLANT Françoise, *op. cit.*, p. 44).

[369] Aux pressions et menaces pouvait s'ajouter la confiscation des œuvres ou notes de travail des artistes par la « haute police spéciale » (*tokubetsu tōkō keisatsu* 特別高等警察, souvent abrégé en *tokkō* 特高), ajoutant à la difficulté de poursuivre les expériences entreprises par les artistes avant/pendant la guerre. Du fait des liens qui unissaient le parti communiste au surréalisme parisien (liens connus de la police spéciale puisque la précision figurait semble-t-il même dans la notice consacrée au mouvement de l'encyclopédie Iwanami), les artistes qui s'en réclamaient au Japon furent inquiétés (voir OKADA Tetsu, *op. cit.*, 1986, p. 8-12).

[370] Voir SAWA Masahiro, « Chōgenjitsushugi no suimyaku » 超現実主義の水脈 (Les courants du surréalisme), dans SAWA Masahiro, WADA Hirofumi (éd.), *op. cit.*, p. 13-16.

[371] Voir KOZAWA Setsuko, *op. cit.*, p. 15-16.

Takiguchi se rapproche dès 1934 de l'Association artistique Nouvelle plastique, dont la première exposition a lieu en janvier de l'année suivante, suivi en septembre d'une revue baptisée *Shinzōkei* 新造型 (Nouvelle plastique). Le groupe est fondé par des artistes issus de l'Association de l'art indépendant, qui se réclament du surréalisme et de l'art abstrait, et souhaitent mettre un frein à la dispersion dont souffre la plupart des groupes, qui s'éparpillent parmi les diverses tendances des avant-gardes. Il s'agit du premier groupe japonais consacrant une telle place à l'étude du surréalisme. Cette orientation doit beaucoup à Yamanaka et Takiguchi, qui s'y investissent fortement et offrent dès son second numéro à la revue du groupe, jusqu'au quatrième et dernier numéro en 1937, plusieurs contributions [372]. Les expositions du groupe offrent également une très large place aux artistes surréalistes. Ainsi, la cinquième édition qui se déroule en mars 1937 propose-t-elle exclusivement des œuvres d'artistes japonais à rapprocher du mouvement, mais aussi des reproductions de travaux de Breton, Ernst, Marie-Berthe Aurenche (1906-1960, alors épouse d'Ernst), Dalí, Tanguy, Arp et Man Ray [373]. Se souvenant des divergences d'avis relatives au surréalisme et de la perception erronée du mouvement qu'en avaient nombre d'artistes de l'époque, pour qui le surréalisme n'était guère plus que la possibilité de nouveaux motifs, Takiguchi souhaite unifier la direction du mouvement pour parvenir à un surréalisme japonais « pur », et faire de ce groupe « un organisme actif du surréalisme » [374]. Il s'agit bien sûr de gagner une visibilité plus large, mais aussi d'unifier les activités japonaises. La tâche est cependant difficile :

> Dès le numéro 2 de la revue (janvier 1936), [Takiguchi] publia un texte, « *Chôgenjitsu to gendai bunka* » (le surréel et la Culture contemporaine), et le sommaire du même cahier proposait, par ailleurs, « *Chôgenjitsu no sekai* » (le Monde du surréel), par YAMANAKA Chirû, et « l'Art non-figuratif » (titre en français), de SHIMOSATO Hitsuo. Le numéro suivant (septembre 1936) apporte une étude de YAMANAKA, consacrée à l'« Objet surréaliste », et un texte significatif de TAKIGUCHI, « *Shi to kaiga ni tsuite* » (Poésie et Peinture). Dans le quatrième et dernier numéro (mars 1937), TAKIGUCHI donne la traduction d'un extrait des *Vases communicants* de BRETON (1932), et YAMANAKA une version de « l'Application du surréalisme dans l'art » de Gaston BACHELARD […]. Mais malgré ses efforts, TAKIGUCHI ne parvient pas à assurer une cohérence suffisante parmi ces artistes qui se sentaient attirés

[372] Voir ŌTANI Shōgo, « Okamoto Tarō no "taikyoku shugi" no seiritsu wo megutte », *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Kenkyū kiyō*, vol. 13, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2009, p. 23 ; et KUROSAWA Yoshiteru (éd.), *Yamanaka Chirū – Shoshi nenpu*, Tōkyō : Tanseisha, 2005, p. 162.

[373] Voir YAMADA Satoshi, « Aru zen.ei geijutsuka no seikatsu to sōsaku "Shimozato Yoshio nikki" yori », *Nagoya-shi bijutsukan kenkyū kiyō*, vol. 4, Nagoya : Nagoya-shi bijutsukan, 1995, p. 50-51 et 53.

[374] Voir EITO Takao, « Un point de vue japonais sur le surréalisme européen », *Mélusine*, nº 14, « L'Europe surréaliste : contributions au colloque de Strasbourg (septembre 1992) », Paris : L'Âge d'homme, 1994, p. 323-326.

> dans des directions trop diverses. Pendant l'été 1937, « Shinzôkei » cesse ses activités et fusionne avec « Tōkyō-ha » (l'École de Tōkyō). [375]

Toutefois, la tentative de Takiguchi échoue, du fait des dissensions qui opposent cette fois les tenants du surréalisme à ceux de l'art abstrait. Peut-être est-il aisé d'en juger *a posteriori*, mais l'issue semblait assez prévisible, tant le projet de réunir des activités aussi différentes que le surréalisme et l'art abstrait au sein d'un même groupe paraît, pour le moins – et par essence si Takiguchi songe à un surréalisme « pur » – insurmontable. Après cet échec, il laissera aux artistes japonais le soin d'en offrir une interprétation. À cette époque, les groupes artistiques se réclamant du surréalisme se multiplient en effet.

Un peu à l'écart du courant principal, d'autres artistes se réclament du mouvement. À Tōkyō tout d'abord existe une activité surréaliste articulée autour de divers groupes. Peu connus pour la plupart, particulièrement du fait de la guerre durant laquelle beaucoup d'artistes ont péri, certains groupes méritent amplement l'attention. Penchons-nous tout spécialement sur trois d'entre eux : École de Tokio [376], Hyōgen 表現 (Expression), et Beau (ou Bō 貌 [377]).

École de Tokio est fondé en mars 1936 par Suenaga Takeo 末永胤生 (1913-2009), issu de l'Association artistique Nouvelle plastique. C'est surtout la revue du même nom éditée par le groupe qui retiendra l'attention. Si elle ne paraît qu'à deux reprises, en septembre 1936 et janvier 1937, *École de Tokio* se démarque par la très grande quantité de reproductions

---

[375] LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 181-182. Ajoutons que le deuxième numéro de *Shinzōkei* offrait également une étude de Fujita Tsuruo 藤田鶴夫 intitulée « Chōgenjitsushugi no hōkō ni tai suru shian » 超現実主義絵画の方向に対する私案 (Mon avis sur l'orientation de la peinture surréaliste), des photos de plusieurs artistes surréalistes occidentaux (Breton, Tanguy, Ernst…), ou encore la reproduction de plusieurs œuvres japonaises à rapprocher du mouvement (un photomontage d'Imai Shigeru notamment). Très actifs, Fujita Tsuruo et Imai proposent dans la livraison suivante une étude sur Dalí, « Dari to chōgenjitsushugi no tenkai sono ta » ダリと超現実主義の転回その他 (Dalí et la révolution du surréalisme) pour le premier, et un essai sur la sculpture surréaliste pour le second, « Shūru rearizumu no chōkoku » シュール・レアリズムの彫刻. Des reproductions de leurs œuvres y sont aussi présentées. D'autres études complètent ces quelques exemples, qui montrent bien l'inclinaison de la revue vers le surréalisme.

[376] Le nom du groupe est écrit soit directement en français, soit en japonais *Ekōru* (ou *Ekoru*) *do Tōkyō* エコール［エコル］・ド・東京.

[377] Comme pour École de Tokio, le nom du groupe s'écrit soit en français, Beau, soit en kanjis, *Bō* 貌. Il joue bien sûr sur l'homophonie avec le terme français, mais le caractère employé peut signifier « forme », « apparence » (seul, il sera lu *katachi*, et est donc alternatif à 形 ou 容). Il est par exemple employé dans *henbō* 変貌, « transformation » ou « métamorphose ». À l'occasion de la première exposition du groupe, un article (certainement écrit par l'un de ses membres) s'amuse de la difficulté de lire ce caractère seul, et des étonnantes suggestions de certains quant à sa prononciation (voir SUGIHARA Satoru 杉原聡, « Gurūpu "Bō" no ayumi » グループ〈貌〉の歩み (Le cheminement du groupe « Bō »), dans SUGIHARA Satoru, KANNO Hiroto (éd.), *Gurūpu « Bō » to sono jidai*, Kōriyama : Kōriyama shiritsu bijutsukan, 2000, p. 14).

d'œuvres qu'elle propose, et surtout leur origine : toutes japonaises puisqu'elle présente les travaux de ses membres. Plus que comme une véritable revue ou l'organe classique d'un groupe artistique, *École de Tokio* fonctionne en fait comme un lieu d'exposition : y sont présentés les travaux de ses membres qui ne l'ont pas été avant lors d'expositions, et qui ne le seront plus non plus. À ce titre, la revue constitue aujourd'hui un intéressant témoignage de la vivacité de la scène surréaliste de l'époque. Nombreuses et variées, les œuvres sont généralement signées d'artistes dont l'histoire n'a, à l'exception notable d'Asō Saburō 麻生三郎 (1913-2000), que (très) peu retenu le nom : Miyoshi Hiromitsu 三好弘光 (dates inconnues), Nobeoka Yū 延岡遊 (dates inconnues), Asari Atsushi 浅利篤 (1912-1999), Terada Masaaki 寺田政明 (1912-1989) ou encore Ichimura Chikara 市村力 (dates inconnues). Son premier numéro offre aussi un article de Takiguchi : « Chōgenjitsushugi no zen.eiteki igi » 超現実主義の前衛的意義 (Valeur avant-gardiste du surréalisme) [378]. Quant au second numéro, il propose une traduction d'un extrait des *Chants de Maldoror* par le poète Ōshima Hiromitsu 大島博光 (1910-2006), soit près de dix ans après la version qu'en avait présentée Ōno Shun.ichi dans *Yama mayu*, ainsi que diverses reproductions d'œuvres, ou encore une traduction par Takiguchi du « Surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite » de Dalí (*Rafaeru zenpa ni arawareta eien no josei no bōreiteki shururearizumu* ラファエル前派に現れた永遠の女性の亡霊的シュルレアリズム). Du fait des pressions sur le groupe exercées par la « haute police spéciale », les premières visant un groupe surréaliste japonais, les désaffections de ses membres seront importantes et le groupe dissout en avril 1938. Beaucoup de ses membres se retrouveront ensuite au sein de l'Association des beaux-arts Genèse (Sōki bijutsu kyōkai 創記美術協会) fondée en 1938 [379].

Le groupe Hyōgen se constitue également en 1936, autour de six étudiants en peinture occidentale de l'École impériale des beaux-arts (Teikoku bijutsu gakkō 帝国美術学校), alors située à Kichijōji, dans Tōkyō [380] : Asahara Kiyotaka 浅原清隆 (1915-1945), Ōtsuka Kōji 大塚耕二 (1914-1945), Oda Masaharu 小田正春 (1914-1945), Nojiri Saburō 野尻三郎 (1916-1942), Hasegawa Hiroshi 長谷川宏 (1916-1999) et Mori Takayuki 森堯之 (1915-1944). Ils

[378] Voir TSURUOKA Yoshihisa (éd.), *op. cit.*, p. 737-742.

[379] Voir TSURUOKA Yoshihisa, « Kaidai » 解題 (Notes), dans TSURUOKA Yoshihisa (éd.), *op. cit.*, p. 895-897 ; et WADA Hirofumi 和田博文, « École de Tokio », dans SAWA Masahiro, WADA Hirofumi (éd.), *op. cit.*, p. 78-79.

[380] L'École est l'ancêtre de l'actuelle Université des beaux-arts de Musashino (Musashino bijutsu daigaku 武蔵野美術大学).

seront bientôt rejoints par quelques autres [381]. À l'exception notable de Hasegawa, tous mourront pendant la guerre. L'une des particularités de Hyōgen est que ses membres ne s'intéressent pas uniquement à la peinture mais, comme le nom du groupe l'annonce, aux diverses formes d'expressions faisant usage de l'image, et notamment au cinéma, aussi bien aux petites productions locales qu'aux grands films soviétiques ou hollywoodiens. Cet intérêt ne se limite pas au visionnage, puisqu'il semble que certains – Asahara au moins, ainsi que le précise son journal – se soient également essayé au tournage de films, dont quelques-uns auraient même été projetés.

382

En ce qui concerne plus particulièrement la peinture, divers traits rapprochent les travaux des membres de Hyōgen du mouvement de Breton. Ainsi de Mori Takayuki qui expérimente avec *Fingā pikuchā* フィンガーピクチャー (*Finger picture*, 1938), la technique de la peinture au doigt qui, par son approche, évoque plusieurs méthodes faisant appel au hasard telles que l'automatisme ou la décalcomanie. Mais c'est clairement sur les jeunes peintres l'influence de Dalí qui apparaît la plus importante, particulièrement en ce qui concerne l'œuvre d'Asahara, où la ligne d'horizon est toujours très présente : ainsi d'une toile de 1939, *Takan na chijō* 多感な地上 (Un monde d'émotions ; ci-dessus). Cette œuvre est aussi intéressante par un motif qui y est récurrent, celui de la chaussure à talon haut, dont l'inspiration aurait été chez le peintre la « trouvaille » d'un talon lors d'une promenade ; en quelque sorte donc un « objet trouvé » (voir infra). La toile, particulièrement maîtrisée pour

[381] Au sujet de Hyōgen, on se référera particulièrement à KOZAWA Setsuko, *Avangyarudo no sensō taiken – Matsumoto Shunsuke, Takiguchi Shūzō soshite gagakuseitachi*, Tōkyō : Aoki shoten, 1994, p. 39-75.

[382] Reproduction sur le Dokuritsu gyōsei hōjin – Shozoku sakuhin sōgō mokuroku tanken shisutemu [lien valide au 9 septembre 2015] : http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=5244.

un artiste qui n'a alors que vingt-quatre ans, fait sensation et inspire à divers critiques, Takiguchi notamment, des éloges [383]. L'existence du groupe Hyōgen sera assez courte : trois années seulement. En 1939, ses membres terminent leurs études, et sont bientôt envoyés à la guerre. La plupart meurent sur le front, ou après être rentrés au Japon.

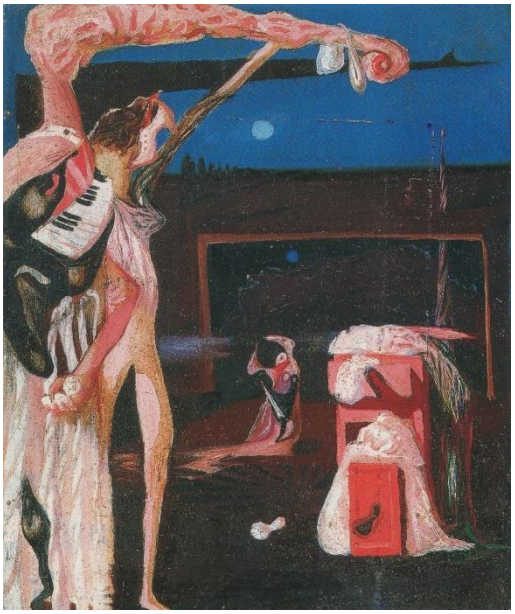
Que beaucoup d'œuvres évoquent les artistes européens surréalistes n'est aucunement une surprise. L'influence du mouvement parisien est de toute façon incontournable pour un mouvement alors naissant au Japon, mais nombre d'artistes japonais sont loin d'offrir de simples imitations. L'objet n'est pas ici de pointer les ressemblances qui peuvent unir bretonniens et surréalistes japonais afin de souligner le manque supposé de créativité de ceux-ci, mais bien au contraire la rapide et large diffusion du mouvement au Japon, son rapide et dynamique développement, et la manière dont les artistes japonais se le sont approprié. Aussi, plus que les points communs, c'est bien davantage l'usage de motifs parfois identiques mais de manière différente dans un premier temps, l'invention d'un surréalisme typiquement japonais ensuite, qui doivent ici retenir notre attention.

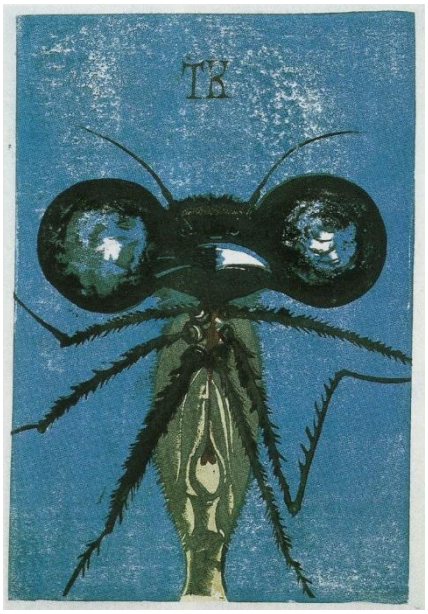
Quant au troisième groupe, Bō, il se forme à la même époque environ, en 1937, et se constitue également comme un cercle d'étudiants, cette fois du département de peinture à l'huile de l'École des beaux-arts de Tōkyō. Il s'agit donc de la génération suivant celle de Kitawaki et Fukuzawa. Durant sa courte existence, de trois ans environ, il comptera douze membres : Takahashi Zenpachi 高橋善八 (1910-1995), Hinata Yutaka 日向裕 (1912-1974), Fukutome Gorō 福留五郎 (1912-1988), Sugihara Masami 杉原正巳 (1913-1946), Yamamoto Keiichi 山元恵一 (1913-1977), Kamada Masazō 鎌田正蔵 (1913-1999), Sugimata Tadashi 杉全直 (1914-1994), Wakamatsu Mitsuichirō 若松光一郎 (1914-1995), Shirataki Akihiko 白瀧彰彦 (1915-1987), Katō Tarō 加藤太郎 (1915-1945), Ishihara Juichi 石原寿一 (1914-?) et enfin Yamamoto Sentarō 山本占太郎 (dates inconnues). Tous intègrent l'École des beaux-arts de Tōkyō en avril 1933 (à l'exception de Yamamoto, en 1932, mais tous achèvent bien leurs études en mars 1938), c'est-à-dire l'année suivant l'*Exposition des nouvelles formes artistiques Paris-Tōkyō*.

À la différence des membres de Hyōgen, il est frappant de constater que, même si ceux de Bō ont également été envoyé au front, presque tous en sont revenus vivants et ont ensuite poursuivi leur carrière, de manière internationale pour certains. Au tout début des années 1960, Sugimata exposera ainsi successivement aux biennales de São Paulo et

[383] Sur cette toile plus précisément, voir KOZAWA Setsuko, *op. cit.*, p. 71-75.

Venise [384]. Il y a ensuite moins d'unité entre les différents membres, et les œuvres de certains des membres semblent difficilement rattachables au surréalisme : ainsi de Takahashi ou Hinata, dont le travail évoque davantage celui de Matsumoto Shunsuke 松本竣介 (1912-1948). Wakamatsu également, qui semble privilégier paysages et natures mortes. En revanche, chez d'autres, l'influence de surréalistes occidentaux est évidente. Plusieurs œuvres de Kamada évoquent par exemple directement le travail d'Ernst ou Arp. Quant à Sugimata, la dette envers Dalí, mais aussi Štyrský, apparaît difficile à nier, comme le montre *Mumei (« Mushibamareru tokai » shūsaku)* 無名（「蝕まれる都会」習作） (Sans titre [étude pour *La ville rongée*], 1938 ; ci-dessous, à gauche).





[385]

De ces douze jeunes artistes, Katō est peut-être le plus intéressant, qui développe un style très personnel et réalisera principalement des gravures. C'est aussi l'une des particularités des membres du groupe, qui sont nombreux à s'intéresser à cette technique : sur les douze, sept auraient suivi des cours de gravure [386]. Katō s'intéresse beaucoup à la faune et la flore, et en fait le thème de plusieurs œuvres (*Tonbo* トンボ [Libellule, 1944] ; ci-dessus à droite). Outre quatre expositions du groupe organisées dans une galerie de Ginza à Tōkyō entre 1937 et 1939 [387], leur activité est marquée par une publication intitulée (en français) *Jeux*

[384] Voir SUGIHARA Satoru, KANNO Hiroto (éd.), *op. cit.*, p. 56.

[385] Œuvres reproduites dans SUGIHARA Satoru, KANNO Hiroto (éd.), *op. cit.*, p. 61 et 77.

[386] Voir KANNO Hiroto 菅野洋人, « "Bō" to Tōkyō bijutsu gakkō rinji hanga kyōshitsu » 〈貌〉と東京美術学校臨時版画教室 (« Bō » et les cours spéciaux de gravure de l'École des beaux-arts de Tōkyō), dans SUGIHARA Satoru, KANNO Hiroto (éd.), *op. cit.*, p. 18.

[387] Voir « Nenpu » 年譜 (Chronologie), dans *ibid.*, p. 158-175.

d'esprit (parfois orthographiée en katakanas, *Ju desupuri* ジュ・デスプリ), dans laquelle ils font paraître essais, poèmes, gravures ou dessins. Elle compte huit numéros, entre avril 1938 et avril 1939 [388]. Le groupe disparaît rapidement, après la dernière des quatre expositions (mai 1939) à laquelle ne participe déjà plus que la moitié des membres, les autres ayant été envoyés au front [389]. Beaucoup des œuvres réalisées par les artistes de Bō ont disparu pendant la guerre, mais celles qui demeurent permettent de prendre conscience de l'importance du surréalisme à l'époque, alors que de jeunes artistes fraîchement diplômés se consacraient intégralement à son étude.

Les artistes de Bō ont entamé leurs études à Tōkyō en 1933, l'année suivant l'*Exposition des nouvelles formes artistiques Paris-Tōkyō*, et les termineront en 1938, qui est cette fois l'année précédant un autre très important événement surréaliste : l'*Exposition d'œuvres surréalistes étrangères*. Nul doute que ces deux événements ont eu sur eux une grande importance.

1.5.2.3 L'*Exposition d'œuvres surréalistes étrangères* (1937)

En juin 1937 démarre à Tōkyō, pour se poursuivre à Kyōto, Ōsaka, et enfin Nagoya jusqu'en juillet [390], une très importante exposition surréaliste qui influencera nombre d'artistes, parmi lesquels Kitawaki, qui rapportera l'avoir visitée (à Kyōto) [391]. Grâce aux relations nouées avec les surréalistes parisiens, Takiguchi et Yamanaka peuvent s'appuyer sur Paul Éluard, Georges Hugnet (1906-1974) et Roland Penrose (1900-1984) pour organiser cette année une « Exposition internationale du surréalisme », ainsi que le précise le titre français de l'événement. Celui-ci fait clairement écho au titre des expositions organisées en Europe. Ainsi que nous l'avons vu, le titre original japonais présente cependant une signification fort

[388] À l'occasion de l'exposition consacrée au mouvement organisée en 2000 a été publié, outre le catalogue, un second ouvrage reproduisant (en fac-similé) les numéros 4 à 8 de la revue, qui sont les seuls dont il reste une copie (Gurūpu « Bō » グループ「貌」 (éd.), *Jeux d'esprit*, Kōriyama : Kōriyama shiritsu bijutsukan, 2000, n. p.).

[389] Voir SUGIHARA Satoru 杉原聡, « Gurūpu "Bō" no ayumi » グループ〈貌〉の歩み (Le cheminement du groupe « Bō »), dans SUGIHARA Satoru, KANNO Hiroto (éd.), *op. cit.*, p. 16.

[390] L'exposition commence par Tōkyō du 10 au 14 juin (au Nippon Salon 日本サロン, Ginza, et même dès le 9 juin sur invitation), pour se poursuivre à Kyōto du 24 au 29 juin (galerie au 3e étage du Asahi kaikan 朝日会館 4 階ギャラリー), Ōsaka du 1er au 5 juillet (Sankakudō 三角堂, Yodoyabashi) et se termine à Nagoya du 10 au 13 juillet (galerie Maruzen, au 2e étage de Maruzen 丸善画廊、丸善 3 階). Une partie des œuvres aurait enfin été présentée du 5 au 7 août à Fukui (hall Aruto [Alto ?] アルト会館). Pour plus de précisions, voir KUROSAWA Yoshiteru, *op. cit.*, p. 535-545.

[391] Voir NOBORU-SEI [KITAWAKI Noboru], « Shūru-rearizumu sakuhin ten yori », *Doyōbi*, Kyōto, 5 juillet 1937, p. 6, dans *Fukkoku Doyōbi*, Tōkyō : San.ichi shobō, 1974, p. 148.

différente : *Kaigai chōgenjitsushugi sakuhin ten* 海外超現実主義作品展, soit *Exposition d'œuvres surréalistes étrangères*.

Même si seules les œuvres sur papier qui y sont exposées sont originales (quatre-vingts croquis, gravures, aquarelles, collages…), la quantité de toiles et sculptures présentées sous forme de reproductions photographiques [392] est des plus conséquentes : trois cent cinquante si l'on s'en réfère au billet d'entrée à l'exposition. À cette occasion, la revue *Mizue* édite un numéro spécial consacré à l'événement : sous-titré *Album surréaliste*, il fait office de catalogue et présente une sélection assez importante de travaux (cent vingt-cinq), permettant ainsi une très large diffusion des œuvres surréalistes. Y sont reproduites des œuvres d'Arp, Bellmer, Victor Brauner (1903-1966), Breton, de Chirico, Dalí, Óscar Domínguez (1906-1957), Duchamp, Éluard, Ernst, Giacometti, Hugnet, Hugo, Klee, Magritte, Miró, Penrose, Picasso, Man Ray, Štyrský, Tanguy ou encore Toyen (Marie Čermínová, 1902-1980) [393]. Parmi celles-ci, du fait de l'impact qu'on peut leur supposer (lorsqu'il n'est pas franchement évident) sur les artistes japonais, on notera tout particulièrement *Le chant d'amour* (1914) et *Les muses inquiétantes* de de Chirico (1917) ; *Les éclairs au-dessous de quatorze ans* (1926, extrait d'*Histoire Naturelle*) [394], *Jardin gobe-avions* (1935-1936), *Barbares marchant vers l'ouest* (1935) et *Barbares regardant vers l'ouest* (1935) d'Ernst [395] ; *Objet-livre* (1935, pour *L'Air de l'eau* de Breton) de Hugnet ; *Baigneuse au bord de la mer* (1932) de Picasso [396] ; *Hermaphrodite* (1934) de Štyrský ; ou encore *Théorie des réseaux* (1935) et *Le fil en aiguille* (1936) de Tanguy. Si beaucoup des œuvres présentées sont des reproductions, il semble que nombre d'acteurs occidentaux se soient mobilisés pour répondre à la demande des Japonais. Yamanaka se souviendra plus tard d'avoir reçu des documents de la part d'Éluard et Hugnet en ce qui concerne la France, recueillis puis

[392] Il était courant que soient exposées des reproductions, souvent même en noir et blanc et parfois de mauvaise qualité : rares, particulièrement pour les œuvres contemporaines, elles étaient tout de même prisées et permettaient un contact avec l'art occidental.

[393] Voir l'index des œuvres reproduites dans *Mizue,* « Rinjizōkan : Kaigai chōgenjitsushugi sakuhinshū » (*Album surréaliste*), nº 388, Tōkyō : Shunchōkai, mai 1937, p. 108-111.

[394] Par erreur titré *Les éclairs au-dessous de seize ans* dans *Mizue*.

[395] L'influence d'Ernst sur les surréalistes japonais ne date pas de cette exposition, mais il convient de souligner son importance. Ainsi, bien plus que par d'autres peintres, c'est par le travail d'Ernst que Fukuzawa et Komaki avoueront avoir été le plus influencé (voir « Entretien avec Gentaro Komaki » et « Entretien avec Ichiro Fukuzawa », dans WILL-LEVAILLANT Françoise, *op. cit.*, p. 39 et 42).

[396] Par erreur daté de 1933, et non titré, dans *Mizue*.

adressés par Penrose depuis l'Angleterre, mais aussi de Hans Bellmer pour l'Allemagne, de Brauner pour la Roumanie, ou encore d'Alfred H. Barr en ce qui concerne les États-Unis [397].

L'exposition permet au public japonais de faire connaissance avec la technique surréaliste de la décalcomanie. Takiguchi proposait déjà en 1936, soit l'année même de sa publication en France dans le huitième numéro de la revue surréaliste *Minotaure*, une traduction de l'article « D'une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir) » de Breton, qu'ont alors pu découvrir nombre d'artistes japonais. L'article traduit est publié dans le numéro de décembre 1936 de la revue *Āto* 阿々土 (Art), et trois décalcomanies y sont mêmes reproduites. Ce texte qui, malgré l'enthousiasme de Breton, a eu un retentissement modéré parmi les surréalistes français, est vraisemblablement accueilli différemment au Japon. Breton y donne de la technique, découverte par Óscar Domínguez, la recette suivante (ci-après, version originale suivie de la traduction de Takiguchi) :

> POUR OUVRIR À VOLONTÉ SA FENÊTRE
> SUR LES PLUS BEAUX PAYSAGES DU MONDE ET D'AILLEURS
>
> Étendez au moyen d'un large pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez du revers de la main une pression moyenne. Soulevez sans hâte par son bord supérieur cette seconde feuille à la manière dont on procède pour la décalcomanie, quitte à la réappliquer et à la soulever de nouveau jusqu'à séchage à peu près complet. Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur *porté à sa perfection*. Qu'il vous suffise, par exemple, d'intituler l'image obtenue en fonction de ce que vous y découvrirez avec quelque recul pour être sûr de vous être exprimé de la manière la plus personnelle et la plus valable. [398]

La technique intéresse Breton en ce qu'elle permet en théorie d'atteindre à un véritable automatisme graphique, l'aspect de l'œuvre étant largement laissé au hasard. Mais aussi parce qu'elle offre une liberté totale dans l'appréciation de l'œuvre produite : liberté du spectateur d'une part, à l'image du test de Rorschach ou, comme le suggère Breton, des traces aléatoires sur un mur évoquées par Léonard de Vinci (1452-1519) dans son *Trattato della pittura* (Traité de la peinture) [399] ; d'autre part, liberté d'interprétation offerte à

[397] Voir YAMANAKA Chirū, « Kaigai shuruearisuto to no kōryū » 海外のシュルレアリストとの交流 (Échanges avec les surréalistes de l'étranger), *Hon no techō*, « Tokushū : Nihon ni okeru shuruearisumu », Tōkyō : Shōshin-sha, juin 1961, p. 28.

[398] BRETON André, « D'une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir) », *Minotaure*, nº 8 (juin 1936), Genève : Éditions d'art Albert Skira, 1981, p. 18 ; traduction de Takiguchi : Andore BURUTON [André BRETON], « Taishō no sōzōsarenai dekarukomanii ni tsuite – Yokubō no dekarukomanī », *Āto*, nº 15, 1936, p. 6-7.

[399] La technique est également évoquée dans *L'amour fou* (1937) : « La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin encore d'être comprise. Tout le problème du passage de l'objectivité à la subjectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand

l'auteur de l'œuvre qui, à l'envers du processus habituel, interprète *a posteriori* sa création. Des éléments qui ne pouvaient qu'intéresser les surréalistes. Néanmoins, passé l'intérêt suscité par la nouveauté de la technique, et outre Domínguez et Ernst, peu des surréalistes qui gravitent autour de Breton ne s'y intéresseront véritablement. Au Japon, la situation est différente. Takiguchi a probablement saisi, tout comme Breton, l'intérêt de la technique qui pousse bien plus loin la logique du hasard que ne le permettaient même les expérimentations de Masson. Si certains artistes japonais ont pu faire connaissance avec cette technique directement par le biais de la revue *Minotaure*, nous supposons que la plupart en doivent la découverte à la traduction de Takiguchi, et nombreux sont alors ceux qui s'y essayent. Kitawaki notamment, qui utilisera la technique en 1938 pour plusieurs œuvres, la couplant parfois à celle du collage. Autre artiste fortement intéressé par la décalcomanie, Imai Shigeru expose dans *Mizue* en mai 1937, à la veille donc de l'exposition, la fameuse technique. Il précise en outre avoir déjà réalisé cent trente œuvres selon cette technique. De celles-ci, quinze ont été retenues et présentées lors de la cinquième exposition de Shinzōkei (Nouvelle plastique), chacune accompagnée d'un poème de Takiguchi. Les deux parties qui complètent l'œuvre sont, précise encore Imai, présentées ensemble, dans un même cadre, ne faisant plus qu'une [400]. Enfin, Takiguchi lui-même emploie très tôt, régulièrement et pendant fort longtemps la technique de la décalcomanie [401]. Dès 1937, il réalise précisément la couverture du numéro spécial de la revue *Mizue* consacré à l'*Exposition internationale du surréalisme*, et en produira ensuite un nombre important, dont il exposera une partie en 1962. Cet engouement n'est cependant pas partagé par tous les surréalistes japonais. Shimozato Yoshio, dans son journal (en date du 14 mars 1937), regrette par exemple qu'une proportion élevée des œuvres exposées lors de la cinquième exposition de Shinzōkei soit constituée de décalcomanies et photo-dessins. Il s'interroge sur les questions économiques qui ont pu mener les artistes à adopter des techniques permettant effectivement de réaliser des œuvres moins coûteuses que de grands travaux à l'huile, mais déplore cette tendance [402].

---

cette technique serait celle de l'inspiration même. C'est tout particulièrement dans cette mesure qu'elle a retenu le *surréalisme*. » (BRETON André, *L'amour fou*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 125-126).

[400] Voir IMAI Shigeru 今井滋, « Dekarukomanii to sono hōhō – "Shiro no ue no sen.ichi ya" wo chūshin to shite » 「デカルコマニイと其の方法―〈白の上の千一夜〉を中心として―」, *Mizue* みづゑ, nº 387, Tōkyō : Shunchōkai 春鳥会, mai 1937, p. 492-494 ; cité dans YAMADA Satoshi, *op. cit.*, p. 52.

[401] Komaki précisera aussi s'y être essayé (voir « Entretien avec Gentaro Komaki », dans WILL-LEVAILLANT Françoise, *op. cit.*, p. 41).

[402] Voir YAMADA Satoshi, *op. cit.*, p. 50.

Si l'exposition de 1937 ne crée peut-être pas autant l'événement que celle de 1932 [403], qui présentait pour la première fois des œuvres surréalistes européennes au Japon, elle demeure très importante, notamment par le nombre d'œuvres qui y sont exposées, et par son caractère itinérant faisant sortir le surréalisme de la capitale. Les publications et écrits qui l'accompagnent jouent aussi un important rôle de diffusion des théories surréalistes, pour certaines déjà bien détachées à cette époque de celles de Breton. Il s'agit d'un phénomène qui trouve en quelque sorte son aboutissement en cette année, puisqu'un tel événement a bien sûr de longue date été organisé en amont. De même, un mois après que l'exposition a fermé ses portes paraît chez Atorie-sha l'ouvrage *Shūrurearizumu* シュールレアリズム (Surréalisme) de Fukuzawa. Réédité dès l'année suivante dans une mise en page quelque peu modifiée, il présente le mouvement de manière historique, mais également la situation particulière du Japon. Fin observateur, Fukuzawa y analyse tout d'abord les deux périodes qu'il croit discerner du mouvement : la première est celle des *Champs magnétiques* (1919-1920) de Breton et Soupault, du surréalisme freudien qui s'étend de 1919 à 1925 ; quant à la seconde, celle d'un surréalisme engagé politiquement et socialement, elle s'amorce en 1925 avec l'intervention française au Maroc (Guerre du Rif) [404]. L'analyse de Fukuzawa est juste [405]. Surtout, à la différence de l'exposition qui s'achevait alors et de l'*Album surréaliste* qui faisait office de catalogue, Fukuzawa consacre deux des dix chapitres de son ouvrage aux liens entre le surréalisme et le Japon : le huitième, « Chōgenjitsushugi to Nihon teki na mono » 超現実主義と日本的なもの (Le surréalisme et les formes japonaises), et le neuvième, « Nihon ni okeru chōgenjitsushugi undō » 日本に於ける超現実主義運動 (Le mouvement surréaliste au Japon). Il sera plus loin question des liens qu'ont cherché à établir les surréalistes japonais entre le mouvement parisien et la culture traditionnelle japonaise. Précisons seulement ici que, si l'ouvrage de Fukuzawa a fait date, ses réflexions avaient débuté bien plus tôt puisque, déjà en 1932, il s'attachait à préciser les liens pouvant exister entre le mouvement de Breton et les haïkus, et soulignait

[403] Proche de Kitawaki, Komaki confiera en effet plus tard que l'exposition de 1932 fut pour lui un déclic vers le surréalisme, bien plus que celle de 1937 puisque alors les informations sur le mouvement étaient déjà mieux diffusées et connues dans l'Archipel (voir « Entretien avec Gentaro Komaki », dans WILL-LEVAILLANT Françoise, *op. cit.*, p. 39).

[404] Il semble que les débats à ce propos aient commencé un peu plus tôt, dès la fin de l'année 1924 (voir REYNAUD PALIGOT Carole, *Parcours politique des surréalistes – 1916-1969*, Paris : CNRS Éditions, 2010, p. 56-57).

[405] Se rangeant du côté des opprimés, cette période est celle où les surréalistes troquent la révolution de l'esprit pour une révolution active, de concrétisation des idéaux : sans pour autant adhérer au Parti communiste, ils font en quelque sorte front commun avec les mouvements révolutionnaires (voir NADEAU Maurice, *op. cit.*, p. 82-85).

que certaines des expériences que les surréalistes menaient sur la langue existaient déjà depuis longtemps dans les haïkus ou plus largement la poésie japonaise [406].

C'est également en 1937 que Kitawaki entre de plain-pied dans une esthétique surréaliste, délaissant les œuvres plus classiques qu'il réalisait jusqu'ici. L'année 1937 apparaît ainsi comme une année charnière, et l'*Exposition d'œuvres surréalistes étrangères* s'inscrit dans un mouvement plus large de développement du surréalisme pictural au Japon. À ce titre, elle marque enfin un sommet, après l'événement de 1932, et avant l'année 1941 qui mettra pour un temps un terme à l'aventure surréaliste japonaise.

Comme tout sommet, celui de 1937 est rapidement suivi d'une descente. À une époque où la pression et l'ingérence de l'État dans la création sont croissantes, les rassemblements artistiques se multiplient afin de lui opposer, peut-être, une plus farouche résistance. Naît ainsi en avril 1936 (juste après École de Tokio, en mars), sous l'impulsion de Takiguchi, le Club des artistes d'avant-garde (Avangyarudo geijutsu kurabu アヴァンガルド芸術家クラブ), suivi quelques années plus tard (1939) de l'Association de la culture artistique (Bijutsu bunka kyōkai 美術文化協会) – elle-même dérivée de l'Association des beaux-arts Genèse née en 1938 [407]. Initiée par Fukuzawa après son départ de l'Association de l'art indépendant, dont il était pourtant l'un des fondateurs, l'Association de la culture artistique marque la fin de la concentration des forces de l'avant-garde face à un pouvoir étatique qui, à mesure que la guerre s'intensifie, s'affirme de manière plus évidente. Takiguchi se rapproche de Fukuzawa, et participe dès sa fondation aux activités du groupe, qui comptera une quarantaine d'artistes, parmi lesquels Asō Saburō, Ai-Mitsu 靉光 (né Ishimura Nichirō 石村日郎, 1907-1946), Komaki ou encore Kitawaki. L'objectif de Fukuzawa est de fédérer des artistes avant-gardistes issus de mouvements et de disciplines divers, appartenant à la peinture ou la sculpture, mais aussi la photographie, la littérature ou les arts décoratifs. La

[406] Voir FUKUZAWA Ichirō, « Gadai ni kanshite » 画題に関して (Concernant les titres de tableaux), *Dokuritsu bijutsu*, Fukuzawa Ichirō tokushū, 1932, p. 78. Fukuzawa appuie ses réflexions sur l'ouvrage *Tōyōbiron* 東洋美論 (Traité sur le beau en Orient, 1929) du philosophe et historien de l'art Kinbara Seigo 金原省吾 (1888-1958), dont il sera question dans la troisième partie de ce travail.

[407] La déclaration de fondation de l'Association des beaux-arts Genèse est signée de dix-neuf artistes, issus de groupes différents, parmi lesquels, outre Kitawaki et Komaki, on citera Asahara Kiyotaka du groupe Hyōgen, ou Terada Masaaki d'École de Tōkyō. On le voit de par les origines de ses membres, le groupe est plutôt à rapprocher du surréalisme. Qui plus est, à l'occasion de la fondation de l'Association, d'autres personnalités que ses seuls membres étaient venues à Tōkyō, parmi lesquelles Takiguchi. La première exposition du groupe a lieu fin octobre 1938, durant cinq jours, dans une galerie de Ginza (Tōkyō). Kitawaki y expose les quatre toiles suivantes, toutes extraites de la « série de physiognomonie » (*Kansōgaku shirīzu* 観相学シリーズ) : *Shūraku* 聚落 (Habitations, 1938 [cat. 122]), *Kage* 影 (Silhouette, 1938 [cat. 123]), *Henjō zō* 変生像 (Figure de la réincarnation, 1938 [cat. 124]), et *Shakkei* 借景 (Paysage emprunté, 1937 [cat. 119]).

revue du groupe, *Bijutsu bunka* 美術文化 (Art et culture), commence de paraître en août 1939 [408], suivie en avril de l'année suivante par la première exposition au Musée d'art de Tōkyō, où Kitawaki expose plusieurs de ses « peintures schématiques » : *Sōgō to bunseki* 綜合と分析 (Synthèse et analyse, 1940 [cat. 179]), *Chitsujo konran kōzō* 秩序混乱構造 (Structure de l'ordre et du désordre, 1940 [cat. 180]), *(a+b)² imi kōzō* (a+b)²意味構造 (Structure de la signification de (a+b)², 1940 [cat. 181]), et enfin *Ryūkō genshō kōzō* 流行現象構造 (Structure du phénomène de mode, 1940 [cat. 182]). Le titre des œuvres du peintre permet de saisir l'importance de la « structure » (*kōzō* 構造), et donc de la recherche d'un ordre dans un période particulièrement troublée, qu'il poursuivra dans ses écrits, notamment « "gyō" no kōzō » 「行」の構造 (La structure de *gyō*, 1940), article présenté dans la seconde partie de ce travail.

Cependant, le projet lancé par Fukuzawa ne possède pas de véritable unité ou de conviction à défendre, mais un simple désir de conserver vivante la liberté d'expression. C'est pourquoi l'Association ne pourra s'opposer à l'État lorsque les pressions s'accentueront [409]. Fukuzawa et Takiguchi sont particulièrement inquiétés en 1941, à l'occasion de « l'affaire du surréalisme » (*shururearisumu jiken* シュルレアリスム事件) : du fait de leurs positions avant-gardistes, ils sont arrêtés en mars ou avril [410], soit quelques semaines seulement avant la deuxième exposition de l'Association de la culture artistique. Leur détention durera jusqu'à l'automne de la même année. D'autres actions du même ordre sont menées au Japon, aboutissant à des « réorientations idéologiques » (*tenkō* 転向). L'Association de la culture artistique effectuera d'ailleurs une déclaration de réorientation suite à « l'affaire du surréalisme ». La période surréaliste de Fukuzawa, et plus largement le surréalisme japonais, s'arrêtent à cette époque. Alors qu'il était l'un des représentants majeurs du mouvement, Fukuzawa s'en éloigne, et se tourne vers la réalisation de tableaux de guerre (*sensōga* 戦争画) : par exemple, peu avant la fin du conflit, *Senpakuhei kichi shuppatsu* 船舶

[408] Kitawaki fait paraître dans le numéro inaugural (août 1939) un article intitulé « Sōshō to hisōshō » 相称と非相称 (Symétrie et asymétrie).

[409] Voir LUCKEN Michael, *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, p. 45-46, et note 68 p. 320.

[410] Ils sont officiellement arrêtés en avril 1941, mais Takiguchi lui-même, ainsi que d'autres auteurs (par exemple Nakamura dans *Nihon no zen.ei kaiga*) indiquent la date du 5 mars ; voir TAKIGUCHI Shūzō, « Takiguchi Shūzō – Jihitsu nenpu » 瀧口修造・自筆年譜 (Takiguchi Shūzō – Chronologie autographe), *Gendaishi techō*, « Jūgatsu rinjizōkan : Takiguchi Shūzō », vol. 17, n° 11, Tōkyō : Shichōsha, octobre 1974, p. 342. Dans un courrier du 10 avril 1941 (ici noté carnet n° 14), Kitawaki évoque quant à lui la date du 5 avril.

兵基地出発 (Départ pour la base des soldats de la marine, 1945). Particulièrement dans les avant-gardes, il existe donc un avant et un après 1941.

Cette présentation a principalement été centrée sur Tōkyō : il s'agit en effet du centre artistique du pays, et le surréalisme ne fait pas exception. Cependant, avant les troubles du début des années 1940, le développement du surréalisme ne concerna pas uniquement la région de Tōkyō. Le centre du Japon connaîtra également une importante activité artistique, autour de Nagoya tout particulièrement, qui nécessite d'être présentée.

1.5.2.4 Le centre du Japon : deuxième foyer du surréalisme japonais

Après avoir intégré l'école de peinture de Tsuda Seifu à Kyōto en 1928, dont il ouvrira l'antenne de Nagoya dans son propre atelier (1932), Shimozato Yoshio se consacre à la peinture avant de se tourner vers la photographie. Originaire de Nagoya, il rencontre en 1935 Yamanaka Chirū qui y vit également, et devient la même année membre de l'Association artistique Nouvelle plastique [411]. En février 1936, à l'occasion de la clôture de la troisième exposition du groupe qui se déroule à Nagoya, il organise une table ronde sur le surréalisme. Puis, au tout début de l'année suivante, il fonde avec les peintres Okada Tetsu 岡田徹 (1914-2007) et Yoshikawa Sanshin 吉川三伸 (1911-1985) le premier groupe de peinture surréaliste de la ville : Torupi トルピ. Celui-ci organise une exposition de croquis durant la première semaine de janvier. Le tract qui l'annonce comprend une sorte de manifeste surréaliste des membres du groupe, ainsi qu'une note de Shimozato :

> 超現実主義絵画に対する新しい感覚と意識に基づいて、反省的な懸命な努力を続けたいと思い此処に新しくトルピグルッペを結成しました。
> 諸氏の御鞭撻と御叱正を…。トルピグルッペ同人
>
> 超現実主義の軌道に邁進するトルピ展の作家達のエスプリに共感をもちて…。下郷羊雄 [412]

> En nous appuyant sur une nouvelle perception et une nouvelle conscience de la peinture surréaliste, nous souhaitons ardemment poursuivre nos efforts introspectifs et avons ainsi fondé le nouveau groupe Torupi.
> [Dans l'attente de] vos encouragements et critiques… Les membres du groupe Torupi
>
> Je partage tout à fait l'esprit des artistes de l'exposition Torupi qui prennent clairement le chemin du surréalisme… Shimozato Yoshio

[411] Avec Imai Shigeru, qui participa aussi à la création du groupe, ils comptent parmi les quelques artistes japonais représentés dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Breton et Éluard.

[412] Transcription du texte et reproduction du tract dans YAMADA Satoshi, *op. cit.*, p. 49 et 58.

La fondation de Torupi est le signe de l'importance croissante du centre du Japon dans le développement de la peinture surréaliste, qui se renforce encore l'année suivante. Le centre du Japon, c'est depuis Tōkyō en allant vers l'ouest, d'abord la région du Chūbu (Nagoya) puis, un peu plus à l'ouest encore, celle du Kansai (Kyōto, Ōsaka, Kōbe). Ōsaka, Kyōto et Nagoya avaient déjà accueilli l'*Exposition des nouvelles formes artistiques Paris-Tōkyō* de 1932. Pareillement, l'*Exposition d'œuvres surréalistes étrangères* de 1937, après avoir démarré à Tōkyō, se poursuivra vers le centre du pays : précisément là encore à Kyōto, Ōsaka et Nagoya.

Fin 1937, après donc que l'*Exposition d'œuvres surréalistes étrangères* a fait escale à Nagoya, Shimozato fonde avec notamment Yamanaka, Okada et Yoshikawa le Club des avant-gardes de Nagoya (Nagoya abangarudo kurabu ナゴヤアバンガルドクラブ), qui sera dissout deux ans plus tard, après seulement une exposition et la publication d'une revue reprenant le nom du groupe. Celui-ci constitue une sorte de pendant au Club des artistes d'avant-garde fondé à Tōkyō en 1936 sous l'impulsion de Takiguchi. Dans l'intervalle, une division du club consacrée à la photographie est créée en 1938 [413]. L'année suivante, plusieurs de ses membres [414], parmi lesquels Shimozato, Sakata Minoru 坂田稔 (1902-1974) et Yamamoto Kansuke 山本悍右 (1914-1987), créent le Nagoya foto abangarudo ナゴヤ・フォトアバンガルド (Photographie d'avant-garde Nagoya), qui prend donc son indépendance du groupe d'origine. Shimozato s'éloigne alors de la peinture, mais pas du surréalisme. Il parvient à faire le lien entre ses deux passions, la photographie surréaliste et les cactus, avec l'ouvrage *Mesumu zoku – Chōgenjitsushugi shashin shū* メスム属　超現実主義写真集 (Mesem [bryanthemum] – Recueil de photographies surréalistes ; titré en français : *MESEM – 20 photographies surréalistes*) qu'il édite en 1940, et qui propose des photographies de plantes apparentées aux cactus, pour moitié environ réalisées par lui [415].

Cette époque est marquée par une importante activité surréaliste autour de Nagoya, qui en fait après Tōkyō la région la plus active sur ce point. Outre le travail de Shimozato, elle se

[413] À cette époque, la photographie est de plus en plus populaire au Japon. En 1932 est lancée par les photographes Nojima Yasuzō 野島康三 (1889-1964), Kimura Ihei 木村伊兵衛 (1901-1974) et Nakamura Iwata 中村岩太 (1895-1949) la revue *Kōga* 光画, consacrée à la « nouvelle photographie » (*shinkō shashin* 新興写真). À l'image de la répartition géographique de l'activité surréaliste, mais en fait plus largement artistique, les deux premiers sont actifs à Tōkyō, le troisième dans le Kansai (Ashiya).

[414] La composition complète du groupe, qui comptait sûrement environ huit membres, est peu claire, mais aux trois cités ci-dessus s'ajoutent au moins Yamanaka Chirū, Inagaki Taizō 稲垣泰三 et Tajima Tsugio 田島二男 (voir Arushivu-sha, *op. cit.*, p. 68-75 ; et *Nihon no shūrurearisumu 1925-1945 [Surrealism in Japan 1925-1945]*, Nagoya : Nagoya-shi bijutsukan, 1990, p. 196-199).

[415] Le recueil est reproduit dans YAMADA Satoshi (éd.), *op. cit.*, p. 201-252.

développe dans la poésie, la peinture avec Okada Tetsu ou Yoshikawa Sanshin, mais aussi la photographie autour d'artistes comme Sakata Minoru ou Yamamoto Kansuke. Haruyama Yukio, à l'origine de *Shi to shiron*, est également originaire de Nagoya. Quant à Fujiwara Seiichi, qui a participé à *Bara – Majutsu – Gakusetsu* et *Ishō no taiyō*, il est né un peu plus vers l'ouest, à Ōsaka, mais il fréquente Yamanaka Chirū avec lequel il travaille souvent, et peut donc être rapproché de la même sphère. C'est en effet surtout autour de Yamanaka, originaire de Nagoya et à l'origine de la revue *Ciné* (1929), que va se constituer le noyau surréaliste de la région de Nagoya. On se souviendra encore que Kitawaki y est également né, bien qu'il n'y ait passé que ses premières années, avant de déménager pour Kyōto.

Nous avons déjà abordé plusieurs revues, mais il convient d'en présenter encore une en ce qui concerne la région de Nagoya : *Yoru no funsui* 夜の噴水 (La fontaine nocturne). Elle paraît durant environ une année (de fin 1938 à fin 1939) et est éditée par le photographe et poète Yamamoto Kansuke, l'un des membres du Nagoya foto abangarudo. De très faible tirage (une centaine d'exemplaires au plus), probablement éditée à Nagoya, la revue compte quatre numéros et présente notamment des poèmes de Yamanaka et Kitazono, des reproductions d'œuvres (Yamamoto, Dalí, Shimozato…), mais aussi des traductions : le premier numéro propose ainsi le poème *La dernière lettre* d'Éluard, dédié à Roland Penrose. Ce numéro est également remarquable en ce qu'il présente une traduction par Yamanaka d'un texte du mathématicien, philosophe et médecin italien Girolamo Cardano (1501-1576), dans lequel celui-ci raconte deux rêves. Dans le numéro suivant, Yamanaka offre la traduction du poème d'Éluard *Je rêve que je ne dors pas* (*Boku wa nemurenai yume wo miru* 僕は眠れない夢を見る). Ces deux traductions contrastent avec la production générale des surréalistes japonais, qui nourrissait peu d'intérêt pour la thématique du rêve, qui constitue en France l'un des axes majeurs du mouvement. La revue s'arrête en octobre 1939, mais pas la collaboration entre Yamanaka, Shimozato et Yamamoto [416].

Si l'importance de la capitale reste majeure dans le surréalisme, celle du centre du Japon est loin d'être négligeable et rejoint en fait plus largement celle de cette même zone géographique dans les arts. Concernant la peinture de style occidental, plusieurs peintres japonais importants du début du siècle, après avoir été approfondir leurs connaissances en Occident – le plus souvent en France – sont rentrés au Japon, et pour certains dans la région du Kansai, alors qu'ils n'en étaient pas toujours originaires. Outre de célèbres artistes *yōga* nés et ayant exercé à Kyōto, tels Umehara Ryūzaburō 梅原龍三郎 (1888-1986) qui

[416] Voir TSURUOKA Yoshihisa, *op. cit.*, p. 897-898 ; et TSURUOKA Yoshihisa, « Yoru no funsui » 夜の噴水 (Fontaine nocturne), dans SAWA Masahiro, WADA Hirofumi (éd.), *op. cit.*, p. 86-87.

apprendra auprès de Renoir, Yasui Sōtarō, ou bien sûr le maître de Kitawaki, Tsuda Seifu, c'est par exemple le cas d'Asai Chū qui est né et résidait à Tōkyō avant de partir pour la France entre 1900 et 1903, mais s'installera ensuite à Kyōto. Kanokogi Takeshirō également, dont Kitawaki suit un temps l'enseignement, est quant à lui né dans le département d'Okayama (entre Hiroshima et Ōsaka), mais s'installe à Kyōto après son premier séjour en France (de 1900 à 1904). Ces deux artistes participent en 1905 à la fondation de l'Académie des beaux-arts du Kansai (Kansai bijutsuin 関西美術院) [417].

Le centre du Japon constitue un important foyer pour l'art moderne durant la première moitié du XXe siècle, la région du Kansai davantage pour la peinture de style occidental, et celle de Nagoya plus précisément pour le surréalisme. La première joue également un rôle important après-guerre, puisque c'est dans la ville d'Ashiya que naît en 1954, sous l'impulsion de Yoshihara Jirō 吉原治郎 (1905-1972), le groupe Gutai bijutsu kyōkai 具体美術協会 (Association de l'art concret, souvent abrégé en Gutai 具体) qui, brouillant la frontière entre œuvre d'art et performance, marquera fortement les avant-gardes artistiques, au-delà du Japon, des années 1950 et 1960.

On constate autour de nombre de ces groupes, expositions ou publications, la présence récurrente de deux personnages plusieurs fois cités dans ce travail : Takiguchi et Yamanaka. Le rôle du second, s'il n'est pas à négliger, concerne davantage les activités liées à l'édition (publication ou traduction) et l'organisation d'événements. Takiguchi en revanche, s'il est lui aussi actif dans ces domaines, a en parallèle une intense activité théorique, dont l'influence sur les surréalistes japonais est, pour certains, considérable. Avant d'aborder plus précisément le travail de Kitawaki, il convient donc de préciser ce qu'était, et ce que devait être pour Takiguchi, le surréalisme.

[417] Voir INAGAKI Shigemi 稲賀繁美, « Kansai modanizumu to Seiyō taiken – Gakatachi to sono shūhen – 1900-1933 » 関西モダニズムと西洋体験　画家たちとその周辺　一九〇〇－一九三三年 (Le modernisme du Kansai et l'expérience de l'Occident – Les peintres et leur entourage – 1900-1933), dans TAKEMURA Tamio, SUZUKI Sadami, *Kansai modanizumu saikō*, Tōkyō : Shibunkaku shuppan, 2008, p. 286-287 et 290.

1.6 De l'usage du surréalisme dans la définition d'une identité nationale

1.6.1 La « surréalité » de Takiguchi, une tentative d'ancrage du surréalisme au Japon

Principal théoricien du mouvement au Japon, Takiguchi n'a pas uniquement offert théories et essais : auteur d'une riche production écrite, mais aussi picturale, il est un important artiste surréaliste. Son rôle dans la diffusion du mouvement au Japon est indéniable, ce qui l'a souvent fait passer comme le médiateur japonais du surréalisme parisien. L'argument n'est pas totalement infondé, mais mérite d'être précisé, et nuancé.

Takiguchi est régulièrement (et à juste titre) présenté comme l'un des représentants du surréalisme japonais les plus proches de la pensée de Breton – qu'il a rencontré, et avec lequel il entretiendra d'ailleurs jusqu'au décès de celui-ci une correspondance –, pensée qu'il a plus que largement contribué à introduire au Japon. S'il est par là même l'un des chefs de file d'un surréalisme japonais que nous pourrions qualifier d' « orthodoxe », il nourrissait néanmoins une conception du mouvement plus localement ancrée, possédant des liens avec certains éléments de la culture traditionnelle japonaise (nō, ikebana ou haïkaï), et répondant à des réalités absentes du surréalisme bretonnien. Avant-guerre, il est possible de distinguer deux périodes au sujet des liens qu'entretient Takiguchi avec le surréalisme. Dans un premier temps, qui correspond globalement à la première moitié des années 1930 [418], il se concentre sur le discours de Breton, offre des traductions de textes, et s'essaye lui-même à des expériences poétiques surréalistes. Le rôle du surréalisme est alors perçu comme très largement positif : « c'est la constatation de la *surréalité*, lancée dans la culture contemporaine, qui était l'éclair permettant de dissiper pour un temps les nuages noirs des concepts éternels [419] », c'est-à-dire d'autoriser une autre manière de penser, plus proche d'une certaine vérité. Pour Takiguchi, le problème ne serait « pas de découvrir une "surréalité" qui s'opposerait à la "réalité", mais plutôt de détruire l'ordre symbolique (Lacan) constitué des apparences que l'on nomme "réalité" [420] ». Accéder, en somme, à une

[418] Il est délicat d'arrêter une date marquant le début d'un processus aussi progressif, mais l'année 1928 apparaît comme un tournant. Takiguchi y publie en effet dans *Yama mayu* des vers inspirés de l'écriture automatique, *Chikyū sōzō setsu*, et participe à la fondation de la revue *Ishō no taiyō*. L'année 1930 sera celle du lancement de l'unique numéro du *Surréalisme international*, ou encore de la publication de la traduction du *Surréalisme et la peinture*.

[419] 「現代文化のなかに投ぜられた超現実の確認こそ、永遠の観念の黒雲を瞬間において透射した稲妻であった。」 (TAKIGUCHI Shūzō, « Shi to genjitsu » 詩と現実 [Poésie et réalité], dans TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 238).

[420] HAYASHI Michio 林道夫, « *Kindai geijutsu* – Hihyō no keiki toshite no » 『近代芸術』批評の契機としての (*Kindai geijutsu* – L'occasion d'une critique), dans *Takiguchi Shūzō – Yume no hōryūbutsu*,

réalité plus pure, dégagée des lois et normes structurant la société pour parvenir à un état plus primordial. Un programme proche de celui vanté par Breton, même si les options pour y parvenir diffèrent quelque peu. Comme chez ce dernier du reste, le terme de surréalisme prend chez Takiguchi un accent révolutionnaire :

> この光の原理を実現することは発明者の仕事である。そしてそれはいふまでもなく詩人の仕事である。シュルレアリズム、現実語彙のうちのもつとも強力な一つであるこの言葉は、詩の認識を白熱化せしめ、爆発せしめた革命の意味にほかならない。 [421]

> C'est le travail des découvreurs de rendre réelle cette théorie de l'éclair. Et bien sûr, c'est le travail des poètes. Le terme de surréalisme, qui est l'un des plus puissants du vocabulaire contemporain, permet d'intensifier la compréhension de la poésie, et ne peut prendre d'autre signification que celle d'une révolution explosive.

Pendant la seconde période, qui correspond grosso modo à l'autre moitié de la décennie et dont les dernières années sont les plus remarquables [422], Takiguchi s'éloigne de la pratique et se tourne davantage vers la critique artistique : c'est à cette époque qu'il commence de s'intéresser à la question de la synthèse des cultures occidentales et japonaises, au travers notamment de ce qu'il nomme « nouveau japonisme » (*shin Nihonshugi* 新日本主義), pour parvenir à une conception du surréalisme qui peine à se définir en dehors du nationalisme officiel. Entre ces deux périodes, Takiguchi passe en quelque sorte de participant, ou praticien (*jissensha* 実践者), à celui de chef théorique (*rironteki shidōsha* 理論的指導者) du mouvement [423]. C'est à cette dernière période que nous nous intéresserons ici plus particulièrement.

Dès 1936-1937, Takiguchi affirme clairement la nécessité de parvenir à un surréalisme japonais qui ne soit pas une simple transposition du mouvement né à Paris. En effet, les pressions sur les intellectuels et artistes infléchiront chez beaucoup sinon les pensées tout au moins les déclarations, et Takiguchi ne fera pas exception. Néanmoins, de tels poids existent déjà à cette époque, et il est permis de supposer que le souhait de Takiguchi de parvenir à un surréalisme typiquement japonais n'y soit pas totalement lié. Il est possible de percevoir de deux manières l'intérêt de Takiguchi pour les arts japonais, et son insistance à tenter de démontrer que le surréalisme, loin d'être importé, est en fait endémique ; ou

---

Tōkyō : Setagaya bijutsukan/Toyama-shi : Toyama kenritsu kindai bijutsukan, 2005, p. 192 ; cité dans HIRAYOSHI Yukihiro, « Takiguchi Shūzō no senkyūhyakusanjū nendai – Shururearisumu to Nihon », *Bigaku*, nº 243, décembre 2013, p. 64 et 72.

[421] TAKIGUCHI Shūzō, *op. cit.*, p. 238-239.

[422] La fin de la période surréaliste de Takiguchi peut aisément être considérée comme correspondant à son arrestation en mars ou avril 1941, avec Fukuzawa.

[423] Voir HIRAYOSHI Yukihiro, *op. cit.*, p. 61-62.

plutôt qu'il a de tout temps existé dans nombre d'arts japonais, sous des formes diverses, et que le rôle de Breton se résumerait plus à un déclic, une impulsion, qu'une nouveauté étrangère bouleversant la culture nationale. Il peut d'une part s'agir d'un véritable intérêt, et de la conviction que ces arts possèdent vraiment des points communs avec le surréalisme, ce qui peut en faire, au-delà d'intéressants « ancêtres », de remarquables manières d'envisager le mouvement et son devenir, japonais particulièrement. Mais, d'autre part, un tel intérêt pour des formes artistiques typiquement nationales s'inscrit également dans la tendance de l'époque, qui est à l'exaltation d'une tradition ; que celle-ci soit réelle ou fantasmée.

Les recherches entreprises par Takiguchi et la précocité de certaines convictions tendent à faire penser qu'il était convaincu de l'existence d'un lien entre le surréalisme et, par exemple, la poésie japonaise. La remarque pourrait s'appliquer également à Fukuzawa ou Kitawaki. Il est en revanche plus délicat de trancher : les déclarations plus tardives du poète, à la charnière des années 1930 et 1940, obéissent-elles à de véritables convictions nationalistes, ou s'apparentent-elles davantage à des tentatives désespérées de faire passer le surréalisme pour un mouvement possédant l'esprit japonais, et ainsi essayer de le sauver – lui et ses représentants – du bûcher ?

1.6.1.1 Tentatives de particularisation du mouvement japonais

Les diverses influences reçues par Takiguchi ont dès l'origine forgé chez lui une conception atypique du surréalisme. Dans ce processus, la revue *Shi to shiron* a sûrement joué un rôle de premier ordre, ainsi que le laisser supposer « Shi to jitsuzai » 詩と実在 (La poésie et l'existence réelle), essai inachevé qu'il publie en 1931 dans le dixième numéro de la revue, et dans lequel il émet – déjà – des doutes quant à certaines des bases mêmes du surréalisme tel que défini par Breton, au sujet du rêve ou de l'écriture automatique. Cette posture marque sa conception du mouvement tout au long des années 1930.

Dans la seconde moitié de la décennie, souhaitant encore se démarquer de l'influence de Breton – qui restera cependant clairement toujours pour lui une figure tutélaire plus que majeure pour le surréalisme –, et revendiquer son pays comme une terre d'élection tout aussi vraisemblable du mouvement que l'Europe, Takiguchi percevra dans le théâtre nō ou la poésie japonaise les prémisses artistiques de ce qu'il nomme en avril 1938, dans un article publié dans la revue *Mizue*, « surréalité » (*chōgenjitsusei* 超現実性). Se détachant ainsi de « l'école » surréaliste, *chōgenjitsushugi* 超現実主義, l'expression formée par le poète, par l'usage du caractère *sei* 性, désigne un objet plus proche des sens qu'une doctrine sur

laquelle il n'a qui plus est pas la main ; et apparaît assez vraisemblablement comme l'idée même d'un surréalisme éternel – ce que Breton ne réfutait pas non plus – mais qui serait ici plus spécifiquement centré sur l'Archipel, qui de tout temps en aurait abrité l'essence. Une universalité localement ancrée en somme.

En 1938, dans « Zen.ei geijutsu no shomondai » 前衛芸術の諸問題 (Divers problèmes des arts d'avant-garde), il précise :

> これはわたしだけの見方かもしれないが、日本人がやや「超現実性」に近い観念を、民族としてもつようになったのは、禅学的な教養によって一種の詩的弁証法を摂取（創造といった方が適切であろう）しえて後のことであって、これが世阿弥の努力――能芸術の創造となり、俳諧連歌の創造となってからであろうと思われる。象徴的芸術としての能の偉大さはいうまでもないが、わたしは何といっても俳諧における日本人の詩的飛躍力に、「超現実性」への跡絶えない暗示の一線を認めることができると思う。なぜなら、それは日本人が「超現実性」にも通ずる観念連合の新しい世界を感得しえた画時代的な出来事であったからである。（フランスの超現実主義詩人ポール・エリュアールの初期の詩に「ハイカイ」Haikai と呼ばれる詩作があり、クウシュウ氏の著作に収録されているが、これは当時「ハイカイ詩」がフランスでしきりに唱えられた頃であるので不思議はないようであるが、エリュアールの場合、もっと深い必然的なつながりがあると思われる。ことに最近の短詩のなかのあるものに俳諧的ユーモアといったものを感じる。）［中略］
>
> 私は単に復古的な意図から、こうした例を挙げたのではなくて、今日の「超現実性」という新しい観念が、実はわれわれの祖先の創造力のなかにも萌芽していたことの、例証として考えてみたいと思ったのである。[424]

> Je suis peut-être seul à partager ce point de vue, mais on peut penser que ce qui a amené les Japonais en tant que peuple à posséder un concept assez proche de la « surréalité » [*chōgenjitsusei*] découle des efforts de Zeami – invention de l'art du nō et du *haikai renga* [poésie collaborative] – qui procèdent de l'assimilation (il serait probablement plus juste de parler d'invention) d'une sorte de dialectique poétique provenant de la pratique du zen. La grandeur du nō en tant qu'art symbolique est évidente, mais je pense que l'on peut malgré tout reconnaître dans l'élan poétique des Japonais dans le domaine des haïkaïs une incessante suggestion de la « surréalité ». Cet événement a fait date et a permis aux Japonais de réaliser un nouveau monde associant des concepts en lien avec la « surréalité ». (Certaines des premières œuvres poétiques du poète surréaliste français Paul Éluard sont nommées « haikai », et recueillies dans l'ouvrage de M. Couchoud, ce qui n'est pas surprenant puisqu'à cette époque les « poèmes haïkaïs » étaient particulièrement appréciés en France, mais en ce qui concerne Éluard, on peut penser qu'il existe un lien de nécessité plus profond. Qui plus est, dans certains poèmes courts récents, on sent un humour à rapprocher de celui des haïkaïs.) […]
>
> En donnant un tel exemple, mon propos n'est pas de simplement faire revivre le passé ; je souhaite démontrer que ce concept nouveau aujourd'hui qualifié de « surréalité » avait en fait aussi germé dans le pouvoir créatif de nos ancêtres.

La tentative de définition du mouvement japonais par rapport à son modèle peut s'apparenter à une recherche de communication des surréalistes japonais avec leurs

[424] TAKIGUCHI Shūzō, « Zen.ei geijutsu no shomondai » 前衛芸術の諸問題 (Divers problèmes des arts d'avant-garde), dans TAKIGUCHI Shūzō, *Shururearisumu no tame ni*, Tōkyō : Serika shobō, 1968, p. 345-346.

homologues occidentaux, mais une communication au sein de laquelle les Japonais n'entendent pas se situer sur un plan inférieur. D'où la volonté d'affirmer de telles spécificités, fortes, et prenant appui sur des objets culturels respectés – voire employés – par ceux-là même de qui ils sont censés aidés à se distinguer : à ce titre, l'exemple du haïkaï est significatif, dont Takiguchi ne cache pas, bien au contraire, l'intérêt d'Éluard. Cette quête de possibles traits communs entre le surréalisme et d'antiques éléments de la culture japonaise se retrouve dans plusieurs écrits de Takiguchi. Ainsi de « Eikyō ni tsuite » 影響について (Au sujet des influences), article publié en novembre 1939 dans la revue *Bijutsu* 美術 (Beaux-arts), où il croit cette fois percevoir des similitudes entre la technique du frottage et la peinture orientale :

> このいわば物質的な触感を敷衍してゆけば、日本古来の工芸作品にまでおよぶ広範な問題になり、さらに西欧的な神秘主義と極東のそれとの関係にまで拡大されそうである。 [425]

> Si l'on développe cette sensation tactile que nous pourrions qualifier de matérielle, on en arrive au vaste problème des antiques œuvres d'art traditionnelles japonaises, et il semble possible d'étendre jusqu'aux liens entre les mysticismes d'Europe de l'Ouest et d'Extrême-Orient.

L'intérêt que nourrit Takiguchi pour la tradition culturelle japonaise n'est pas nouveau. D'une part – simple coïncidence ? –, il est à rapprocher de celui, contemporain, de Fukuzawa qui, dans un chapitre de *Shūrurearizumu* シュールレアリズム (Surréalisme, 1937), observait déjà l'existence de similitudes entre cultures occidentales et japonaises, et soulignait les éléments surréalistes que pouvaient renfermer la poésie de Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644-1694), l'arrangement des pierres ou le zen. Mais il n'existait pas, comme chez Takiguchi, de tentative de recentrer le mouvement sur le Japon. Comme le note très justement Linhartová, chez Fukuzawa, il s'agissait plus d'essayer de lancer un pont entre les surréalismes français et japonais [426]. Fukuzawa semble plus objectif dans son approche : il note des similitudes entre surréalisme et culture japonaise, mais les constate plus qu'il ne les investit d'un sens particulier. Peut-être sa plus grande proximité avec le mouvement, durant son séjour à Paris, lui a-t-elle sur ce point conférée une sensibilité plus juste.

> Le haiku qui, en son rythme concis de cinq, sept et cinq syllabes, peut exprimer des sentiments d'une ampleur illimitée, contient dans sa dynamique des éléments étonnamment proches du surréalisme. La sensation particulière que suscite en si peu de

[425] TAKIGUCHI Shūzō, « Eikyō ni tsuite » 影響について (Au sujet des influences), dans TAKIGUCHI Shūzō, *Shururearisumu no tame ni*, Tōkyō : Serika shobō, 1968, p. 259 ; cité dans MATSUURA Hisao, *op. cit.*, p. 56.

[426] Voir LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris : Publications orientalistes de France, 1987, p. 210.

> mots un contraste extrême, ou la solution de cette contradiction, rappelle ce que le surréalisme nomme : « la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'un parapluie et d'une machine à coudre », et fait le lien avec l'intuition fondamentale qui marqua l'esprit de ce mouvement à ses débuts pour le traverser tout au long de son histoire. […]
>
> Point n'est besoin de dire que l'art des pierres en bassin va de pair avec le goût pour les jardins en général. Il correspond, de reste, à la prédilection qu'a le surréalisme pour l'*objet*. Il convient de parler d'*objet* du moment que l'on découvre la beauté d'une chose, à l'état brut ou travaillée, dans la façon dont elle révèle les pouvoirs de la matière première avec ses singularités inattendues. […]
>
> Dans le zen se trouve, d'une certaine façon, un esprit surréaliste. Cependant, il est des éléments où ils ne se confondent pas, et il convient donc de les traiter à part, sans plus. Mais pour ce qui est de l'esprit, dans l'élan soudain qui les emporte à la poursuite du divin, ils sont identiques. [427]

D'autre part, Takiguchi lui-même fait déjà référence à la culture japonaise en 1938 dans *Kindai geijutsu* 近代芸術 (L'art moderne), ouvrage dans lequel il présente la somme de ses réflexions au sujet des mouvements artistiques, et particulièrement du surréalisme. Au sein d'un chapitre intitulé « Kyōka to obuje » 狂花とオブジェ (*Kyōka* et objet), il précise ce qui constitue à ses yeux l'une des spécificités de la culture japonaise : le pays posséderait une tradition d' « arts cristaux » ou « cristallisés » (*kesshō geijutsu* 結晶芸術) s'appuyant sur la nature, sans qu'il s'agisse pour autant de naturalisme. Une telle appellation appelle bien sûr des notions telles que la pureté ou la perfection, et suggère l'idée que les traditions culturelles japonaises répondraient à un certain idéal. Takiguchi donne l'exemple d'un célèbre temple de Kyōto, le Ryōanji 竜安寺 (exemple également avancé par Fukuzawa et dont traitera à son tour Kitawaki dans plusieurs essais et trois œuvres [428]), où sont utilisés des rochers naturels, mais parfois dans des positions qui ne sont, elles, en aucun cas, naturelles (tête-bêche, avec le centre de gravité inversé). Cet usage des objets naturels est également clair avec la poésie, au point que l'auteur estime que le Japon serait détenteur d'une forme poétique singulière, la « poésie objectale » ou « poésie d'objets » (*buttai shi* 物体詩), qui reposerait sur un « esprit d'hommage » (*san* 讃) envers ces mêmes objets.

> 日本の結晶芸術といはれる能、花、茶、庭、発句等は結局自然に既に即して、自然主義ではなかつた。竜安寺の石庭の一つには、自然石の重心を逆さにしたものがあると聞いた。

[427] Traduction française dans LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris : Publications orientalistes de France, 1987, p. 189, 192 et 194 ; original : FUKUZAWA Ichirō, *Shūrurearizumu*, Tōkyō : Atorie-sha, 1937, p. 186, 192-193 et 197.

[428] Dans trois œuvres au minimum *Ryōanji sekitei sokuzu* 竜安寺石庭測図 (Plan pour le jardin de pierre du Ryōanji, v. 1939), *Ryōanji sekitei bekutoru kōzō* 竜安寺石庭ベクトル構造 (Structure vectorielle du jardin de pierre du Ryōanji, v. 1941). À celles-ci s'ajoute une troisième œuvre, aujourd'hui disparue et dont il ne reste qu'une étude : *Shichi-go-san kōzō (Ryōanji sekitei)* 七・五・三構造（竜安寺石庭） (Structure 7-5-3 [jardin de pierre du Ryōanji], v. 1939).

物に即して詠むことは、万葉以来の詩歌の伝統の一つともいへるが、俳諧発句にいたつて、叙述は最小限に還元され、イメージは純化強調され、物体が突出する。

日本は独特な物体詩の国であった。「讃」の精神もそれに通じている。芭蕉が、「物一つ瓢は軽き我が世かな」と讃した瓢箪なども、侮蔑的なユーモラスな形態をした自然のオブジェの一つである。

非常に卑俗な句になつてゐるが、「朝顔に釣瓶とられて貰ひ水」は日本人の自然観の様式が単純に表はされてゐる点で興味深いものである。これはいはゆる発見された物体に通ずるものであつて、それが発展すると、古木の根などが鑑賞の対象として独立した価値を持つやうになる。つまり自然に即してといはれる場合も、それが多少とも美的凝結の作用を通された場合、自然はオブジェの範疇に入つてくるのである。俳諧はこの意味でもつとも鋭利な作用を持つたといへる。

花も自然をオブジェ化しようとする形式にほかならないといへるのである。しかし、それは自然の中から秩序を発見することであつた。[429]

Les arts que l'on qualifie de cristallisés, tels que le nō, [l'arrangement] floral, [l'art du] thé, [l'art des] jardins ou encore les versets initiaux des poèmes liés [430], se conformaient finalement à la nature, mais il ne s'agissait pas de naturalisme. J'ai entendu dire que l'un des rochers du Ryōanji avait son centre de gravité inversé.

On peut affirmer que composer des poèmes en se conformant à la nature est une tradition poétique postérieure au *Man.yōshū* [760], mais dans les versets initiaux des poèmes liés la description est réduite au strict minimum, l'image est épurée et accentuée, et l'objet surgit véritablement.

Le Japon était un pays à la forme poétique unique : la poésie d'objets. L'esprit d' « hommage » y est également lié. Le poème de Bashō qui rend hommage à la gourde, « Mon unique possession / Gourde légère / Serait-ce mon monde », est un exemple d'objet naturel sous forme humoristique.

« Le volubilis / Entouré au saut du puits / [De peur de l'abîmer] je vais demander de l'eau » est un poème très trivial, mais la forme pure selon laquelle est présentée la vision de la nature que possèdent les Japonais le rend très intéressant. C'est lié à ce qu'on appelle un *objet trouvé* et, en développant, les racines d'un vieil arbre par exemple peuvent obtenir une valeur unique en tant qu'objet de contemplation. Ainsi, même en se conformant à la nature, lorsqu'il y a plus ou moins opération de coagulation esthétique, la nature entre dans la catégorie des objets. En ce sens, on peut affirmer que les haïkaïs sont plus efficaces.

---

[429] TAKIGUCHI Shūzō, « Kyōka to obuje » 狂花とオブジェ (*Kyōka* et objet), dans TAKIGUCHI Shūzō, *Kindai geijutsu*, Tōkyō : Mikasa shobō, 1938, p. 228-229. Les citations extraites de *Kindai geijutsu* proviennent de l'édition originale de l'ouvrage, publiée en 1938. Celle-ci comporte avec la version de 1962 (éditions Bijutsu shuppan-sha 美術出版社), des différences substantielles, allant de l'ordre des chapitres à la modification de phrases, sans oublier l'ajout de nombreuses illustrations.

[430] Dans le *renga* 連歌 (« poème lié » ou « vers liés ») classique, qui se pratique à deux, un auteur compose un premier verset (*ku* 句) de trois strophes de cinq, sept et cinq syllabes (ou mesures), puis un second ajoute un verset de deux strophes de deux fois sept syllabes, soit un total de trente et une syllabes (dix-sept et quatorze). Le *haikai renga* 俳諧連歌, ou simplement haïkaï 俳諧, obéit au même principe mais n'est pas soumis aux règles du *renga* classique. Isolé, le premier verset, nommé *hokku* 発句, soit « verset initial », constitue ce qui sera dénommé à partir de la fin du XIXe siècle sous le nom de haïku 俳句 (contraction de *haikai hokku* 俳諧発句) ou, de manière assez indistincte haïkaï (et dans un sens donc différent de celui de *haikai renga*). Les poètes français s'y intéressant, les surréalistes notamment emploient ce dernier terme. À noter que le *tanka* 短歌 (« poème » ou « chant court ») est lui aussi constitué de trente et une mesures, mais est en revanche composé par un seul auteur.

> On peut dire que [l'arrangement] floral n'est rien d'autre qu'un système essayant de transformer en objet la nature. Mais il s'agissait de découvrir l'ordre existant au sein de la nature.

Notons cette précision du poète quant au fait de « découvrir l'ordre existant au sein de la nature », sujet qui intéresse tout particulièrement Kitawaki à la même époque, et qu'il traite au sein de plusieurs essais. Takiguchi poursuit, et la manière qu'il a de relier ce qui est alors l'avant-garde artistique – surréalisme et ready-made – aux traditions artistiques japonaises est, là encore, à rapprocher de celle, contemporaine, de Kitawaki.

> しかし俳諧のイメージが象徴の境界を超えると屡々、非合理の世界、ユウモアの世界（詩的ないはゆる客観的ユウモアの世界）に触れるものである。それは言語の無意識的な迸出が惹き起す詩的現象であり、詩とは不可離なものである。「抛入狂花園」といふ古書は、花道のユウモア的な応用からなる花形本である。その跋に蓬萊山人が書いてゐるやうに、「凡生花はその器とその花と馴染合肝要なりたとへば鼓（つつみ）の胴にたんぽゝを生たるなんどその器とその花と相対（さうつゐ）したるといはめ」で、全図が狂歌のやうな酒落でつくられた花形本なのである。これを超現実主義のオブジェと対照して、酷似するところのあるのに驚く。しかもそれはいはゆるレディ・メードのオブジェに相当する。[431]

> Cependant, lorsque les images des haïkaïs dépassent les frontières symboliques, on s'approche souvent du monde de l'irrationnel, de l'humour (le monde de l'humour poétique, soi-disant objectif). Il s'agit d'un phénomène poétique que provoque le jaillissement inconscient du langage, parfaitement indissociable de la poésie. Le *Nageire kyōkaen* est un antique ouvrage sur la forme des fleurs composé d'exemples humoristiques d'arrangement floral. Dans la postface, ainsi que le précise Hōrai Sanjin, « dans les compositions florales vraiment banales, le lien entre le support et les fleurs est vraiment essentiel, ainsi si l'on arrange des pissenlits sur la caisse d'un tambour, le support et les fleurs s'affrontent », et toutes les illustrations que présente l'ouvrage sont conçues comme des plaisanteries à la manière des *kyōka* [courts poèmes satiriques]. Si on fait la comparaison avec le surréalisme, on ne peut que s'étonner d'une telle similitude. Qui plus est, cela correspond à ce que l'on appelle un ready-made.

Peut-être cette notion d'hommage envers les objets constituerait-elle donc une particularité typiquement japonaise du surréalisme ; mais, là encore, Takiguchi peine à trouver une véritable originalité et à se dépêtrer de la pesante dette envers Breton ; et les arguments tendant à rapprocher d'antiques pratiques artistiques du surréalisme ou, comme ici, du ready-made, peinent parfois à convaincre. Même la réflexion sur les rochers du Ryōanji semble bien moins pertinente que celle de Fukuzawa qui (dans *Shūrurearizumu*) perçoit un lien entre jardins de pierre et « objets à fonctionnement symboliques ».

En fait, la réflexion de Takiguchi au sujet des objets, qui concerne bien plus encore un autre extrait de son ouvrage, « Buttai no ichi » 物体の位置 (La place de l'objet), n'est sûrement

[431] TAKIGUCHI Shūzō, « Kyōka to obuje » 狂花とオブジェ (*Kyōka* et objet), dans TAKIGUCHI Shūzō, *Kindai geijutsu*, Tōkyō : Mikasa shobō, 1938, p. 229.

pas étrangère à celle que mène au même moment Breton, et dont il fait le centre de *L'amour fou* en 1937. La référence du poète japonais est d'ailleurs évidente, qui évoque dans « Buttai no ichi » la question des « objets trouvés ». Difficile exercice : il s'agit à la fois de se différencier et s'éloigner au possible du mouvement d'origine, tout en y restant lié. Pour ce faire, Takiguchi propose une classification des objets en huit catégories, auxquelles il confère un titre en japonais et en français : « objet naturel » (*shizen no obuje* 自然のオブジェ) ; « objet sauvage » (*genshijin no obuje* 原始人のオブジェ, littéralement « objet des hommes primitifs ») ; « objet mathématique » (*sūgakuteki na obuje* 数学的なオブジェ) ; « objet trouvé » (*hakken sareta obuje* 発見されたオブジェ), « objet perturbé » (*saigai no obuje* 災害のオブジェ, littéralement « objet [issu] d'une catastrophe) ; « objet ready-made » (*kisei no obuje* 既成のオブジェ) ; « objet mobile » (*ugoku obuje* 動くオブジェ) ; et enfin « objet à foncfionnement [sic] symbolique » (*shōchō kinō no obuje* 象徴機能のオブジェ). Retiendront ici plus particulièrement notre attention les objets « naturels », « trouvés » et « perturbés », puisque Takiguchi présente pour chacun des exemples typiquement japonais, contrairement aux « objets à fonctionnement symbolique » qui avaient retenus l'attention de Fukuzawa.

Au sujet des « objets naturels » tout d'abord, c'est-à-dire « appartenant notamment aux mondes minéral, végétal ou animal et qui possèdent une structure ou une forme surprenante [432] », Takiguchi cite le bismuth, les plantes carnivores ou encore les œufs d'æpyornis (gigantesque oiseau préhistorique) ; mais il ajoute un exemple typiquement local : « Au Japon également, on utilise depuis très longtemps pour décorer, en tant qu'objets naturels qui sont aussi des objets du quotidien, une gourde ou un nid d'abeilles que l'on suspend sous l'auvent. [433] » Concernant ensuite les « objets trouvés », le terme désigne toute trouvaille – débris emportés par les flots, morceau de racine ou pierre – pouvant être employée aussi bien telle quelle que très légèrement complétée et qui, après qu'une interprétation en aura été fournie, deviendra justement un « objet interprété » (*kaishaku sareta obuje* 解釈されたオブジェ). Takiguchi précise qu'au Japon, de tels objets sont

[432] 「自然のオブジエ、Objet naturel 鉱物界、植物界、動物界などには、それ自身驚くべき構造や姿態を持つものがある。」 (TAKIGUCHI Shūzō, « Buttai no ichi » 物体の位置 (La place de l'objet), dans TAKIGUCHI Shūzō, *Kindai geijutsu*, Tōkyō : Mikasa shobō, 1938, p. 140).

[433] 「日本でも昔から自然のオブジエとして、しかも日常的な例として、瓢箪を吊し、軒下に蜂の巣を飾つてゐる。」 (TAKIGUCHI Shūzō, « Buttai no ichi » 物体の位置 (La place de l'objet), dans TAKIGUCHI Shūzō, *Kindai geijutsu*, Tōkyō : Mikasa shobō, 1938, p. 140).

employés dans la vie quotidienne en tant que décorations [434]. C'est enfin surtout les « objets perturbés » qui nous semblent remarquables. À leur sujet, l'auteur précise :

> 災害のオブジエ、Objet Perturbé 噴火、火災等の災害のあとから拾得されたもので、屡々コツプや器物などが想像し得ない超造型的な変貌を蒙る。私は東京の大震災で、眼鏡屋のレンズの堆積が不思議な形の合成物になつてゐるのを目撃したことがある。 [435]

> Objet [issu] d'une catastrophe, Objet Perturbé : objet ramassé suite à un incendie ou un désastre, souvent des verres ou de la vaisselle ayant subi d'inimaginables transformations hyper-plastiques. Lors du grand tremblement de terre de Tōkyō, j'ai aperçu chez un opticien un amoncellement de lentilles qui avaient fusionnées pour constituer une étrange forme.

Dans ce passage Takiguchi traite de ce qui peut aisément évoquer les trouvailles d'objets d'abord, la question du hasard objectif de Breton ensuite. Mais l'exemple fourni présente assez peu d'équivalents chez Breton [436]. En effet, si la question du cristal ou de la cristallisation apparaît chez ce dernier, il n'en fait pas comme Takiguchi une catégorie aussi importante des objets surréalistes, qui ne peut donc pas lui être uniquement rattachée. Surtout, nous souhaitons souligner que l'exemple de Takiguchi possède une chronologie très intéressante, qui ne doit sûrement rien au hasard : la catastrophe évoquée, le grand tremblement de terre du Kantō, s'il est bien sûr un événement indéniablement, et exclusivement, japonais, se produit en 1923, soit *avant* la fondation officielle du mouvement surréaliste par la publication du premier *Manifeste*. Aussi, et si l'anecdote rapportée peut tout à fait être véridique – événement que le contact du surréalisme aura peut-être permis à Takiguchi de considérer *a posteriori* sous un angle nouveau –, le poète japonais ne se contente pas de rattacher le mouvement au sol japonais : à nos yeux, l'exemple souhaite démontrer qu'il aurait fourni une réflexion identique à celles des surréalistes parisiens, et surtout contemporaine de ces derniers (voire légèrement en avance). Qui plus est, la définition qu'il fournit de sa « découverte », sur le modèle de Breton qui a ainsi canonisé ce

---

[434] TAKIGUCHI Shūzō, « Buttai no ichi » 物体の位置 (La place de l'objet), dans TAKIGUCHI Shūzō, *Kindai geijutsu*, Tōkyō : Mikasa shobō, 1938, p. 141.

[435] TAKIGUCHI Shūzō, « Buttai no ichi » 物体の位置 (La place de l'objet), dans TAKIGUCHI Shūzō, *Kindai geijutsu*, Tōkyō : Mikasa shobō, 1938, p. 141-142 ; cité dans MATSUURA Hisao, « Kono furueru te – Takiguchi Shūzō no bijutsu hihyō », *Gendaishi techō*, « Tokushū : Takiguchi Shūzō – Shin kaidoku », vol. 34, nº 3, mars 1991, p. 55-56.

[436] Ainsi, dans le poème *Le sphynx vertical* du recueil *Le revolver aux cheveux blancs* (1932), ou encore précisément dans *L'amour fou*, Breton évoque les « larmes bataviques » : il s'agit de gouttes de pâte de verre qui, plongées dans l'eau, se solidifient instantanément et prennent l'apparence de larmes. Le procédé est distinct des « objets perturbés », mais le résultat proche. On songera aussi à cette réflexion de Breton dans *L'amour fou* : « Nul plus haut enseignement artistique ne me paraît pouvoir être reçu que du cristal. » (BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *op. cit.*, p. 681 ; voir aussi *ibid.*, p. 1709).

que doit être le surréalisme, lui permet d'accaparer l'objet. Dès lors, comment nier une telle légitimité au mouvement japonais ?

1.6.1.2 Vers la fondation d'un surréalisme exclusivement national

À mesure que le climat se détériore au Japon, mais aussi, paramètre à ne pas négliger, que les artistes japonais évoluent – probablement en partie du fait de la relative indifférence qu'ils semblent provoquer auprès des bretonniens –, la volonté de communion qui prévaut d'abord se mue en un souhait plus clairement affirmé de créer un surréalisme autre, endémique, dont Takiguchi est un artisan majeur. Projet paradoxal, si l'on songe que le surréalisme a, dès ses origines, été conçu comme un mouvement rejetant clairement tout caractère national, toute idée de frontière, et se voulant tout à la fois anational et international.

Au milieu de la décennie, soit une dizaine d'années environ après l'introduction du surréalisme au Japon, la position de Takiguchi évolue donc, et son discours porte davantage sur la mise en place d'un surréalisme japonais indépendant : « Je ne pense pas que le surréalisme japonais doive nécessairement adopter une forme identique au mouvement français [437] », déclarait-il déjà, prudemment encore, en 1935. Son intuition se trouve renforcée l'année suivante lorsqu'il écrit, suite à l'exposition surréaliste qui s'est tenue à Londres, que « même si le surréalisme est une recherche qui ne connaît pas de frontière, rien ne pourra être accompli s'il n'existe pas de recherche particulière à chaque territoire [438] ». Ainsi qu'il l'écrit en 1937, ce qui a permis d'envisager un « particularisme japonais » (*Nihon no dokujisei* 日本の独自性) est certainement le fait que le surréalisme se soit développé dans des pays aux cultures très différentes, ne pouvant chaque fois manquer d'influer sur ce que serait le surréalisme local, et donnant ainsi lieu à des variations du mouvement : c'est aussi vrai de cultures caractérisées par leur ancienneté et leur abondance dans le domaine artistique – l'Angleterre par exemple, « pays de traditions » (*dentō no kuni*

[437] 「ぼくは日本における超現実主義が、必ずしもフランスのそれと同じ形態をとるべきだと考えていない。」 ; TAKIGUCHI Shūzō, « Chōgenjitsushugi kaiga no hōkō ni tsuite » 超現実主義絵画の方向について (Au sujet de l'orientation de la peinture surréaliste), dans TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 388.

[438] 「シュルレアリスムは国境なき追求であるにしても、その国土における独自の追求をほかにしてはほとんど何ものも成し遂げられないであろう。」 ; TAKIGUCHI Shūzō, « Igirisu ni okeru shururearisumu – Rondon kokusai chōgenjitsushugi tenrankai » 英国に於けるシュルレアリスム倫敦の国際超現実主義展覧会 (Le surréalisme anglais – Exposition internationale du surréalisme de Londres), dans *Mizue*, novembre 1936 ; reproduit dans TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *op. cit.,* p. 520).

伝統の国) –, que d'autres se distinguant par leur faiblesse culturelle supposée – les États-Unis, « pays sans tradition » (*dentō naki kuni* 伝統無き国) [439].

Conscient que sa position peut apparaître comme une rupture (cependant encore assez modérée) à l'égard de la ligne officielle surréaliste, Takiguchi affirme en avril 1938 dans *Mizue* :

> 超現実主義を、単に一エコールとしての偏在的な存在としてよりも、いっそう広い普遍的な範疇として考えたい根拠のひとつを認めるものである。といえば、この運動を歪曲するように聞こえるかもしれないが、わたしはそうは思わない。［中略］
>
> シュルレアリスムは、世界各国の作家によって追求されているが、そこにはおのずから風土的な相異ないしは特色がある。 [440]

> Un point qui me semble fondamental est que je ne souhaite pas concevoir le surréalisme simplement comme une école en tant qu'existence inégalement répartie, mais bien davantage comme une vaste catégorie universelle. Une telle affirmation pourra sembler une altération du mouvement, mais ce n'est pas mon avis. […]
>
> Le surréalisme est suivi par des auteurs de tous les pays du monde, mais il existe bien évidemment toujours des différences ou des caractéristiques locales.

Plus que la précision au sujet du refus de voir le surréalisme comme une « école » (*ekōru* エコール) – qu'il affirme ailleurs à cette époque, par exemple dans *Kindai geijutsu* [441] –, c'est l'importance portée sur les spécificités locales qui, ici encore, mérite l'attention. Le contexte du Japon en guerre n'y est pas étranger, et ne saurait être ignoré. Il s'agit de l'une des raisons pour lesquelles Takiguchi prenait également dans ce même texte ses distances d'avec la politisation du mouvement européen (là encore de manière mesurée), dont une partie,

---

[439] TAKIGUCHI Shūzō, « Chōgenjitsushugi no dōkō – Genjitsu wo chokushi/hihyō seyo » 超現実主義の動向　現実を直視・批判せよ (Tendances du surréalisme – Faites face/critiquez la réalité), dans *Nihon gakugei shinbun* 日本学芸新聞, 20 juin 1937 ; reproduit dans TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 12 – Senzen-senchū hen II – 1937-1938*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1993, p. 98 (voir HIRAYOSHI Yukihiro, *op. cit.*, p. 67-69).

[440] TAKIGUCHI Shūzō, « Zen.ei geijutsu no shomondai », dans TAKIGUCHI Shūzō, *Shururearisumu no tame ni*, Tōkyō : Serika shobō, 1968, p. 343-344.

[441] « Le surréalisme, qui a hérité de l'un des aspects du dadaïsme, "la condition psychique", possède une caractéristique qui le différencie totalement de nombre des mouvements artistiques qui se donnent pour objectif la poursuite de la pureté plastique. C'est pourquoi il n'est pas adapté de parler d'école, au sens littéraire, pour les peintures surréalistes. Plutôt que d'une subordination à la peinture, il ne s'agit de rien d'autre que de la manifestation d'une attitude : une volonté d'unification devant aboutir à la mise en commun des divers arts. » (「『精神の状態』といはれたダダイズムの一面を継承したシユルレアリスムは、多くの純粋造型の追求を目的とする他の多くの芸術諸派と全く異る面を持つのである。そのためにシユルレアリスムの絵画を文学的なエコールといはれるのは当たつてゐない。むしろ絵画に従属せしめるといふよりは、諸芸術を共通の目的の前に同一化しようとする態度のあらはれにほかならないからである。」 ; TAKIGUCHI Shūzō, « Shūrurearisumu ron » シュルレアリスム論 [Le surréalisme], dans TAKIGUCHI Shūzō, *Kindai geijutsu*, Tōkyō : Mikasa shobō, 1938, p. 70 ; cité dans HIRAYOSHI Yukihiro, *op. cit.*, p. 63).

précise-t-il, est ancrée à gauche de l'échiquier politique : « pour autant que je comprenne, l'art surréaliste est absolument incompatible avec une doctrine politique [442] ». Les affinités politiques du mouvement parisien le rendaient dangereux pour les surréalistes japonais, et plusieurs seront inquiétés pour cette seule raison.

Ajoutons, autre extrait du texte de Takiguchi publié dans *Mizue* en 1938, cette dernière précision, là encore sibylline :

> くりかえしていうが、わたしはヨーロッパのシュルレアリスム運動の盲目的な信者ではない。わたしの最大関心事は、わが国にも独自なすぐれた超現実性の絵画の生まれてくれることであり、そのためには独自な経路をとることも必要だと思っている。しかしだからといって、海外の超現実主義を何のうるところなく否定するものではない。[443]

> Encore une fois, je ne suis pas un adepte aveugle du surréalisme européen. Ce qui m'intéresse au plus haut point est la naissance dans notre pays d'une excellente peinture de la surréalité, et je pense qu'il est pour ce faire également nécessaire d'emprunter une voie originale. Ceci étant, il n'existe aucun avantage à rejeter le surréalisme étranger.

L'auteur n'écrit pas encore qu'il soit « nécessaire d'emprunter une voie originale » pour le surréalisme japonais – en quittant donc complétement celle tracée par Breton –, mais qu'il soit « *également* nécessaire d'emprunter une voie originale », en parallèle de la proposition existante donc, et la nuance a son importance. De même que l'appellation, cette fois dégagée des guillemets, de surréalité pour le pendant japonais du surréalisme occidental. Une telle position peut apparaître comme une concession faite au pouvoir alors en place, un gage de bonne foi de la part d'un artiste qui sera bientôt inquiété, et n'est sûrement pas indissociable du contexte de parution de l'article, alors que la pression sur les artistes est croissante. Pour de telles raisons peut-être, mais aussi certainement du fait de son évolution artistique personnelle, Takiguchi avouera à plusieurs reprises ne plus se considérer comme vraiment surréaliste dès la fin des années 1930, en fait approximativement à l'époque de la publication de son recueil de poèmes et dessins *Yōsei no kyori* 妖精の距離 (Intervalle féerique), en octobre 1937, qui marque un tournant dans son travail, alors que se déroule précisément l'*Exposition internationale du surréalisme*, événement surréaliste majeur de l'avant-guerre. Gageons que cette « surenchère » surréaliste n'est pas étrangère à l'évolution de Takiguchi, qui précise en janvier 1940 sa position :

---

[442] 「わたしの理解するかぎりでは、超現実主義的芸術はとうてい政治主義とは相いれないものである。」 (TAKIGUCHI Shūzō, « Zen.ei geijutsu no shomondai », dans TAKIGUCHI Shūzō, *Shururearisumu no tame ni*, Tōkyō : Serika shobō, 1968, p. 344).

[443] *Ibid.*, p. 350-351.

> 思えばシュルレアリスムはいろいろな観念に利用された。しかしわたしは妙な驕慢のために、シュルレアリスムを流通貨幣化しているのを見ると憤懣を禁じえなかった。ともあれわたしはこのあいだに、シュルレアリスムへの心酔期を完全にすぎていた。いいかえれば、わたしの個性は超現実性という客観性との新たな結合方法を見出そうとしていたにすぎないのだが、同時にわたしはすでに「シュルレアリスト」ではなくなっていたはずである。 [444]

> Si l'on y réfléchit, le surréalisme a servi de nombreuses conceptions. Cependant, par une étrange arrogance, je ne peux m'empêcher de m'indigner face à cette transformation du surréalisme en monnaie courante. Quoi qu'il en soit, durant cet intervalle de temps, mon enthousiasme pour le surréalisme a complétement passé. Pour le dire autrement, j'ai pour ma part seulement essayé de trouver un nouveau mode d'association avec l'objectivité, qui serait nommée surréalité [*chōgenjitsusei*], mais je n'étais alors déjà sûrement plus « surréaliste ».

Rappelons que, dès la fin de la guerre et donc des pressions afférentes, Takiguchi se tournera à nouveau vers le surréalisme. Cet « aveu » peut ainsi, *a posteriori*, sembler répondre à un souci de prudence, mais il est possible que Takiguchi ait réellement souffert d'un « trop-plein surréaliste ». Cette attitude – jusqu'au renoncement à l'appartenance au mouvement – fait écho à celle de Fukuzawa pour qui le surréalisme, dans lequel il affirmait lui aussi ne plus se reconnaître dès 1937, n'était que le préalable à un renouveau artistique ; un préalable relativement indispensable devant permettre de trouver la voie vers un art plus adapté à la réalité japonaise certes, mais il ne s'agissait toutefois plus d'un aboutissement. En attendant d'y parvenir, notait le peintre :

> Nous cherchons cette voie grande ouverte, et ses conséquences. A ce stade, nous ne pouvons faire autrement qu'avaler du surréalisme à satiété. Le lécher jusqu'aux os, puis le jeter. (A cet égard, les surréalistes seront sans doute d'un tout autre avis. Mais dans la mesure où je suis convaincu du bien-fondé de cette attitude, j'avoue qu'il m'est impossible d'être surréaliste.) [445]

Si la recherche d'un « nouveau mode d'association avec l'objectivité » (*kyakkansei to no aratana ketsugō hōhō* 客観性との新たな結合方法) de Takiguchi, tout particulièrement en 1940, peut évoquer les notions de synthèse ou de syncrétisme culturels, c'est donc aussi cette évolution intellectuelle et artistique qui lui fait choisir le terme de « surréalité » (*chōgenjitsusei* 超現実性), désignant un autre surréalisme, personnel – non plus bretonnien mais takiguchien –, qui serait comme une branche de l'arbre surréaliste originel, une déclinaison de celui-ci, aux origines communes mais empruntant une voie différente. Les

[444] Article « Shururearizumu jūnen no ki » シュルレアリズム十年の記 (Chroniques de dix années de surréalisme), dans le numéro de janvier 1940 de la revue *Atorie* ; repris dans TAKIGUCHI Shūzō, « Shururearisumu jūnen no ki » シュルレアリスム十年の記 (Chroniques de dix années de surréalisme), dans TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 13 – Senzen-senchū hen III – 1939-1944*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1995, p. 356.

[445] Traduction dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 206 : original : FUKUZAWA Ichirō, *op. cit.*, p. 205-206.

poèmes qu'il écrit à cette époque dénotent pour certains une inquiétude évidente à l'écart du chemin suivi par le Japon. En 1938 déjà, la dernière strophe du poème *Gozen no chizu* 午前の地図 (La carte du matin) de Takiguchi dissimule mal son inquiétude, évoquant la disparition du soleil (du Japon ?) ; et illustre peut-être en fait ce « nouveau mode d'association avec l'objectivité », qui pourrait être une autre manière de parler du monde réel, objectif, vécu, qui se rappelle alors de plus en plus violemment à chacun.

> そして太陽は
> おまへのうなじにこはれてゐる
> そして悪夢は
> 壁のなかで眠つてゐる。 [446]

> Et le soleil
> Se brise sur ta nuque
> Et les cauchemars
> Dorment dans les murs.

Pour défendre sa position quant à la nécessité d'un surréalisme aux particularités locales, Takiguchi reprend l'exemple de l'impressionnisme, celui-là même qu'utilisait Takamura, mouvement dont l'introduction au Japon n'a pu se faire que par le biais d'une acculturation « forcée ».

> もっとも、超現実主義、すなわちフランスを中心として発生したシュルレアリスム運動のすべては、そのままわが国の現状に即しない点がないでもない。それについては改めて述べたいと思うが、このことは超現実主義にかぎらず、印象派でさえも、多少の日本的な消化によって摂取されたものである以上、当然のことである。 [447]

> Pour autant, le surréalisme, c'est-à-dire le mouvement surréaliste né en France, ne peut tel quel convenir dans sa globalité à la situation de notre pays. Je reviendrai sur ce sujet, mais ce point est évident, et la remarque ne se limite pas au surréalisme, puisque même l'impressionnisme a été assimilé après avoir été plus ou moins *japonisé*.

Chez Takiguchi, il s'agit de poursuivre un mouvement étranger, considéré d'avant-garde, et l'originalité va être cherchée non pas dans la nouveauté, mais dans la tradition artistique nationale : nō et poésie notamment, véritables canons de l'art japonais. Il est intéressant de constater que, là où Breton proclame l'internationalisme de son surréalisme – un internationalisme bien parisien –, Takiguchi peut en faire autant. Chez Breton, nous

---

[446] Cité dans TSURUOKA Yoshihisa 鶴岡喜久, « Takiguchi Shūzō – Nihon shururearisumu shi undō no nagare no naka de » 瀧口修造論　日本シュルレアリスム詩運動の流れのなかで (Takiguchi Shūzō – Dans le courant du mouvement poétique surréaliste japonais), *Gendaishi techō*, « Jūgatsu rinjizōkan : Takiguchi Shūzō », vol. 17, nº 11, Tōkyō : Shichōsha, octobre 1974, p. 232.

[447] TAKIGUCHI Shūzō, « Zen.ei geijutsu no shomondai », dans TAKIGUCHI Shūzō, *Shururearisumu no tame ni*, Tōkyō : Serika shobō, 1968, p. 344.

pourrions considérer que c'est la diffusion (souhaitée) à l'identique d'un même objet qui est considérée comme internationalisme. Pour Takiguchi, c'est davantage l'adaptation du mouvement à une réalité locale qui permet au surréalisme de se réclamer international, universel. Paradoxe que ces deux entités dont l'universalité est indissociable d'un localisme à l'importance au moins équivalente. Les deux possèdent un fort ancrage local, mais le point de vue est différent : à la posture davantage « émettrice » de Breton – à nuancer puisque son mouvement s'est en amont nourri de très nombreuses influences – s'opposerait l'attitude principalement « réceptrice » de Takiguchi.

À cette « localisation » du surréalisme s'ajoutera bientôt chez Takiguchi une volonté de faire du mouvement un outil de synthèse, de syncrétisme culturel. Ce point permet plus encore de distinguer le surréalisme de Takiguchi de celui de Breton. À l'époque, le phénomène de réception de culture étrangère, puis d'accommodation, de « localisation » de celle-ci, est loin d'être nouveau ; il ne fait que s'inscrire dans la continuité d'un mouvement largement entamé durant l'ère Meiji. Pour Takiguchi, il ne semble exister aucune contradiction entre réception d'une culture étrangère et particularisme local. L'affirmation de l'identité japonaise s'appuie de plus en plus sur une opposition avec le modèle occidental, et la japonité est finalement définie par la négative, comme étant ce que l'autre n'est pas. L'échec de ce particularisme local du surréalisme débouche chez Takiguchi sur une caractérisation non plus du mouvement seul, mais du peuple japonais et sa culture dans son ensemble. En 1940, à l'aube de son arrestation lors de « l'affaire du surréalisme », et alors que la pression sur les artistes est de plus en plus difficilement tenable, surréalisme et nationalisme deviennent indissociables chez Takiguchi, comme les deux faces d'une même pièce.

> 私達は黄色人であり日本人としてのフイジオノミイをもつと現実的に認識することから初めなければ、黄色人の本来の美を白日の下で、高い位置に引きあげることは出来ない。美を美粧院に任せるだけでは不十分だ。そのためには科学者は勿論、美術家などの注意を意識的に、かうした民族美の文化的形成に向ける必要があらう。 [448]

> Tant que nous ne prendrons pas réellement conscience de notre physionomie en tant que Japonais, peuple de couleur jaune, nous ne pourrons pas hisser haut, en pleine lumière, la beauté essentielle des gens de couleur jaune. La beauté ne peut pas être confinée aux salons de beauté. C'est pourquoi il est bien sûr nécessaire que les scientifiques, en ayant conscience des recommandations des spécialistes de l'art, se tournent vers la formation culturelle d'une beauté anthropologique de ce type.

L'importance de la science est présente, mais on voit clairement quelle évolution elle a ici subi, en ce qu'elle semble désormais bien peu au service d'un projet universel de

[448] TAKIGUCHI Shūzō, « Bi no atarashii hōkō » 美の新しい方向 (La nouvelle orientation de la beauté), *Fujin gahō* 婦人画報, octobre 1940 ; reproduit dans TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 503 ; cité dans HIRAYOSHI Yukihiro, *op. cit.*, p. 70.

connaissance de l'homme. Ajoutons, concernant le surréalisme, que le seul poids donné à la question de la beauté suffit à constituer une forte différence d'avec Breton. La posture affichée par Takiguchi est plus en accord avec la ligne officielle. Sincères ou opportunistes, ces précautions ne suffiront pas à lui éviter la détention au printemps de l'année suivante, un semestre seulement plus tard.

1.6.2 Le surréalisme de Kitawaki

Indissociable du développement du surréalisme au Japon, le travail théorique de Takiguchi est indispensable à la compréhension de la conception que va en développer Kitawaki. Une autre influence est importante sur le peintre, celle de Nakai Masakazu, tant ses réflexions semblent avoir nourri de manière durable celles de Kitawaki. Si enfin son intérêt pour le surréalisme se développe particulièrement en 1937, année charnière, il naît plus vraisemblablement l'année précédente, alors qu'une exposition a fait forte impression sur lui. Pour bien saisir son cheminement intellectuel, nous souhaitons ici donner la parole au peintre.

1.6.2.1 Une conception basée sur le dualisme

En octobre 1936, Kitawaki publie dans le *Nippon shinbun* un article intitulé « Kodomo no e to shūrurearisuto » 子供の絵とシュールレアリスト (Dessins d'enfants et surréalistes), au sujet d'une exposition de dessins d'enfants à laquelle il vient d'assister, et au-dessus duquel est reproduite l'œuvre d'une fillette qu'il décrit en détail. Il s'agit de la première mention du surréalisme dans un écrit du peintre, à une époque où sa peinture n'a pas encore adopté ce style.

> つぐ／＼〻とこの純真な子供の画を見てゐると、それに全く楽しい一つの夢だ。斯うした子供の画は屡吾々大人の常識を眩惑させるが、常識の規範の中に手も足も出ないのが、大人の現実であつて見れば、この夢の様な画を描く子供は、一応シュールレアリスト（超現実主義者）かも知れない。[449]

> Si l'on observe fixement ce dessin d'un enfant innocent, il s'agit totalement d'un doux rêve. Les dessins d'enfants de ce type nous fascinent parfois en tant qu'adultes, mais si l'on observe la réalité des adultes dans laquelle on est pieds et poings liés par les règles du sens commun, les enfants qui dessinent de tels œuvres sont peut-être des surréalistes.

[449] KITAWAKI Noboru, « Atorie hōdan (4) – Kodomo no e to shūrurearisuto », *Nippon shinbun*, v. octobre 1936.

Les références aux dessins d'enfants, au rêve et au surréalisme, et un peu plus loin au travail d'André Masson, montrent que Kitawaki a déjà à cette époque connaissance des théories surréalistes. La question du rêve est en fait au cœur même de l'article. Le peintre s'interroge sur la nature des rêves : ceux-ci n'appartiennent pas à la réalité, il n'est pas possible de rêver à volonté, mais pas non plus de fuir les rêves, et l'on ne peut pas rêver de quelque chose de totalement inconnu. En outre, ils doivent être suivis d'un réveil, sans quoi il ne peut plus s'agir de rêves. Kitawaki estime finalement que les rêves ne sont donc pas sans lien avec la réalité, qu'ils y sont même étroitement liés.

> 子供の描いてゐるこの画ははたして「夢」だろうか。私は如上の条件の内、一つだけ之れに不足してゐるものを発見する。それは覚めるという現象だ。この事は云ひ替えれば現実の不足で、夢が超現実なら、これは正に現実以前だと云ふ可きだと思ふ。これ等の子供に取つて現実はバラ／＼〻な存在でしがないのじやないか。だから彼等はハツキリと現実に眼を晒して描いてゐ乍ら、大人の夢の様な画をものとして、然も大真面目なのだ。要するにそこには超えねばならぬ現実がないと云つてもいい位なので、従つて彼等はシユールレアリストたる必要もない程純真なのだと云ふ可きだろう。
>
> 先づ現実に生き、その軌範を超克して夢見る事が出来てこそ正真正銘のシユールレアリストと云へ［る］のではないだろうか。現実の軌範から逃避して、子供の様な画を描こうとしたとて、結局大人はその点では、子供には勝てない。
>
> 覚めねばならぬ現実に立てばこその「夢」ではないのか。芸術と云ふものが本来その意味での夢なのだろう。眼の前に喰べられる淋檎[450]を凝視し乍ら、奔放な白日夢が描ける人こそ、真のシユールレアリストでありまことの芸術家だと云へよう。[451]

> Les dessins que réalisent ces enfants sont-ils en fait « des rêves » ? Des conditions précédemment énoncées, j'en trouve une seule qui n'est pas remplie : le phénomène du réveil. En d'autres termes, il s'agit d'un manque de réalité, et si les rêves sont la surréalité, alors nous devons affirmer que [les dessins des enfants] se situent précisément en amont de la réalité. Pour ces enfants, la réalité n'est-elle pas une existence décousue et banale ? C'est pourquoi, tout en exposant clairement leur regard à la réalité et en dessinant, ils dessinent ce qui s'apparente aux rêves des adultes, qui plus est de manière très sérieuse. En somme, puisque l'on peut dire qu'il n'y a pas ici de réalité à dépasser, on doit dire qu'ils sont suffisamment purs pour ne pas avoir besoin d'être surréalistes.
>
> Tout d'abord, ne doit-on pas dire que ce sont d'authentiques surréalistes justement parce que, tout en vivant dans la réalité, ils parviennent à en dépasser les normes et à rêver ? Même si l'on fuit les normes de la réalité et que l'on réalise des dessins comme ceux des enfants, finalement, sur ce point, les adultes ne peuvent pas battre les enfants.
>
> Ne s'agit-il pas précisément de « rêves » si l'on se trouve dans une réalité de laquelle il faille se réveiller ? En ce sens, l'art est fondamentalement un rêve. On peut affirmer que les personnes qui peuvent dessiner des rêveries totalement libres tout en fixant devant eux une triste pomme se faire manger sont de vrais surréalistes, et de véritables artistes.

---

[450] Les caractères pour la pomme, *ringo* 林檎, sont ici erronés : 淋檎. Au premier, *rin* 林 (bois, forêt), se substitue *rin* 淋 (tristesse, désolation), mais il n'est pas possible de savoir s'il s'agit d'une simple erreur typographique, ou d'un choix de l'auteur, ce qui n'est pas totalement impossible. Nous avons ici retenu cette dernière hypothèse, et traduit le composé par « triste pomme ».

[451] 「子供の描いてゐるこの画ははたして『夢』だろうか。」 (*ibid.*).

Ainsi que le souligne Nakamura, si Kitawaki fait bien référence aux rêves, la conception qu'il présente des rapports que ceux-ci doivent entretenir avec le surréalisme est très différente de celle que Breton avançait dans le premier *Manifeste*, où rêve et réalité ne s'opposaient pas mais devaient à l'inverse précisément constituer « une sorte de réalité absolue, de surréalité [452] ». Chez Kitawaki, l'ancrage dans la réalité est très fort. Les rêves ne sont des rêves que s'il existe une réalité dans laquelle s'éveiller : ils n'apparaissent en aucun cas comme la voie vers une meilleure compréhension de l'homme, comme chez Breton ou, avant lui, Sigmund Freud (1856-1939). Ritter note justement que la conception de Kitawaki est à rapprocher de celle de Takenaka Kyūshichi, qui développe l'idée d'un « surréalisme scientifique » (*kagaku teki chōgenjitsushugi* 科学的超現実主義), mélange des théories bretonnienne et marxiste dans lequel rationalisme et approche scientifique sont mis en avant : en parfaite opposition avec Breton, celui-ci affirme ainsi notamment qu'un « vrai surréaliste utilise sa raison pour seule arme [453] ».

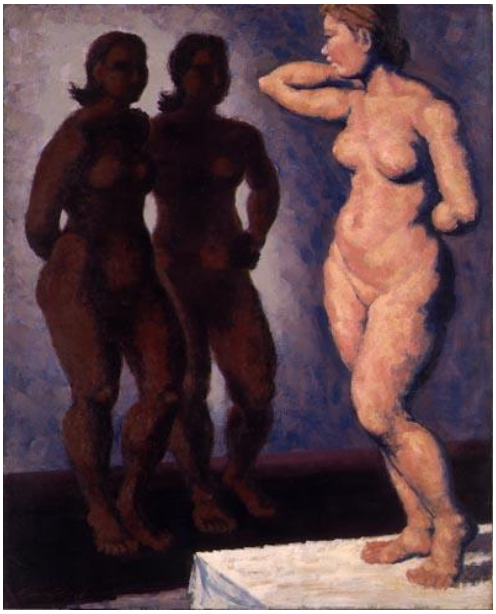
À l'image de Koga, Kitawaki développe donc très tôt des réflexions sur un objet qu'il nomme surréalisme mais qui naît d'une interprétation différente de celle de Breton, qui n'oppose pas le rêve à la réalité. Ce point est fondamental : la majorité des réflexions que Kitawaki va dès lors développer sont basées sur une opposition, un dualisme (ordre et désordre, symétrie et asymétrie, etc.) dont nous pouvons ici considérer qu'il s'agit de la première occurrence.

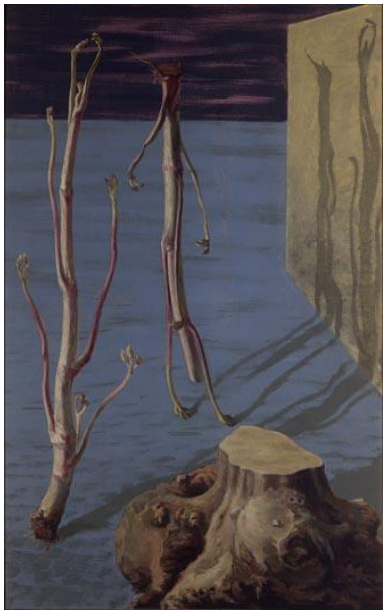
Quelle qu'ait pu être la compréhension de Kitawaki – et qu'il s'agisse d'ailleurs d'une mécompréhension ou plutôt d'une interprétation qu'il a souhaité différente –, son intérêt pour le surréalisme commence à cette époque. L'exposition de dessins d'enfants a lieu en septembre 1936, l'article est publié le mois suivant, et Kitawaki expose dès le mois de mars suivant *Udo* 独活 (Aralia cordata, 1937 [cat. 97] ; page suivante à droite), œuvre emblématique de sa période surréaliste. La chronologie des événements semble bien donner à cette exposition un rôle de déclic chez le peintre. Le contraste avec les nus et

[452] « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession. » (BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, p. 24 ; voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 73-75).

[453] 「真のシュール・レアリストは理知を唯一の武器とする」 ; TAKENAKA Kyūshichi 竹中久七, « Shūrurearisumu kenkyū – Omo toshite puroretaria geijutsu to no kankei ni tsuite » シュールレアリスム研究　―主としてプロレタリア芸術との関係に就て― (Recherches sur le surréalisme – Principalement sur les relations entre l'art prolétarien et le surréalisme), dans *Atorie,* « Chōgenjitsushugi kenkyūgō », vol. 7, nº 1, Tōkyō : Atorie-sha, janvier 1930, p. 25 ; cité dans RITTER Gabriel Richard, *Beyond Surrealism: Kitawaki Noboru and the Avant-Garde During Wartime Japan, 1931-1951*, Thèse de doctorat, Los Angeles : University of California, 2016, p. 34.

natures mortes qu'il réalisait jusqu'alors est assez saisissant : *Meian san rafu* 明暗三裸婦 (Trois nus féminin, ombre et lumière, 1936 [cat. 86] ; ci-dessous à gauche) est ainsi exposée quelques mois plus tôt seulement.





Les différentes techniques et théories surréalistes employées par Kitawaki seront abordées dans la suite de ce travail, mais précisons dans un premier temps quelle a été sa réception du mouvement et des œuvres surréalistes, et les réflexions qu'il développe à ce sujet.

À la fin de l'année 1937, dans « Gijutsu yori mita mujun no kaiga » 技術より見た矛盾の絵画 (Les peintures contradictoires du point de vue de la technique), Kitawaki précise ses vues sur la peinture surréaliste, qu'il qualifie de « peinture contradictoire » (*mujun no kaiga* 矛盾の絵画). Ce texte est important puisque le peintre y précise grandement sa conception du surréalisme, et les bases de sa réflexion demeureront à bien des égards proches, même lorsqu'il aura cessé de réaliser des peintures dans ce style. Pour Kitawaki, le surréalisme regroupe davantage des œuvres picturales dépeignant des contradictions que répondant à une technique définie. Il précise que les contradictions qui opposent réalité et vérité ou fabulations et inventions sont à la base de l'art, et estime qu'il est possible de rapprocher du surréalisme des œuvres telles que le *Haikai jūron* 俳諧十論 (Dix essais sur le haïkaï), traité sur la poésie japonaise de Kagami Shikō 各務支考 (1665-1731) datant de 1719 auquel il fera à nouveau référence [454], ou le *Fūshikaden* 風姿花伝 (De la transmission de la fleur de

[454] Voir KITAWAKI Noboru, « Hakari wa mazu futsuriai ni sayōsuru – Shin Nihon yōga ten e » 秤は先づ不釣合に作用する　新日本洋画展へ (La balance agit d'abord sur le déséquilibre – Exposition de la nouvelle peinture japonaise de style occidental), *Nippon shinbun*, 25 novembre 1939, p. 2.

l'interprétation, couramment abrégé en *Kadensho* 花伝書), traité sur le nō rédigé par Zeami 世阿弥 (vers 1363-vers 1443) durant le premier quart du XVe siècle [455].

> 俳諧に虚実論と云ふものがある。「虚に実あるを文章と云ふ」等とも云つてゐるが、その虚と実とは「たとへば針の小にしてしづみ、船の大にしてうかべるがごとし」と例へてゐるが、この一見相反するがに見える二つのものに大調和を発見してゐるのが俳諧だと云へると思ふ。［中略］
>
> 近頃伝統の問題がいろいろ論じられておるが、伝統もその現実との矛盾面に於てこそ進歩と発展の可能を見出し得るものと思ふ。伝統の偉大さを知つておる人は多い。然し真にこれを生す人は少い。これは丁度針の沈むを知つて船の浮ぶを知らぬに等しい。又教養論と云ふものも、伝統論と同様で、教養と云ふ事をまるで打出の小鎚の様に考へてゐる似非教養論も案外多く、画家の中にも古いもの等多く知つて居れば直ぐいい画が描ける様に思つてゐる人がある技術、従つて芸術の本質を知らざるの甚しいものと云ふ可きだろう。 [456]

> Il y a dans les haïkaïs une théorie sur l'illusion et la réalité [*kyojitsuron*]. On dit ainsi que c'est « un style où l'illusion comprend une part de réalité » : on illustre cette illusion et cette réalité en disant que « par exemple, de la même manière qu'une aiguille coule alors qu'elle est petite, un bateau peut flotter alors qu'il est grand », et on peut dire que la découverte d'une grande harmonie entre deux choses qui sont pourtant à première vue antithétiques constitue [l'essence] des haïkaïs. […]
>
> Récemment, la question de la tradition est abondamment traitée, et je pense que la tradition permet également, particulièrement dans l'aspect contradictoire avec la réalité, de trouver une possibilité de progrès et de développement. Nombre de personnes connaissent la grandeur de la tradition. Cependant, peu sont ceux qui l'exploitent vraiment. C'est exactement comme savoir que l'aiguille coule mais pas que le bateau flotte. De même, en ce qui concerne les discours sur la culture, à l'image de ceux sur la tradition, les pseudo-discours sur la culture où le fait culturel est considéré comme une véritable baguette magique [457] sont étrangement nombreux ; et il faut affirmer que parmi les peintres beaucoup trop pensent que le fait de connaître nombre de choses anciennes permet à l'instant de réaliser des œuvres de qualité ne connaissent pas certaines techniques, et par conséquent pas l'essence de l'art.

Ce rapprochement du surréalisme avec d'antiques traités sur la poésie ou le théâtre japonais est assez probablement lié à l'ouvrage de Fukuzawa consacré au mouvement qui vient alors de paraître (août 1937), ainsi que des essais que publie Takiguchi et dans lesquels il propose également de telles analogies. Vraisemblablement attiré par la question, Kitawaki se penche de plus en plus dessus. Ici, c'est surtout l'opposition entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas qui retient son attention, dualisme qui fonde sa conception du surréalisme. Pour ce faire, il emprunte au *Haikai jūron* le concept de *kyojitsuron* 虚実論, terme délicat à traduire : celui-ci est composé de *kyo* 虚 qui peut désigner le mensonge, ce

[455] Très intéressé par le dramaturge, il en fera le sujet d'une série de trois articles (voir deuxième partie de ce travail).

[456] KITAWAKI Noboru, « Gijutsu yori mita mujun no kaiga », *Nippon shinbun*, 11 octobre 1937.

[457] L'original précise *uchide no kozuchi* 打出の小鎚, « maillet magique » apparaissant dans nombre de contes.

qui est irréel, illusoire, mais aussi le vide, et de *jitsu* 実 qui désigne par opposition ce qui est réel, véritable, ou encore le plein ; *ron* 論 désigne la théorie. Au sein des théories littéraires particulièrement, et en fonction des époques ou des domaines, le terme a été employé pour opposer, par exemple, le réalisme et la fiction. Il s'agit donc d'opposer deux conceptions distinctes. Ainsi, *kyojitsuron* 虚実論, ici traduit par « théorie de l'illusion et de la réalité », pourrait aussi bien être traduit par « théorie du mensonge et de la vérité » ou, dans un tout autre contexte encore, « théorie du vide et du plein », chacune des traductions ne rendant pas pleinement le sens original. Illustration de cette difficulté, chez Bashō, l'opposition concerne plutôt la vérité et le mensonge, et Kitawaki emprunte un peu plus loin dans le même texte les mots du poète pour illustrer son propos, mais l'emploi qu'il fait du concept est bien plus proche d'une opposition entre illusion et réalité (il utilise d'ailleurs également le terme de *genjitsu* 現実, la réalité) ; c'est pourquoi cette dernière traduction a ici été retenue.

> 絵画に於てこの本質的機能に思切つて徹底したものは超現実主義絵画を置いて他になからう。これこそは矛盾の絵画そのものである。そしてそれだけに今日に最も生きてゐる絵画である事は上叙の点で明かだと思ふが、超現実が何故最も現実的であるかに就ての疑義もあろうと思ふので、又俳諧十論の一文を借りてそれを補足しよう。翁曰く「俳諧とは別の事なし。上手にうそをつく事なり」又曰く「虚に居て実をおこなふべし、実に居て虚にあそぶべからず」と、これ等の文は必ずしも超現実の理論ではないが、矛盾こそ芸術の母体であるとの自覚に於て彼此相通するものがあると思ふ［。］俗に絵空事と云ふ言葉があるが簡にして要を得てゐると思ふ。[458]

> Au sujet de la peinture, ne peut être résolument ancrée dans cette fonction essentielle que la peinture surréaliste. Voilà précisément ce qu'est la peinture contradictoire. Le point précédent suffit à montrer clairement le fait que cette peinture est aujourd'hui la plus vivante, mais il me semble qu'il existe également un doute quant à savoir pourquoi le surréel est le plus réel, et c'est pourquoi nous allons préciser ce point en empruntant une phrase au *Haikai jūron*. « Le vieux maître [459] dit : "Le haïkaï n'est pas quelque chose de spécial, il s'agit de mentir avec talent" ou "Il faut dire la vérité en étant dans le mensonge, il ne faut pas s'amuser à mentir en étant dans la vérité ». Ces phrases ne relèvent pas nécessairement de la théorie surréaliste, mais c'est dans la conscience que c'est la contradiction qui est à la base de l'art que sont interconnectés divers éléments. On emploie communément le terme de chimère, et je pense qu'il est bref et concis.

La peinture surréaliste est donc pour Kitawaki une peinture contradictoire, c'est-à-dire associant deux concepts opposés tels que l'illusion et la réalité. Dans une telle optique, on comprend aisément l'intérêt qu'il nourrit pour la méthode « paranoïaque-critique » de Dalí, et plus largement pour la question des images potentielles, prisées des surréalistes. Comme

[458] *Ibid.*

[459] Il s'agit de Bashō : l'auteur du *Haikai jūron*, Kagami Shikō, était l'un de ses disciples, et il cite ici des propos qu'il lui attribue.

un écho à Magritte, Kitawaki propose un amusant équivalent de *La trahison des images* (1928-1929) où le *mochi* 餅 (gâteau de riz gluant) remplace la pipe.

> 実物の餅と画餅とを混同して悦に入つてゐる自称写真派には恰度の皮肉だろう。描かれた絵が本物そつくりだと云ふ事は芸術とは無関係の事で、若しそこに驚きがある場合は画餅が寧ろ平素吾々の喰ひ馴れた餅以上の何かである事を意味してゐる。即ちその画餅は何の部分も決して餅ではない、然もそれが餅である事の切実な矛盾感の中に芸術の息吹は通つてゐる。 [460]

> Il y a vraiment de l'ironie dans le prétendu réalisme qui se félicite d'amener à confondre un véritable *mochi* et un dessin représentant un *mochi*. Un dessin reproduisant exactement un objet réel est sans lien aucun avec l'art, et si l'on éprouve un sentiment de surprise, cela signifie plutôt que le dessin de *mochi* dépasse par un certain aspect le *mochi* que nous sommes ordinairement habitués à boulotter. Par conséquent, une certaine partie de ce dessin de *mochi* n'est clairement pas un *mochi*, mais dans cet intense sentiment contradictoire qu'il s'agit d'un *mochi* passe le souffle de l'art.

À la base de l'art est nécessaire un intense sentiment contradictoire. Si Kitawaki s'éloigne de la conception bretonnienne du surréalisme, ainsi que la question des rêves l'illustre, celle de la « contradiction » (*mujun* 矛盾) pourrait à l'inverse l'en rapprocher : puisque chez Kitawaki, deux éléments *a priori* opposés tels que le mensonge et la vérité ne sont en fait pas opposés mais *complémentaires*, et concourent ensemble à fabriquer la réalité. Ce point, primordial, le peintre le précisera en 1939 dans « Sōshō to hisōshō » 相称と非相称 (Symétrie et asymétrie) dont il sera question dans la suite de ce travail, alors qu'il s'éloigne de l'esthétique surréaliste pour se diriger vers les peintures schématiques. Penchons-nous pour l'instant plus précisément sur la question du surréalisme.

Kitawaki continue de s'intéresser au dualisme de l'illusion et de la réalité : opposant au monde de la réalité consciente la réalité inconsciente qui habite les toiles surréalistes, il qualifie fin 1938 ces dernières non plus de « peintures contradictoires » mais de « peintures illusoires [461] » (*kyomō no kaiga* 虚妄の絵画).

> シュールレアリズムの絵画を虚妄の絵画だと貶する人がある。そうしてこれに対しては従来シユーリスト側からも一応の反駁がなされて来た。然しよく考へて見るとこれは全く無意味な事であつたやうに思はれる。吾々をして云はしむれば、シュールレアリズムの絵画が虚妄の絵画である事は少しも差支えない事だと思ふ。それどころか吾々は寧ろこの絵画がもつと／＼虚妄に徹する可きであるとさへ信ずるものである。何故なれば意識的現実に依る宇宙観をしか持たない人達にとつて、無意識的現実に於ける宇宙の如きは虚妄と呼ぶ以外に手立てなきものだからである。相対瞥する二つの事実に対して、判断は常に両立し難い。一方を実在と断ずれば他は勢ひ虚妄ひる他はない。通底器の哲理は、寧ろその意味に於ける相互関係を示唆したものではなかつた

[460] *Ibid*.

[461] Ou « mensongères », puisque *kyomō* 虚妄 peut désigner l'illusion comme le mensonge. La difficulté de traduction est ici identique à celle de *kyojitsuron* 虚実論.

> か。従つてこの際吾々は、寧ろ虚妄の理論確立をこそ志す可きではなかろうか。虚妄の絵画は虚妄の論理に依つてのみ裏付ける可きであろう。[462]

> Certaines personnes critiquent les peintures surréalistes en les qualifiant de peintures illusoires. Face à cela, même de la part des surréalistes, les ripostes se sont jusqu'ici révélées bien insuffisantes. Mais si l'on y réfléchit bien, on peut penser que c'est totalement inutile. Pour nous, il n'existe pas le moindre problème à considérer que les peintures surréalistes sont des peintures illusoires. Bien au contraire, nous croyons que ces peintures devraient plus encore s'avancer dans l'illusion. En effet, pour les personnes qui peuvent seulement avoir une vision de l'univers basée sur la réalité consciente, l'univers de la réalité inconsciente ne peut être qualifié autrement que d'illusoire. Face à ces deux faits totalement opposés, il est toujours compliqué de concilier les jugements. Si l'on juge que l'un correspond à la réalité, l'autre devra nécessairement être une illusion. N'est-ce d'ailleurs pas plutôt dans ce sens que la philosophie des vases communicants suggérait cette réciprocité ? Aussi, dans ces circonstances, ne devons-nous pas justement aspirer à établir plutôt une théorie de l'illusion ? Les peintures illusoires ne peuvent sûrement être fondées que sur une théorie de l'illusion.

Dans ce passage qui ouvre l'article, Kitawaki ne rejette pas la peinture surréaliste [463], mais trace une frontière qui la sépare du monde « réel » : ce qu'il qualifie de réalité ne s'oppose pas nécessairement à un monde fantastique ou fantasmé, mais désigne le monde conscient, perceptible et visible. Il le précise un peu plus loin dans le même texte lorsqu'il estime que « le réalisme a trop ignoré le système intentionnel de la nature [464] », désignant notamment la symétrie qui semble presque artificielle que la nature a parfois fait naître dans la forme de certains êtres vivants. Une telle affirmation évoque la conception de certains des premiers surréalistes japonais, pour qui le terme de surréalisme recoupait plutôt ceux de surnaturel ou fantastique. Chez Kitawaki cependant, le pendant de la réalité désigne principalement un monde tout aussi réel mais caché à la vue, qu'il soit sensible ou, surtout, accessible par le biais de la science.

Pour le peintre en effet, la pratique surréaliste s'apparente à la pratique scientifique. À l'occasion de la première exposition d'objets surréalistes à Kyōto qu'il organise en 1938, et qu'il nomme *Salle d'observation de la surréalité* (*Chōgenjitsusei kansokushitsu* 超現実性観測室), Kitawaki fait la déclaration suivante :

> 吾々がこゝに超現実性観測と云ふやうな催を持つ事に就ては、或ひはその意義を問ふ人がないとも限るまい、然し此の際吾々は、彼の「百聞一見に若かず」と云ふ一句を以てこれに答へるの外はないと思ふ。何故なら超現実と云ふ言葉は今日、甚だしい誤解の下に置かれてゐて、吾々のそれと一般のそれとの間の誤差を修正しない限り、抽

[462] KITAWAKI Noboru, « Kyomō no kaiga », *Atorie*, vol. 15, nº 17, Tōkyō : Atorie-sha, décembre 1938, p. 91.

[463] Ni le mouvement : on notera la référence aux *Vases communicants* de Breton, dont Takiguchi avait offert en 1937, dans le quatrième et dernier numéro de *Shinzōkei*, un extrait traduit en japonais sous le titre de *Tsūteiki* 通底器 (Les vases communicants), terme ici repris par Kitawaki.

[464] 「リアリズムは余りにも自然の作為的体系を無視し過ぎて来た。」 ; *ibid*.

> 象的論議の可能性は甚だ稀薄だからである。吾々の願ふ所は実体の把握であつて、先づレンズを磨いて具体的に超現実の宇宙構造を観測して、超現実の実在性をキャツチする處に出発点を置く可き事である。火星や土星が吾々の普遍的論議の対象に成り得るのがレンズの力に依るものであるやうに、超現実性も一種のレンズの力を借りてする観測を俟つて、初めて論議の対象たり得るものではないかと思ふ。幸にこの貧しい試が何等かの収穫を齎し得ば望外の喜びである。 [465]

> Il est peu probable qu'il ne se trouve personne pour nous interroger sur l'événement intitulé *Salle d'observation de la surréalité* que nous organisons ici, ou sa signification, mais je pense que la seule réponse que nous puissions alors apporter est qu' « une image vaut mille mots ». La raison en est que le terme surréel fait aujourd'hui l'objet d'une incompréhension extrême, et tant que nous ne corrigerons pas cette interprétation par la nôtre, les possibilités de discussions abstraites seront extrêmement faibles. Ce que nous souhaitons est en comprendre l'essence, et notre point de départ pour ce faire doit être de saisir la réalité du surréel par le polissage de la lentille et l'observation concrète de la structure de l'univers surréel. De la même manière que c'est le pouvoir de la lentille qui a permis à Mars ou Saturne de devenir des sujets de discussion universels, je pense que le surréel peut pour la première fois devenir un sujet de discussion si l'on emprunte le pouvoir d'un type de lentille et qu'on l'utilise pour observer. Par bonheur, si cette modeste expérience porte quelque fruit, cela sera une joie inespérée.

L'affirmation selon laquelle il faut « saisir la réalité du surréel par le polissage de la lentille et l'observation concrète de la structure de l'univers surréel » peut – et doit – bien sûr être entendue au sens figuré ; mais elle doit également l'être au sens propre : la *Salle d'observation de la surréalité* avait notamment pour objet d'expliquer de manière assez pédagogique le surréalisme, en présentant diverses techniques telles que frottage, collage, décalcomanie ou fumage, mais étaient aussi exposés ce qu'il est désormais convenu de nommer des objets trouvés, présentation dont les visiteurs furent semble-t-il très surpris. Et, à cette occasion, Kitawaki proposait également une loupe grossissante permettant de découvrir un nouvel univers, en observant de très près les végétaux ou minéraux présentés [466], et donc de donner une autre dimension aux éléments du quotidien : un processus identique à celui que le peintre emploie alors dans ses créations, où il ne s'aventure guère dans un monde fantastique contrairement à nombre de surréalistes, mais donne à voir des éléments qui appartiennent parfois au quotidien, sous un angle inédit. Peut-être a-t-il alors en tête la fameuse phrase de Paul Klee dont il semble se faire l'écho : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. [467] »

On songe par exemple à *Kūkō* 空港 (Aéroport, 1937 [cat. 93]), *Sora no ketsubetsu* 空の訣別 (Adieux dans les cieux, 1937 [cat. 95] ; page suivante à gauche) ou encore *Tansakusha* 探索

[465] KITA [KITAWAKI Noboru], « Chōgenjitsusei kansokushitsu ni tsuite », *Dai yonkai Shin Nihon yōga kyōkai ten mokuroku*, 15 octobre 1938.

[466] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 98-99.

[467] KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, p. 34.

者 (L'explorateur, 1938 [cat. 131] ; ci-dessous à droite), quelques-unes des nombreuses œuvres dans lesquelles le peintre emploie pour figurer des aéroplanes des disamares (*kaede no shushi* 楓の種子), les fruits « ailés » de l'érable.

Concernant ce type de compositions, Kitawaki a assez vraisemblablement pu être inspiré par des œuvres d'Ernst offrant des motifs proches, dont plusieurs étaient présentées lors de l'*Exposition d'œuvres surréalistes étrangères*, que le peintre a découvert à Kyōto. Après l'événement, il rédige un court texte intitulé « Shūru-rearizumu sakuhin ten yori » シュール・レアリズム作品展より (En provenance de l'exposition d'œuvres sur-réalistes).

> 今、ルネ・マグリツトの「通行者」に就てその違ふ然し楽しい世界を覗いて見やう。——コペルニクスは科学によつて、天動説を否定して地動説をたてゝ現実を示してくれた。ところが今日われわれは、芸術によつて、敢て再び新に天動説の現実を語らうとする。
>
> 諸君は深夜の寝静つた街角を、あの真画の空が音もなく通行してゐ(ママ)をのに出逢つたことがありませんか。ぞツとするやうなこの真実——これも亦一つの怖るべき現実だ。
>
> 人はよく狂人とシュールリストとを同視するが、それは彼らが空気の有難さを知るために出しぬけに水中に飛びこむやうな事をするからだが、実は方法としてもこれ程切実な空気を認識する方法はない筈だ。[468]

> Maintenant, observons le monde différent mais plaisant du *Passant* [469] de René Magritte. Par la science, Copernic a réfuté le géocentrisme, bâti l'héliocentrisme, et nous a ainsi présenté la réalité. Mais aujourd'hui, par l'intermédiaire de l'art, nous allons oser essayer de raconter à nouveau la réalité du géocentrisme.
>
> En pleine nuit, à un angle de rue endormi, n'êtes-vous jamais resté coi à la rencontre de cette véritable œuvre qui passait ? Vérité glaçante – voilà encore une réalité effrayante.

[468] NOBORU-SEI [KITAWAKI Noboru], « Shūru-rearizumu sakuhin ten yori », *Doyōbi*, Kyōto, 5 juillet 1937, p. 6, dans *Fukkoku Doyōbi*, Tōkyō : San.ichi shobō, 1974, p. 148.

[469] L'œuvre, également reproduite dans l'*Album surréaliste*, y est intitulée en japonais *Tsūkōsha* 通行者, en français *Le passant*, et datée de 1929. Il s'agit en fait de *L'ombre céleste*, une toile de Magritte de 1927, qui a en effet parfois été nommée *Le passant*.

> Les gens considèrent souvent de la même manière les fous et les surréalistes parce que, pour connaître la valeur de la situation, ils s'y plongent à l'improviste comme s'il se fût agi d'eau, mais il ne doit en fait pas exister de méthode permettant de prendre conscience de manière aussi sérieuse de la situation.

Il existe donc une autre réalité pour Kitawaki, qui n'a pas une valeur moindre que l'autre, et cette vérité peut (uniquement) être découverte par le biais de la science. La référence à Nicolas Copernic (1473-1563) particulièrement est très intéressante, figure de l'intellectuel dont les idées ne pouvaient être diffusées par crainte de l'Église, il est évoqué par Nakai Masakazu. Il ne s'agit probablement pas d'un hasard : Kitawaki s'intéressait au travail de Nakai, qu'il avait rencontré à plusieurs reprises, notamment lors de deux conférences. En septembre 1936 tout d'abord, à l'occasion d'une conférence prononcée lors de la deuxième exposition de la Shin Nihon yōga kyōkai 新日本洋画協会 (Nouvelle association de la peinture japonaise de style occidental), association qui fait suite en 1935 à Kyōto yōga kyōkai 京都洋画協会 (Association de la peinture de style occidental de Kyōto, fondée en 1932), à la fondation de laquelle participe Tsuda et à laquelle appartenait également Kitawaki. C'est d'ailleurs vraisemblablement lui qui demande à Nakai d'offrir sa participation, qui portera sur « La place de la peinture dans l'époque contemporaine » (*Gendai ni okeru kaiga no ichi* 現代に於ける絵画の位置). En juin 1937 ensuite, à l'occasion d'une communication effectuée au sein du Kyōto seinen bijutsuka kurabu 京都青年美術家クラブ (Club des jeunes peintres de Kyōto) fondé la même année et dont Kitawaki assumait l'organisation. Ajoutons que celui-ci et son ami Komaki Gentarō auraient probablement été plus que de simples connaissances, Nakai les recevant chez lui [470]. Précisons enfin que le court texte de Kitawaki portant sur l'exposition de 1937 est publié dans *Doyōbi* 土曜日 (Samedi), revue précisément fondée par Nakai. Il est publié en juillet 1937, soit quelques mois avant l'arrestation de celui-ci.

1.6.2.2 Nakai Masakazu

Né en 1900 à Hiroshima de parents bouddhistes pratiquants, Nakai [471] part faire ses études à Kyōto dès le lycée. Il interrompt cependant sa scolarité pendant un an pour entrer comme novice dans un monastère bouddhique, mais revient finalement vers les études et intègre

[470] Voir SHIMIZU Sahoko, « Tōkan shozōhin yori – Kyōdōseisaku "Urashima monogatari" Shōwa 12 (1937) nen », *Kyōto-shi bijutsukan nyūsu*, vol. 190, Kyōto : Kyōto-shi bijutsukan, 2005, p. 5 ; et BANBA Toshiaki, *Nakai Masakazu densetsu – Nijūichi no shōzō ni yoru yūwaku*, Tōkyō : Potto shuppan, 2009, p. 160-161.

[471] Au sujet de Nakai, on se reportera principalement en français à LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu – Naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon : Les presses du réel, 2015.

l'Université de Kyōto où il étudie la philosophie auprès de plusieurs membres de l'École de Kyōto, parmi lesquels Nishida Kitarō et Tanabe Hajime 田辺元 (1885-1962). Il est surtout proche de Fukada Yasukazu 深田康算 (1878-1928) [472], professeur d'esthétique et d'histoire de l'art au sein du même établissement et spécialiste de Kant dont il est le traducteur. Nakai rédige sous sa direction un mémoire sur la *Critique du jugement*, et est diplômé en 1925. Par ailleurs, il rencontre à cette époque Tosaka Jun et Miki Kiyoshi, tous deux sensiblement du même âge ; on se souviendra que ce dernier avait parfois collaboré avec Tsuda au sein de son école. Tosaka comme Miki seront emprisonnés durant la guerre pour leurs idées, le premier y perdant la vie juste avant la fin de la guerre, le second peu après.

Dès 1934, Nakai occupe un poste de lecteur à l'Université de Kyōto. L'année précédente, « l'incident de l'Université de Kyōto » (*Kyōdai jiken* 京大事件) qui avait éclaté suite à l'interdiction d'exercice d'un enseignant de la faculté de droit pour ses opinions jugées marxistes avait mobilisé une part importante des corps enseignant et étudiant. Nakai, qui avait alors clairement pris position pour la liberté d'expression, est un personnage important de la scène intellectuelle de Kyōto : il publie divers essais et études au sein de revues, anime un séminaire, et participe à la fondation de plusieurs publications dont deux retiendront ici particulièrement notre attention : la revue mensuelle *Sekai bunka* 世界文化 (Cultures du monde, 1935-1937), et *Doyōbi* 土曜日 (Samedi, 1936-1937) qui est quant à elle bimensuelle et au format tabloïd. C'est dans cette dernière que Kitawaki publie son court article. Ces deux revues sont influencées par les mouvements socialistes espagnols et français de l'époque – ce qu'indique le titre de la seconde, référence à la revue *Vendredi*, publiée à la même époque en France (1935-1938) et militant en faveur du Front populaire [473] –, et plus largement ceux opposés au fascisme, allemand notamment.

La première, *Sekai bunka*, offre durant sa courte existence un nombre important d'informations sur les mouvements de gauche d'Europe et des États-Unis, particulièrement les fronts populaires français et espagnol, mais aussi la situation de l'Allemagne et l'Italie, les écrivains exilés, les activités culturelles du Komintern, ou encore la vie artistique chinoise [474]. Le durcissement à l'égard des mouvements de gauche – rappelons que le pacte

[472] Son prénom (Yasukazu) peut également se prononcer Kōsan, à l'image de Nakai dont le prénom peut aussi bien se lire Masakazu (lecture japonaise) que Shōichi (lecture sino-japonaise).

[473] À ce propos, voir notamment LAGUERRE Bernard, « Marianne et vendredi : deux générations ? », dans *Vingtième Siècle – Revue d'histoire*, nº 22, avril-juin 1989, p. 39-43.

[474] Sur une double-page, Yamada Munemutsu offre un panorama des différentes informations culturelles proposées par la revue, pour chaque numéro, selon la nationalité concernée : à titre d'exemple, sur les trente et un numéros que comptera la revue, la Chine est abordée dans quatre numéros, l'Italie dans deux seulement, mais la France et l'Allemagne ne sont à l'inverses absentes que de trois livraisons (voir YAMADA Munemutsu, *Shōwa no seishinshi – Kyōto gakuha no tetsugaku*, Kyōto :

anti-Komintern entre l'Allemagne et le Japon est signé en novembre 1936 –, mais aussi le début de la Seconde Guerre sino-japonaise en juillet 1937, n'infléchissent pas la ligne éditoriale de la revue dont les collaborateurs, au premier chef desquels Nakai, malgré leur conscience évidente du danger, semblent mettre un point d'honneur à ne pas céder à la peur, afin de défendre et diffuser une pensée critique. Posture rendue évidente par la référence faite par Nakai à Giordano Bruno et Galilée [475] dans *Iinkai no ronri* 委員会の論理 (La logique des comités), l'un de ses travaux les plus importants. C'est au sein de *Sekai bunka* que Nakai commence de publier en 1936 [476] *Iinkai no ronri*, qui ne saurait par ailleurs être détaché de l'intérêt que va commencer de nourrir Kitawaki, à la même époque exactement, pour les travaux collectifs.

Quant à *Doyōbi*, comme le souligne le philosophe Kuno Osamu 久野収 (1910-1999) qui, proche de Nakai, a également participé aux deux publications, elle répond à un contexte plus spécifique, et s'apparente davantage à « une pratique de masse, inventive, prenant place au sein de la funeste situation de l'invasion de la Chine par le régime fasciste du Japon impérial [477] ». La qualification de « pratique de masse » se justifie d'une part par le tirage de celle-ci, qui atteindra jusqu'à huit mille exemplaires, un volume conséquent si l'on considère qu'il devait plus que largement être circonscrit à la région du Kansai, et qui est à opposer au millier d'exemplaires de *Sekai bunka* ; et, d'autre part, par son mode de diffusion, puisqu'elle était présente dans nombre de cafés de Kyōto ou Ōsaka. L'influence de *Doyōbi* fut, bien sûr, beaucoup plus importante. Ces deux publications cessent leur parution fin 1937. Le 8 novembre de cette année, Nakai est arrêté par la police spéciale au titre de la Loi sur le maintien de l'ordre et de la sécurité, inculpé pour son soutien à la création d'un Front populaire au Japon et emprisonné de manière préventive pendant plus d'une année, ce qui le contraint à quitter son poste à l'université ainsi que ses responsabilités éditoriales, vraisemblablement directement à relier à l'événement. En effet, *Iinkai no ronri* fut l'une des

---

Jinbunshoin, 1975, p. 262-263). Voir également le sommaire de tous les numéros dans LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 227-243.

[475] La référence à Bruno et Galilée est effectuée dans la deuxième partie de l'essai, publiée en février 1936 dans *Sekai bunka*. Voir NAKAI Masakazu, *Iinkai no ronri (chū) – Hitotsu no sōkō toshite* 委員会の論理（中）一つの草稿として (La logique des comités – Partie centrale – Une ébauche), dans *Sekai bunka*, nº 14, févier 1936, p. 18, reproduit dans *Sekai bunka fukkoku*, vol. 2, Tōkyō : Shōgakukan, 1975 ; et, en français, NAKAI Masakazu, « La logique des comités » (trad. : Michael Lucken), *European Journal of Japanese Philosophy*, nº 1, 2016, p. 306 et 319.

[476] Dans les trois premiers numéros de l'année : nº 13 (janvier), nº 14 (février) et nº 15 (mars).

[477] 「日本の天皇制ファシズムが中国侵略のコースをひた走る険悪な状況の中で、一つの創造的大衆的実践」 (KUNO Osamu 久野収, « Bunka shinbun *Doyōbi* no fukkoku ni yosete » 文化新聞『土曜日』によせて (Contribution à la réédition du journal culturel *Doyōbi*), dans *Fukkoku Doyōbi*, Tōkyō : San.ichi shobō, 1974, p. 1).

causes principales de son arrestation, et « le premier texte cité à charge par les autorités judiciaires dans l'arrêté de jugement de Nakai en octobre 1940 [478] ». Reconnu coupable d'avoir enfreint la fameuse loi, il est condamné à une peine de deux ans de prison ferme et deux ans avec sursis, mais ne retourne pas en prison.

La référence faite par Kitawaki à Copernic, plus particulièrement bien sûr dans cette revue, nous semble préciser son intérêt pour le travail de Nakai : Copernic qui, comme l'écrit Nakai, « a accepté le silence échappant ainsi à la mort, et a juste marmonné dans sa barbe : "Et pourtant elle tourne !" », faisant référence au théories coperniciennes qu'il avait été contraint de réfuter sous peine de mort [479]. Il est probable que Kitawaki ait lu *La logique des comités*, et cette précision tendrait à confirmer l'intuition. Ajoutons que, dans son texte, Nakai fait référence au philosophe Francis Bacon (1561-1626) dont Kitawaki colle l'année suivante le portrait imprimé au sein de *Shin gūzō setsu* 新偶像説 (Nouvelle théorie des idoles, 1937 [cat. 98]) : le titre de la toile fait allusion à la théorie des idoles de Bacon, qui s'en prend aux illusions, théories erronées, superstitions ou à la trop forte dévotion religieuse qui empêchent selon lui de percevoir le monde dans sa réalité ; des conceptions qui résonnent nécessairement avec celle que le peintre développe du surréalisme.

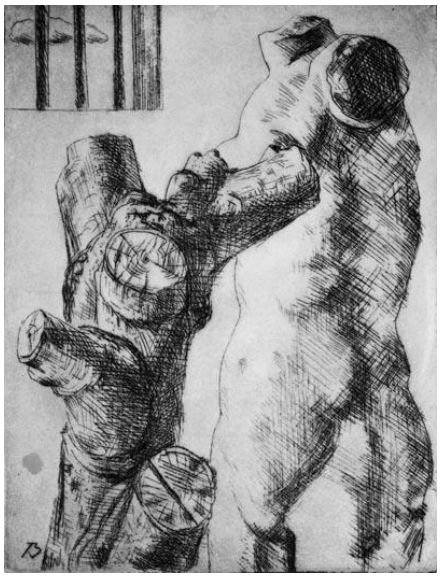
Par l'exemple des théories coperniciennes, gardées relativement confidentielles par Copernic lui-même puis reniées par Galilée, Kitawaki semble discrètement faire sien l'argumentaire de Nakai consistant à souligner la valeur des idées révolutionnaires, et à la grande difficulté de défendre des conceptions et idées qui s'opposent à la ligne officielle. L'arrestation de Nakai est un second choc important pour le peintre après celle de son maître Tsuda quelques années plus tôt, mais n'est pas un événement isolé. Cette période voit l'augmentation des pressions sur les penseurs et artistes, et la région de Kyōto n'est aucunement épargnée. Le mois de son arrestation, d'autres publications que *Sekai bunka* et *Doyōbi* sont suspendues pour la même raison : elles sont considérées comme planifiant la concrétisation d'une société communiste [480]. Comme une réaction à ce changement de climat, Kitawaki efface littéralement de ses œuvres les éléments relatifs à la société : aussi, il n'est pas étonnant qu'il trouve refuge dans le surréalisme. Une toile de 1937 est l'illustration de cette évolution.

---

[478] LUCKEN Michael, *Les Fleurs artificielles – Pour une dynamique de l'imitation*, Paris : Éditions du Centre d'Études Japonaises de l'Inalco, 2012, p. 52 et note 224 p. 144.

[479] Traduction dans NAKAI Masakazu, « La logique des comités » (trad. : Michael Lucken), *European Journal of Japanese Philosophy*, nº 1, 2016, p. 319

[480] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 96-97.



Dans un premier temps, *Shōhyō* 章表 (Symbole [cat. 110] ; ci-dessus à droite) devait avoir pour titre *Bunka kunshō* 文化勲章 (Ordre de la Culture) en référence à une distinction créée en février de la même année. Une analyse de la toile réalisée à l'occasion de la rétrospective organisée au MOMAT en 1997 a révélé qu'une fenêtre avec des barreaux occupait d'abord le coin supérieur droit, comme dans une eau forte datant aussi de 1937 et probablement légèrement antérieure ([cat. 109] ; ci-dessus à gauche). Avec cette fenêtre (finalement recouverte de peinture), la composition pouvait alors signifier qu'une personne acceptant la récompense se voyait, à l'image de la statue et de la pièce de bois qui lui fait écho, ou du papillon figé dans son vol, assujettie et amputée de tout moyen d'action comme de réflexion. Le ruban rouge peut évoquer la fameuse distinction, mais aussi une blessure à vif, à moins qu'il ne s'agisse des mouvements et intellectuels communistes réprimés. La toile de Kitawaki fait aussi songer à *Giseisha* 犠牲者 (La victime, 1933) de Tsuda, qui comporte elle aussi une telle fenêtre (dans le coin inférieur gauche). Sans la fenêtre en revanche, et avec pour seul indice le fait que la toile « symbolise » quelque chose, difficile d'y voir une critique des pressions sur les intellectuels et de la mise à mal des libertés.

Les premières influences majeures du peintre penchent assez clairement à gauche. Mais les pressions sur les artistes et intellectuels sont de plus en plus fortes, et Kitawaki limite de lui-même une liberté d'expression dont la référence à Copernic semble pourtant souligner la nécessité. Les arrestations de Tsuda (1933) puis Nakai (1937), quelques mois seulement après la première présentation de *Shōhyō*, jouent à l'évidence un rôle important dans l'évolution du peintre. Il entame néanmoins en 1937 une forte période d'activité, particulièrement créative, qui démontre l'importance qu'il accorde à la question de l'art comme synthèse culturelle. Celle-ci marquera cependant fortement le pas avec l'arrestation

de Fukuzawa et Takiguchi (1941), événement qui enterre pour un temps le peu de liberté d'expression que se permettait encore le peintre.

1.6.2.3 Universalité par la synthèse

Nous avons montré que la synthèse est l'une des caractéristiques des avant-gardes japonaises : par la conception selon laquelle le Japon est un pays souffrant d'un retard qu'il lui faudrait rattraper rapidement ; par celle qui y est liée selon laquelle le Japon doit réaliser la synthèse des autres cultures ; enfin parce que les différents mouvements d'avant-garde y arrivent de manière temporellement proche et continuent d'y exister simultanément alors même qu'ils ont parfois disparu en Occident. À la différence des avant-gardes occidentales, les avant-gardes japonaises ne se constituent donc pas en réaction voire en opposition à quelque chose (Dada en est un parfait exemple) mais plutôt comme une synthèse s'inscrivant et réalisant une continuité : c'est par ce processus que le Japon semble avancer, comme l'écrit Kitawaki, par « assimilation ».

La posture de Kitawaki face aux apports extérieurs nous semble assez singulière. Contrairement à certains, Takamura par exemple, il craint que la culture japonaise puisse se diluer si elle n'est pas préservée, ce qui chez lui signifie la nécessité d'un apprentissage des bases culturelles. Cependant, il est en même temps très curieux et ses centres d'intérêts ne se limitent pas, contrairement à l'immense majorité des autres représentants des avant-gardes, aux influences occidentales. Aussi, même durant sa période surréaliste, le travail des bretonniens ne constitue déjà qu'une partie de ses emprunts. La raison en est simple : pour le peintre, toutes les cultures sont liées et forment un grand système, au sein duquel les influences sont mutuelles. Cette universalité culturelle, le peintre souhaite la coucher sur ses toiles.

Jusqu'au tout début des années 1940, le rejet des cultures étrangères au profit de la culture japonaise n'est pas aussi massif qu'il le deviendra bientôt, et l'intérêt pour les cultures étrangères n'a pas uniquement pour but de démontrer les spécificités japonaises. Si Kitawaki insiste par exemple de manière régulière sur les différences fondamentales entre l'art occidental et l'art oriental, japonais notamment, cette comparaison n'est d'une part pas nécessairement négative, et la comparaison n'a pas non plus pour seul objectif de montrer ce qui distingue le Japon de l'étranger : l'objectif est bien plutôt parfois de montrer quels sont les points communs. Dans « Kaiga ni okeru Nihonteki na mono » 絵画に於ける日本的なもの (Les choses japonaises en peinture, 1941), il écrit ainsi : « Les différences ne nuisent pas nécessairement à toute possibilité de coopération. Bien plutôt, c'est peut-être à l'inverse

(aussi) pourquoi le fait de les connaître peut faire apparaître la fonction de dépendance mutuelle.[481] » Pour le peintre, la culture japonaise est inséparable des autres, qui toutes, nous l'avons vu, s'inscrivent dans un jeu d'influences mutuelles. En associant différentes cultures et influences, la civilisation japonaise ne peut-elle réaliser un dépassement par la synthèse ? L'importance ici, au-delà du contenu c'est-à-dire des différents éléments qui composent cette synthèse, est celle du « fond » : c'est la manière de composer avec ces différents éléments, et la nature du fond sur lesquelles les assembler, qui importent.

Une œuvre de Kitawaki de cette époque, *Bunka ruikeigaku zushiki* 文化類型学図式 (Schéma des typologies des cultures, 1940 [cat. 183] ; ci-dessus), illustre la question du traitement de la synthèse culturelle sous la bannière japonaise. Cette œuvre présente les têtes de deux statues, une grecque et une asiatique (appartenant à l'ethnie Khotan, ou Hotan, aujourd'hui sur le territoire chinois[482]), surmontées par un masque de nō. Celui-ci est au sommet du triangle formé par ces « trois masques[483] », et à la fois au centre d'une spirale et au bout d'une ligne d'évolution, ce qui pourrait en faire le développement le plus avancé. L'esprit ou la culture japonais apparaissent comme la synthèse, l'assimilation des autres très grandes civilisations de l'histoire. Le choix du masque est bien sûr important : parfaitement ovale, impeccablement symétrique, réalisant la synthèse des yeux grands et clos des deux statues,

[481] 「差異必ずしも協同の可能を妨げるものではない。否寧ろ、それを知ることは反つて、唇歯輔車の機能を発揮し得る所以でもあるかも知れないのである。」 ; KITAWAKI Noboru, « Kaiga ni okeru Nihonteki na mono », Shihō hogo kyōkai « Shōtoku » henshūbu (éd.), *Nihon bunka no seikaku*, Tōkyō : Bunrokusha, 1941, p. 272.

[482] ŌTANI Shōgo, « Kitawaki Noboru no "zushiki" kaiga ni tsuite », *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Kenkyū kiyō*, vol. 7, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2002, p. 22 et note 39 p. 34.

[483] *Mittsu no masuku* 三つのマスク (Trois masques) est une appellation alternative pour la même œuvre, titre sous lequel elle a été présentée en 1947 à Kyōto.

de face et en parfait état, il s'agit enfin d'une représentation féminine [484]. Kitawaki publie l'année suivante dans le *Asahi shinbun* un article intitulé « Bunka botai toshite no Kyōto » 文化母胎としての京都 (Kyōto, matrice culturelle) [485] dans lequel il assigne à Kyōto un rôle de « matrice » de la régénération de la culture japonaise traditionnelle, par opposition à Tōkyō, trop matérielle et subissant les influences occidentales : sur cette toile, le Japon ne peut-il pareillement apparaître comme la matrice d'une culture asiatique dépassant, à l'image des théories officielles, les frontières du Japon ? La référence au nō apparaît enfin indissociable de l'intérêt que le peintre nourrit pour la culture traditionnelle japonaise, le nō ayant particulièrement retenu son attention, ce dont témoignent les références au travail du dramaturge et théoricien Zeami, particulièrement dans la série de trois articles qu'il lui consacre en 1938. Pour Nakamura, *Bunka ruikeigaku zushiki*, qui fut présentée en novembre 1940 à Tōkyō lors d'une exposition commémorant le deux mille six centième anniversaire de la fondation mythique du Japon (en −660, par l'empereur Jinmu 神武), marque le début d'une nouvelle manière de penser et de faire de la peinture pour Kitawaki, « qui se dirige vers une fusion des stéréotypes extérieurs mondiaux [486] ». Ajoutons que le motif de la spirale – nécessairement involutive –, récurrent dans les toiles du peintre à cette époque, renforce encore l'idée de synthèse, de concentration, d'aspiration presque, des savoirs en un centre forcément unique.

Kitawaki reconnaît l'importance des influences occidentales, qu'il ne cherche pas à minimiser ni à rabaisser, mais estime dès la toute fin des années 1930 que le Japon doit désormais façonner sa propre culture, qui doit être fonctionnaliste (*kinōshugi* 機能主義), le constructivisme (*kōseishugi* 構成主義) occidental ne lui convenant plus. « La période

---

[484] Les masques de femmes de nō (*onna-men* 女面) offrent précisément cette caractéristique d'une certaine neutralité apparente, comme une toile vierge sur laquelle l'acteur inscrit ce qu'il souhaite : « Ces masques ont pour caractéristique d'éviter de signifier un sentiment précis, ils présentent une expression délibérément neutre, intermédiaire, qui en elle-même ne laisse rien percer, mais qui permet à l'acteur, en modifiant les angles d'exposition, en jouant sur les ombres et les lumières, d'y inscrire ceux de son personnage. » (TSCHUDIN Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse : Anacharsis, 2011, p. 223).

[485] KITAWAKI Noboru, « Bunka botai toshite no Kyōto » 文化母胎としての京都 (Kyōto, matrice culturelle), *Asahi shinbun* (édition de Kyōto), 29 janvier 1941, p. 6 ; cité dans ŌTANI Shōgo, « Zen.ei gaka to chihōsei – Ogawara Shū to Kitawaki Noboru wo rei ni » 前衛画家と地方性—小川原脩と北脇昇を例に— (Les peintres d'avant-garde et le régionalisme – Exemples d'Ogawara Shū et Kitawaki Noboru), dans OZAKI Masaaki (éd.), *Nihon bunka tajū kōzō – Kindai Nihon bijutsu ni miru tabunkateki yōso no keifu sen kyūhyaku nen-sen kyūhyaku hachijū nen*, coll. « Heisei jūyon-jūroku nen do kagaku kenkyūhi hojokin (kiban kenkyū (B)(2)) kenkyū seika hōkokusho », Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 2005, p. 45.

[486] 「外的世界のステレオタイプ化といった方向を向いている」 (NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 143 ; cité dans ŌTANI Shōgo, « Kitawaki Noboru no "zushiki" kaiga ni tsuite », *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Kenkyū kiyō*, vol. 7, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2002, p. 22).

pendant laquelle nous avons été dans la posture d'apprendre de la culture occidentale était intéressante, mais nous sommes entrés dans la posture d'inventer d'une manière ou d'une autre notre propre culture, et [à cet effet] je pense que ce constructivisme n'est désormais plus nécessairement pratique. [487] » Ainsi, si la manière de concevoir cette culture, et la culture en elle-même doivent être fondamentalement différentes, les apports extérieurs restent soulignés : « Quels qu'aient été les échanges culturels dans notre histoire, la finesse de ces sentiments essentiels montre au contraire que plus fait douceur que violence. Nous ne sommes pas un peuple exclusif. Nous sommes bien plutôt activement tolérants, et possédons une capacité d'assimilation. [488] » La question de la manière de procéder à la synthèse des cultures se pose en revanche, puisque, ainsi que le précise encore le peintre, se contenter d'orientaliser la peinture de style occidental, en employant par exemple le matériel du *nihonga*, ou réaliser à l'inverse une peinture au lavis à l'encre de Chine (*suibokuga* 水墨画) à l'aide de peinture à l'huile – ce qu'il fera du reste très précisément en 1947 avec *Sesshū paranoia zusetsu* 雪舟パラノイア図説 (Diagramme explicatif de la paranoïa de Sesshū [cat. 253]) – ne dépasse selon lui pas le stade de la curiosité [489]. Mais peut-être est-ce qu'il n'est alors pas encore parvenu à mettre en pratique cette synthèse puisqu'il affirme par exemple en 1941 que la distinction entre *nihonga* et *yōga*, opposition fondamentale de l'art pictural japonais qui existe aujourd'hui encore au sein des écoles d'art [490], ne lui semble pas pertinente [491].

La synthèse culturelle, précisément celle des différents styles de peintures, prend dans le cas du surréalisme japonais un tournant singulier. Dès le milieu des années 1930, Takiguchi y entrevoit une possibilité de fusionner les cultures japonaise et occidentale, et ainsi de

---

487 「吾々が西欧文化に学ぶと云ふ立場にあつた間はよかつたのですが、多少なりとも自らの文化を創らうと云ふ立場へ入つた今日、この構成主義は必ずしも便利ではなくなつたと思ひます。」 ; KITAWAKI Noboru, « Kinōshugi to iu koto wo », *Bi no kuni*, vol. 14, nº 7, juillet 1938, p. 40.

488 「吾々の歴史は如何なる他文化の交流があつても、その本質なる情感のこまやかさが、反つて柔よく剛を制するものあつた事を知らしめる。吾々は決して排他的民族ではない。寧ろ積極的に包容的であり且つ咀嚼的能力あるものである。」 ; KITAWAKI Noboru, « Kaiga ni okeru Nihonteki na mono », Shihō hogo kyōkai « Shōtoku » henshūbu (éd.), *Nihon bunka no seikaku*, Tōkyō : Bunrokusha, 1941, p. 277.

489 Voir KITAWAKI Noboru, « Genjitsu e chikazuku bijutsu », *Nippon shinbun*, v. juillet 1940.

490 Les appellations diffèrent, mais la séparation est encore courante. Ainsi, à Tōkyō, l'Université des beaux-arts de Musashino (Musashino bijutsu daigaku 武蔵野美術大学) offre, pour la peinture, une section *kaiga* 絵画 (peinture) et une autre *nihonga*. Quant à l'Université des arts de Tōkyō (Tōkyō geijutsu daigaku 東京藝術大学) et l'Université des beaux-arts de Tama (Tama bijutsu daigaku 多磨美術大学), les deux sections équivalentes y sont intitulées *yuga* 油画 (peinture à l'huile) et *nihonga*.

491 Voir IWATA Toshio, TOSHIMA Mitsuo, ŌKUSA Miyoko, TSUTSUMI Toshihiko, FUJIKI Ako, MIWA Chōsei, IMOSE Heizō, KITAWAKI Noboru, KIMURA Shigeo, « Kyōdō seisaku wo kataru (zadankai) », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 7, juillet 1941, p. 16.

résoudre cette même opposition du *nihonga* et du *yōga*. La résolution dialectique de ce problème devra passer par la création d'un nouveau mouvement, d'une nouvelle doctrine hybride, que les « véritables » surréalistes auront pour tâche de mettre en place : le « nouveau japonisme » (*shin Nihonshugi* 新日本主義) [492].

> 私は当然、日本絵画の直面する日本画と洋画との矛盾の弁証法的な解決の実験も、今後、超現実主義の真の追求者たちによって果たされなくてはならないと考える。それは新日本主義といった洋画的表現の中に日本画的モチーフを置き換えることや、たんに西欧的な新古典主義を踏襲することでは到底成就されない問題である（われわれの古典に対する再検討はまったく新しく始められることを必要とする）。 [493]

> Naturellement, je pense également que les véritables chercheurs surréalistes devront, dès maintenant, faire l'expérience de la résolution dialectique de la contradiction qui oppose, au sein de la peinture japonaise, le *nihonga* et le *yōga*. Ce nouveau japonisme substituera des motifs du *nihonga* au sein d'une expression de type *yōga*, un problème absolument insoluble par la simple poursuite d'un néo-classicisme européen (un réexamen de notre [culture] classique doit être complétement entrepris).

Takiguchi penchera finalement ensuite pour une « surréalité » (*chōgenjitsusei* 超現実性), concept plus proche des sens que le mouvement voulu par Breton qu'il présente en 1938, dans « Zen.ei geijutsu no shomondai » 前衛芸術の諸問題 (Divers problèmes des arts d'avant-garde), article publié dans la revue *Mizue*, celle-là même qui éditait l'année précédente l'*Album surréaliste*, catalogue de l'*Exposition d'œuvres surréalistes étrangères*, à la rédaction duquel il avait participé. La dernière phrase de l'article est particulièrement claire quant au projet de Takiguchi : « Je souhaite démontrer que ce concept nouveau aujourd'hui qualifié de "surréalité" avait en fait aussi germé dans le pouvoir créatif de nos ancêtres. [494] » D'où les nombreuses tentatives qui suivront de rattacher à la tradition japonaise le mouvement. Takiguchi n'est pas le seul à s'investir dans cette entreprise et,

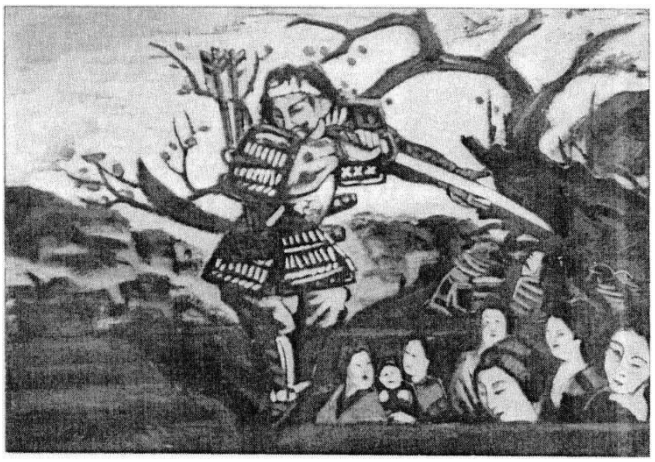
---

[492] Takiguchi reprend en fait le terme proposé l'année précédente par le peintre Kojima Zensaburō 児島善三郎 (1893-1962). Voir KOJIMA Zensaburō 児島善三郎, « Shin Nihonshugi ni tsuite » 新日本主義に就て (À propos du nouveau japonisme), *Atorie* アトリエ, vol. 12, nº 5, mai 1935, p. 5 ; cité dans NAGAI Takanori, « "Nihonshugi" no Sezannu juyō to sono shisō kankyō », *Kyōto kōgei sen.i daigaku kōgei gakubu kenkyū hōkoku – Jinbun [Memoirs of the Faculty of Engineering and Design, Kyoto Institute of Technology – Humanistic and social sciences]*, Kyōto : Kyōto kōgei sen.i daigaku kōgei gakubu, vol. 54, 2005, p. 93-94.

[493] TAKIGUCHI Shūzō, « Gendai geijutsu to shōchō » 現代芸術と象徴 (L'art contemporain et les symboles), *Yekoru do Tōkyō* エコルド東京 (École de Tōkyō), vol. 1, nº 1, septembre 1936 ; reproduit dans TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 11 – Senzen-senchū hen I – 1926-1936*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1991, p. 501. L'article portait originellement le titre de « Chōgenjitsushugi no zen.ei teki igi » 超現実主義の前衛的意義 (Valeur avant-gardiste du surréalisme).

[494] TAKIGUCHI Shūzō, « Zen.ei geijutsu no shomondai », dans TAKIGUCHI Shūzō, *Shururearisumu no tame ni*, Tōkyō : Serika shobō, 1968, p. 346.

outre Kitawaki, c'est dans un premier temps Fukuzawa qui se révèle actif mais surtout pertinent dans ses réflexions.


495

496

Chez Fukuzawa, la préoccupation première ne semble cependant pas, comme le fait Takiguchi avec les « objets perturbés », de démontrer que le Japon aurait de tout temps possédé un « esprit surréaliste », et ainsi de réclamer en quelque sorte la primauté du mouvement. Pour le peintre, qui a longuement séjournée en France, l'intérêt réside davantage dans les points de convergence des différentes cultures. Le tout début des années 1930 est une période d'intense activité surréaliste pour Fukuzawa. Après son retour au Japon en 1931, il s'intéresse aux traditions culturelles japonaises, ce que montrent plusieurs œuvres qu'il réalise alors. On songera à *Ryōdō futatsu nagara ni* 両道二つ乍らに (Le sabre et la plume [497], 1931 ; ci-dessus à gauche), toile aujourd'hui disparue qui est présentée lors de la deuxième exposition de l'art indépendant en 1932, ou encore à une illustration publiée en 1932 dans *Dokuritsu bijutsu* 独立美術 (Art indépendant ; ci-dessus à droite).

Cet intérêt apparent pour la tradition japonaise n'éclipse en rien celui pour le surréalisme, et le peintre crée plusieurs œuvres dans lesquelles il combine les esthétiques et les thématiques. À ce titre, une autre toile de 1931 mérite l'attention : *Sadamenaki yo ni sadamenaki sayogoromo, asu wa ta ga mi no tsuma naranu ka wa* 定めなき世に定めなき小夜衣、明日は誰が身の妻ならぬかは (Vêtement de nuit [498] impermanent dans un monde

[495] Reproduction dans *Dokuritsu-ten gō – Shōwa nananen – Asahi Gurafu [Asahi Graph] rinjizōkan*, Tōkyō : Asahi shinbun-sha, mars 1932, p. 27.

[496] Reproduction dans *Dokuritsu bijutsu*, nº 3, Tōkyō : Kensetsusha, 1932, p. 44.

[497] Il est probable que le titre de cette œuvre fasse référence à l'expression *ryōdōbugei* 両道武芸, « aussi bien les lettres que les armes ».

[498] *Sayogoromo* est aussi le titre d'un récit dont l'auteur comme la date de rédaction sont inconnus, mais qui pourrait dater du milieu du XIVe siècle.

impermanent, de qui seras-tu demain l'épouse ? ; ci-dessous). Le titre est emprunté à une citation du *Hokushū retsujo den* 北州列女伝 [499], ouvrage appartenant au genre de l'*ukiyo-zōshi* 浮世草子 (livres du monde flottant) [500], fiction populaire des XVIIe et XVIIIe siècles.

501

À première vue, la toile semble présenter des motifs typiquement japonais : une femme vêtue d'un kimono, une pièce dont le sol est recouvert de tatamis, ou encore un prunier en fleurs dans le coin supérieur gauche. Mais le regard de la femme est attiré par une étrange superposition de jambes masculines, dans le coin inférieur gauche, dont la présence est pour le moins incongrue. Ces hommes se battent-ils pour la femme, en écho au titre ? S'inscrivant dans la lignée des peintures que réalise alors Fukuzawa, souvent comme celle-ci non dénuées d'humour, cette œuvre offre une composition assez typiquement surréaliste, proche de celles que le peintre avait réalisées à Paris puis exposées à Tōkyō, et ce sont simplement les motifs qui ont changé, passant d'emprunts à des revues scientifiques à des éléments typiquement japonais. Comme une manière de montrer la possibilité d'un surréalisme s'appuyant aussi sur d'autres bases, et donc partageant des points communs. Les similitudes entre haikus ou jardins de pierre et surréalisme que l'auteur évoque dans *Shūrurearizumu* シュールレアリズム (Surréalisme, 1937) procèdent du même type de réflexions.

[499] Citation originale dans Kyōto daigaku bungakubu kokugogaku kokubungaku kenkyūshitsu 京都大学文学部国語学国文学研究室 (éd.), *Daisōbon kisho shūsei – Kyōto daigakuzō* 大惣本稀書集成　京都大学蔵, vol. 1, « Ukiyo-zōshi » 浮世草子, 1994, p. 110.

[500] Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693) est considéré comme l'initiateur de ce genre.

[501] Reproduction dans *Fukuzawa Ichirō ten – Tanjō kyūjūnen – Jidai wo hishōsuru gasō*, Takasaki : Gunma kenritsu kindai bijutsukan/Setagaya bijutsukan, 1988, p. 27.

Fukuzawa ne semble pas guidé par la volonté de créer un surréalisme qui soit typiquement japonais, mais il est vrai que c'est aussi à cette époque qu'il commence de se désintéresser du mouvement, alors même que se développent les réflexions de ce type ; à la différence de Takiguchi et Kitawaki, qui réfléchissent à un surréalisme se voulant tout aussi universel et universaliste, fruit d'une synthèse culturelle – beaucoup plus large chez Kitawaki –, mais offrant un paradigme différent puisque centré sur le Japon. À mesure que les pressions s'intensifient, les réflexions de Takiguchi se déplacent des spécificités du surréalisme japonais à celles du peuple japonais, et des similitudes culturelles aux différences de la « beauté essentielle des gens de couleur jaune », nécessitant la création d'un art plus spécifique. Cette rhétorique, où la beauté est qui plus est placée au centre, n'a plus grand-chose à voir avec le mouvement de Breton, et est surtout indissociable du climat nationaliste. Ce même nationalisme que les bretonniens jugent incompatible avec l'art [502].

Nous avons précédemment évoqué une toile de Kitawaki, *Bunka ruikeigaku zushiki*, dans laquelle le peintre place un masque de nō au bout de ce qui s'apparente à une chaîne d'évolution. Précisons que la toile a sûrement été inspirée par un ouvrage homonyme et contemporain, *Bunka ruikeigaku* 文化類型学 (Typologies des cultures, 1939) de Kōyama Iwao 高山岩男 (1905-1993) : ancêtre des nombreux *Nihonjinron* 日本人論 (Théories sur les Japonais) de l'après-guerre, l'ouvrage, qui insiste sur l'importance du milieu, de la « terre » au sens de terroir (*fūdo* 風土, à rapprocher de la *Heimat* allemande [503]) dans la définition d'une culture [504] prétend « comprendre les spécificités de la culture japonaise par la comparaison avec celles de nombreuses autres cultures populaires, mais aussi expliquer le développement de la culture japonaise en ajoutant un point de vue morphologique [505] ». En d'autres termes, il s'agit de préciser ce qui rend unique la culture japonaise. Contemporain de Miki, Tosaka ou Funayama, Kōyama est également disciple de Nishida et,

[502] Ainsi, dans le numéro de l'hiver 1937 de *Minotaure* : « A *Beaux-Arts*, Waldemar George et d'autres employés plus ténébreux opérant, paraît-il, avec l'assentiment discret de Jean Cassou ont décidé que, puisqu'il y avait une grippe espagnole, un mal vénitien et un bleu de Prusse, il devait exister un art français. « *Pour un art français* », d'autant plus grand, ajoute-t-on, qu'il sera fondé non sur l'indépendance mais sur la contrainte : tels sont bien le titre et le sens d'un scandaleux manifeste anonyme, issu des pires remous de septembre dernier. » (« Le nationalisme dans l'art », *Minotaure*, nº 10 (hiver 1937), Genève : Éditions d'art Albert Skira, 1981, p. 70).

[503] Voir LUCKEN Michael, « "Les limites du ma" Retour à l'émergence d'un concept "japonais" », *Nouvelle revue d'esthétique*, nº 13, 2014, p. 53.

[504] « Il faut affirmer l'importance que jouent les différences du milieu dans la constitution de l'esprit des peuples. » (「風土的環境の相違は民族精神の形成に大きな役割を演じてゐると云はなければならぬ。」 ; KŌYAMA Iwao, *Bunka ruikeigaku*, Tōkyō : Kōbundō shobō, 1939, p. 2).

[505] 「種々の民族文化をその特性に於て把握し、それらとの対比から日本の文化の特性を理解すると共に、日本文化の発展を類型学的立場で補ひつつ説明するといふ」 (*ibid.*, p. 1 de l'introduction).

plus encore que celui-ci, imprégné de philosophie bouddhique [506]. Cette importance du *fūdo* n'est pas du tout isolée : Watsuji Tetsurō – également versé dans la pensée bouddhique [507] – en fait à la même époque le titre de son ouvrage le plus célèbre, *Fūdo* 風土 (*Le Milieu humain* [508], 1935).

Le terme de *fūdo* revient dans le titre d'une œuvre collective (cinq toiles) à laquelle participe Kitawaki en 1942 : *Kamogawa fūdoki josetsu* 鴨川風土記序説 (Introduction aux carnets sur les climats et terroirs de la Kamogawa ; ci-dessus). Autour de lui se réunissent Komaki Gentarō, Yoshikae Kiyoshi 吉加江清 (1909-?), Harada Jun 原田潤 (1910-?) et Koishihara

[506] Ainsi d'un ouvrage de 1941 au titre proche, *Bunka ruikeigaku kenkyū* 文化類型学研究 (Études des typologies des cultures), au sujet duquel Ishii précise : « Seules les conceptions de l'éveil foncier (*hongaku* 本覚) qui se sont développées dans le Tendai de l'antiquité moyenne au Japon auraient mis en évidence, en se plaçant du côté des phénomènes (*jishō* 事象), ce mode d'être selon lequel chaque phénomène individuel, tout en restant un phénomène, inclut la vérité et fusionne de façon indissociable (*yūsoku* 融即) avec tous les autres phénomènes. Il y voyait le sommet du bouddhisme du Grand véhicule. […] Voir dans ce Tendai de l'antiquité moyenne l'acmé des théories du bouddhisme du Grand véhicule revenait à souligner la supériorité du bouddhisme japonais, ce que Kōyama n'a pas hésité à faire. En entrant dans l'ère Shōwa, le clergé bouddhique comme les bouddhologues prenaient peu à peu une forte coloration nationaliste. » (ISHII Kōsei, « L'idée de "Sphère de co-prospérité de la Grande Asie orientale" et la philosophie bouddhique – Le rôle de l'École de Kyōto – », dans *Cipango*, hors-série « Mutations de la conscience dans le Japon moderne », printemps 2002, p. 100-102).

[507] Qu'il enseigne alors à l'Université impériale de Kyōto, où il compte Kōyama parmi ses étudiants.

[508] Titre de la traduction française : WATSUJI Tetsurō, *Fûdo – Le milieu humain* (trad. : Augustin Berque), Paris : CNRS Éditions, 2011.

Tsutomu 小石原勉 (1912-?). L'œuvre présente à quatre périodes de son histoire la ville de Heian 平安 (ou Heian-kyō 平安京, aujourd'hui Kyōto), une pour chaque peintre : Fujiwara (894-1185), Ashikaga (1336-1573), Momoyama (1573-1603) et enfin Tokugawa (1603-1867). Toute en longueur, la partie centrale réalisée par Kitawaki pourrait symboliser la Kamogawa, rivière qui traverse Kyōto, et présente, par l'intermédiaire de plans, plusieurs étapes de l'évolution de la ville : *Kamogawa fūdoki josetsu (Heian-kyō hensen zu)* 鴨川風土記序説（平安京変遷図） (Introduction aux carnets sur les climats et terroirs de la Kamogawa [Schéma de l'évolution de Heian-kyō], 1942 [cat. 208]) [509]. La ville de Kyōto, à la fois identique et en perpétuelle évolution, fruit de nombreuses influences mais gardienne de la tradition culturelle nationale dont elle peut à ce titre être pour Kitawaki la matrice de la régénération, symbolise à l'échelle (nécessairement locale) du peintre ce que les slogans nationalistes vantent pour le pays : un lieu de synthèse des cultures, et par là même un berceau de l'universalité. *Kamogawa fūdoki josetsu* semble enfin répondre à un autre souci du peintre : l'ordre, ou plutôt la recherche d'un ordre au sein du chaos apparent de la nature, souci pareillement partagé par Takiguchi. À ce titre, la ville de Kyōto, bâtie à la manière des cités chinoises, selon un plan en damier, est parfaitement appropriée. Cette question de l'ordre, indissociable chez le peintre – et plus largement chez les nationalistes japonais de l'époque – de celles de synthèse ou d'unité, trouve ici, jusqu'à la forme, une illustration : la partie centrale synthétise les toiles qui l'encadrent.

La posture de Kitawaki se distingue de celles de Takiguchi ou Fukuzawa en ce que les liens qu'il tisse entre les cultures ne se limitent pas à opposer le surréalisme bretonnien à la tradition culturelle japonaise, l'Occident au Japon. Ces œuvres ainsi que les réflexions qu'il publie peuvent néanmoins pour certaines largement évoquer les thèses officielles et, à cette époque et plus encore spécifiquement à Kyōto, semblent faire écho à certaines des théories développées par les philosophes regroupés au sein de l'École de Kyōto que (outre Kōyama) Kitawaki cite à plusieurs reprises dans ses articles. Il sera plus largement question de l'École de Kyōto dans la deuxième partie de ce travail, mais précisons simplement ici que cette appellation correspond à un ensemble de philosophes attachés à l'Université impériale de Kyōto (aujourd'hui Université de Kyōto) qui, grosso modo durant les trois décennies qui ont précédé 1945, ont développé un système de pensée caractérisé, selon ses détracteurs, par un conservatisme politique allant jusqu'au nationalisme le plus exacerbé. À l'exception des

[509] Kitawaki a sûrement beaucoup réfléchi au format de cette œuvre centrale : lors d'une table-ronde consacrée aux œuvres collectives à laquelle il participe l'année précédente, il précise le rôle que peuvent pour lui avoir dans un travail collectif le découpage de la surface ou le fait d'encadrer ou non les œuvres (voir IWATA Toshio, TOSHIMA Mitsuo, ŌKUSA Miyoko, TSUTSUMI Toshihiko, FUJIKI Ako, MIWA Chōsei, IMOSE Heizō, KITAWAKI Noboru, KIMURA Shigeo, *op. cit.*, p. 14-15).

philosophes marxistes Tosaka Jun et Miki Kiyoshi [510], possédant des convictions bien différentes et de quelques autres gravitant un peu plus à l'écart et qu'il semble moins évident d'y rattacher (Nakai ou Kuki par exemple), la plupart se retrouvent dans une telle définition. C'est d'ailleurs sur ce constat que s'appuie Tosaka lorsqu'il forme, *a posteriori*, l'expression d'École de Kyōto pour désigner ces penseurs, dont il se sent éloigné mais qui présentent une certaine continuité démarrant avec Nishida et se prolongeant, en premier lieu, avec Tanabe Hajime [511]. La question de la réception de ces thèses se pose, d'autant que la posture de Kitawaki est souvent pour le moins ambiguë. Un court essai nous semble cependant pouvoir aider à clarifier ce point.

Publié en mars 1941, c'est-à-dire de manière parfaitement contemporaine avec l'arrestation de Takiguchi et Fukuzawa, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu » 大和絵的なるものへの検索　日本美術史再検討への一考察 (Recherches vers des choses à rapprocher des *Yamato-e* [512] – Réflexion pour un réexamen de l'histoire de l'art japonais) emprunte à divers penseurs, notamment Nishida et Tanabe. Dès le début du texte, Kitawaki cite de ce dernier *Rekishiteki genjitsu* 歴史的現実 (La réalité historique), ouvrage auquel il avait déjà fait référence quelques années plus tôt [513]. Tout comme Tanabe, Kitawaki réfute l'idée d'un temps linéaire et soutient à l'inverse la conception d'un temps circulaire qui est la somme permanente des influences passées mais aussi futures. Citant Tanabe, il souligne que « dans le temps, le passé et le futur tout en s'opposant sont des éléments liés, et le lieu où ils se transforment est le présent [514] ». Empruntons un autre extrait de l'ouvrage de Tanabe afin de mieux préciser cette conception.

> 未来の可能性が過去の必然性を通して働く。過去の必然性と未来の可能性の結びつくのが永遠の現在である。歴史は直線的に瀧が落ち水が流れてゐるやうなものと考へる

[510] À Tosaka et Miki, principaux de l'aile gauche de l'École de Kyōto, il convient d'ajouter (outre Nakai) ceux de Kakehashi Akihide 梯明秀 (1902-1996), Hanada Kiyoteru 花田清輝 (1909-1974) ou encore Kuno Osamu. Voir à ce propos, ASADA Akira, KARATANI Kōjin, « (Tokubetsu intabyū) Kyōto gakuha to sanjūnendai no shisō : Kuno Osamu-shi ni kiku », *Hihyō kūkan*, II-4, Ōta shuppan, janvier 1995, p. 11 et suiv.

[511] Voir STEVENS Bernard, *Invitation à la philosophie japonaise – Autour de Nishida*, Paris : CNRS Éditions, 2005, p. 153 ; HEISIG James Wallace, *Les philosophes du néant – Un essai sur l'école de Kyōto*, Paris : Éditions du Cerf, 2008, p. 15-17.

[512] Littéralement images (*e* 絵) du Yamato 大和, le Japon ancien : style pictural traditionnel japonais, apparu vers le IXe siècle.

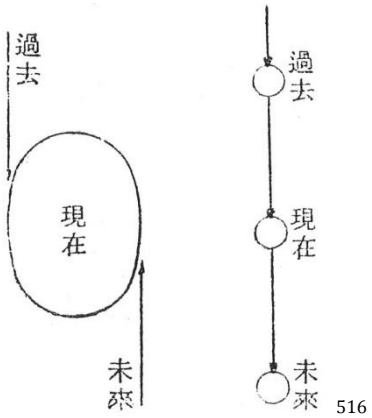
[513] Voir KITAWAKI Noboru, « Genjitsu e chikazuku bijutsu », *Nippon shinbun*, v. juillet 1940.

[514] 「時は過去と未来とが互いに対立しながら結びついてをるものであり、その転化し合ふ所が現在である」 ; cité dans KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, n° 3, mars 1941, p. 2 ; original : TANABE Hajime, *Rekishiteki genjitsu*, Tōkyō : Iwanami shoten, 1940, p. 33.

> 事は出来ない。歴史は過去から押す力と未来から決定する力との、相反対する二つの力が結び合い、交互相媒介する円環に成立するのであります。 [515]

> Les possibilités du futur agissent au travers des nécessités du passé. Ce qui lie les nécessités du passé aux possibilités du futur, c'est le présent éternel. L'histoire ne peut se concevoir de manière rectiligne, à l'image de l'eau qui s'écoule d'une chute d'eau. L'histoire se constitue entre une force qui la pousse depuis le passé et une force qui l'arrête depuis le futur, deux forces totalement opposées qui sont liées, en un cercle formé par leur alternance mutuelle.

En d'autres termes, passé (*kako* 過去), présent (*genzai* 現在) et futur (*mirai* 未来) ne sont pas séparés : ils s'inscrivent au sein d'une relation circulaire, le présent étant constitué par l'alternance des forces du passé et du futur, conception que le philosophe illustre par un schéma (ci-dessous : conception linéaire à droite, circulaire à gauche).



[516]

Cette manière de concevoir l'histoire lui donne un rôle actif, que souligne Kitawaki : « Sortons de la simple compréhension de l'existence passive des faits passés : ils influent sur les actions présentes et bâtissent le futur. N'est-ce pas précisément le véritable sens de l'histoire ? [517] » Le peintre estime que la relation de réciprocité entre passé, présent et futur peut être rapprochée de celle qui lie sujet et environnement. Pour ce faire, il emprunte cette fois à Nishida la notion d' « auto-identité des contraires absolus » (*zettai mujunteki jiko dōitsu* 絶対矛盾的自己同一), qui découle probablement du bouddhisme zen [518]. Celle-ci

---

[515] TANABE Hajime, *Rekishiteki genjitsu*, Tōkyō : Iwanami shoten, 1940, p. 16.

[516] *Ibid.*, p. 17.

[517] 「過去の事実の単なる消極的な存在の認識と云ふ事から一歩出て、今日の行為に能作しつゝ明日を創造する。これが歴史の真の意味なのではないであらうか。」; KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 2-3.

[518] En l'occurrence de la notion d'*ego* 回互 : « Expression propre aux écoles Zen qui désigne un mode d' "union dans l'altérité mutuelle", l' "accord de deux termes opposés". Il désigne la façon dont deux éléments qui entrent en rapport, s'appuient l'un sur l'autre et coexistent dans [sic] perdre leur individualité et en conservant leur place. Les commentateurs le donnent comme équivalent de l'expression de Nishida d' "auto-identité des contraires [absolus]. » (GIRARD Frédéric, *Vocabulaire du bouddhisme japonais*, vol. I [A-K], Genève : Droz, 2008, p. 190). Stevens évoque quant à lui une autre

souligne que l'identité d'une chose se constitue toujours par l'effet de son rapport tensionnel avec les autres choses : c'est en ce sens qu'elle est auto-identité de contraires, ou auto-identité contradictoire. Et parce que ces contraires sont irréductiblement tels, ils sont dits « absolus ». Une chose est « selon » autre chose qu'elle « n'est pas non plus ». Sujet et environnement se constituent en permanence dans une relation de réciprocité, ce qu'explique Nishida dans *Nihon bunka no mondai* 日本文化の問題 (La question de la culture japonaise, 1940).

> 此歴史的現実の世界は、我々がそこから生れそこへ死に行くのみならず、我々が此處に物を作り、作ることによつて作られて行く世界でなければならない。［中略］作られたものは私によつて作られたものでありながら、何處までも客観的として私に対して立つものであり、逆に表現的に私を動かすものである、私のみならず他人をも動かすものである。歴史的世界に於ては、印度やギリシャの古代民族の作つたものも我々に現前して居るのである、我々は之から動かされるのでる。［中略］
>
> 歴史的現実の世界とは、全体的一と個別的多との矛盾的自己同一として、主体が環境を環境が主体を形成し、作られたものから作るものへと、何處までも自己矛盾的に動き行く世界、即ち自己自身を形成し行く世界である。[519]

> Ce monde de la réalité historique, ce n'est pas seulement là où nous sommes nés et là où nous mourrons, nous y construisons des choses, et il doit s'agir d'un monde construit par les choses que nous construisons. […] Ce qui est construit, tout en étant quelque chose construit par moi-même, se tient toujours devant moi de manière objective, et à l'inverse est quelque chose qui me met en mouvement de manière expressive, pas seulement moi mais également les autres personnes. Dans le monde de la réalité historique, les choses construites par les anciens peuples d'Inde ou de Grèce nous précèdent, et c'est pourquoi c'est à partir de là que nous sommes mis en mouvement. […]
>
> Le monde de la réalité historique, en tant qu'auto-identité des contraires que sont l'un total et le multiple individuel, le sujet forme l'environnement et l'environnement le sujet, de ce qui est construit à ce qui construit, le monde qui avance sans fin de manière auto-contradictoire, bref c'est le monde qui va en se construisant soi-même.

Sur la base des réflexions des deux penseurs, Kitawaki développe la sienne au sujet de la culture. De la même manière que passé, présent et futur, ou sujet et environnement ne peuvent être séparés, puisqu'ils s'inscrivent dans un système d'influences mutuelles, ce qui est construit construisant à son tour, la culture japonaise ne peut être coupée des autres cultures. Comme le temps, la culture ne peut être divisée en diverses unités. Il conclut :

> 「古典に帰れ」「伝統に学べ」と云ふ事も今日の一つの標語となつてゐるが、この事も正しく受け取られねば反つて有害である。今日古典や伝統が吾々の歴史的現実の場面に一つの制約として問題になると云ふのも我々が現にのつぴきならぬ明日への創造

notion bouddhique : celle de *soku-hi* 即日, c'est-à-dire « est et n'est pas » (voir STEVENS Bernard, *op. cit.*, p. 99 et 150-151). Précisons que cette notion semble dans son principe même appelée à conférer un rôle important au vide, au néant, à ce qui, puisqu'il *n'est pas* quelque chose d'autre, *est* rien.

[519] NISHIDA Kitarō, *Nihon bunka no mondai*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami shinsho », 1940, p. 24 et 47 (partiellement cité dans KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 2).

> に迫られてゐるが故にであつて、それは単なる懐古趣味の如きものであつてはならない筈である。［中略］日本の伝統が西欧の或ひは支那のそれと区別せられて説かれると云ふことも、我々を単に狭少な世界へ閉ぢ込めやうとする為めにであつてはならない。［中略］
>
> 創造は狭少なる個別的自我意識からは決して生れない。[520]

> Les expressions du type « Retournez aux classiques ! », « Apprenez des traditions ! », deviennent aujourd'hui des slogans qui, s'ils ne sont pas bien interprétés, peuvent à l'inverse se révéler nuisibles. Le fait qu'aujourd'hui classiques et traditions deviennent une contrainte sur la scène de notre réalité historique, puisque nous sommes en réalité pressés de créer pour un lendemain inévitable, ne doit pas devenir une sorte de simple amour pour le passé. […] Le fait également que les traditions japonaises soient expliquées comme distinctes des traditions occidentales ou chinoises ne doit pas avoir pour but de simplement nous enfermer au sein d'un monde étroit. […]
>
> La création ne saurait naître de la conscience d'un moi étroite et individuelle.

L'usage de la tradition, s'il n'est pas critiqué, doit être fait de manière réfléchie, et surtout ne pas se limiter aux traditions culturelles japonaises, puisqu'elles sont elles-mêmes indissociables des autres cultures. À nos yeux, cette précision est très importante, et suggère que le peintre prend de manière très précautionneuse ses distances de la politique officielle. Ne pouvant se montrer ouvertement critique, il met en garde contre toute mauvaise interprétation des slogans, une posture qui peut moins facilement lui être reprochée. Le repli du Japon sur lui-même est en revanche plus directement montré du doigt : peut-être songe-t-il alors à Takiguchi qui, pour poursuivre, essaye par divers moyens de faire du surréalisme quelque chose de typiquement japonais, processus ne pouvant aboutir qu'à un repli sur soi.

Nous l'avons vu, ces précautions ne suffiront pas à éviter l'arrestation des deux surréalistes. Kitawaki quant à lui n'affichera plus de tels doutes quant à la ligne officielle, attitude trop risquée. Les œuvres et écrits qu'il réalise dès lors, s'ils reprennent parfois directement certains slogans officiels, le sont soit de manière plus indifférente, soit plus ambiguë, sans qu'il ne soit possible de bien cerner l'attitude du peintre. Mais une posture, ici affirmée avec force, apparaît comme une constante : la référence à des traditions d'origines et d'époques variées.

Son activité devient dès cette époque moins dense et, à partir de 1943, il ne peint plus que très peu, voire plus du tout [521]. Les deux toiles qui pourraient dater de cette année (*Kaki* 柿 [Kaki] et *Yuri to ishi* 百合と石 [Lys et pierre]) sont présentées lors d'une exposition de

[520] KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 3-4.

[521] Aucune œuvre du peintre n'est datée avec certitude de 1943.

soutien à l'armée de terre et la marine organisée par l'Union des peintres *yōga* de Kyōto : disparues, leurs titres ne suggèrent pas une audace folle dans la composition. Cette année, il écrit surtout dans « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii » 機能的なるものは全て美しい (Tout ce qui est fonctionnel est beau) ce qui peut s'apparenter à une déclaration de mise en retrait de son activité de peintre.

> 吾々は先づ美を考へることを休めねばならない。吾々は先づ人生事へ関心せねばならない。而してそれに専念せねばならない。吾々はその生活空間の只中から各々分限を分度を見出して、即ちに遅滞なく機能し続ければいいのである。生活を厭離して美は在り得ない。生活機能に美の母体ある。 [522]

> Nous devons d'abord cesser de réfléchir à la beauté. Nous devons d'abord nous intéresser aux choses de la vie. Nous devons ensuite nous y absorber. Au centre de cet espace de vie, nous devons chacun découvrir notre statut social et nos capacités réelles afin d'adapter en conséquence notre train de vie [523], et il serait bien de pouvoir immédiatement poursuivre le fonctionnement [de la vie]. En dehors [524] de la vie quotidienne, il n'est pas de beauté. Dans les fonctions de la vie quotidienne se situent les bases de la beauté.

Il est vrai que cette baisse d'activité s'explique aussi par la pénurie de matériel [525]. Ainsi qu'il le suggère dans l'article précédent, le peintre s'investit alors plus largement dans la vie de la communauté, de sa communauté, en devenant chef de son association de quartier. Son activité de peintre ne reprendra véritablement qu'au lendemain de la guerre, dès la fin de l'année 1945, mais durant une période très courte et cette fois beaucoup moins intense.

---

[522] KITAWAKI Noboru, « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii », *Bijutsu bunka*, Daiyonkaiten shū, Tōkyō, mai 1943, p. 47.

[523] Kitawaki utilise ici le terme *bundo* 分度, employé par le réformateur agraire Ninomiya Sontoku 二宮尊徳 (1787-1856) dans le sens de « connaître ses capacités afin de pouvoir décider en conséquence de son train de vie ».

[524] Kitawaki emploie ici le terme *enri* 厭離 (vocabulaire bouddhiste), qui désigne l'éloignement du monde souillé pour lequel on n'a que du dégoût.

[525] La chute de l'activité artistique durant la guerre provient aussi d'une cause matérielle. Nombre de jeunes artistes partirent sur le front où beaucoup furent tués, mais même pour ceux qui restèrent sur le sol japonais, il était souvent difficile de trouver du matériel pour peindre. En effet, sans commande officielle des armées, il était impossible de bénéficier de dotation de tubes de peintures et toiles. C'est pourquoi beaucoup poursuivent une carrière personnelle en parallèle des commandes de *sensōga* (tableaux de guerre). Dès 1943, toutes les ressources sont réquisitionnées pour la guerre et, même au marché noir, les produits deviennent introuvables. Une commission est alors créée afin de désigner les artistes susceptibles de recevoir une dotation en matériel, dont les artistes abstraits sont totalement exclus (voir LUCKEN Michael, *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, p. 50-51).

Partie 2. Étude du travail écrit et peint de Kitawaki

2.1 Écrits de Kitawaki

Afin de mieux permettre de mieux saisir le travail de Kitawaki, nous souhaitons ici lui laisser la parole. Aussi, dans cette partie sont présentées, traduits et analysés quatre articles, choisis pour leur importance dans la carrière du peintre, mais aussi le caractère singulier de certaines réflexions. Ces quatre articles se décomposent en deux ensembles : un premier ensemble de trois articles parus en 1938, qui constitue une série prenant pour base le travail du dramaturge et théoricien du théâtre nō Zeami 世阿弥 (vers 1363-vers 1443) ; et un article s'appuyant sur le travail de Goethe et le bouddhisme paru en 1940.

Kitawaki a publié un certain nombre d'articles qui, s'ils sont d'un intérêt inégal, mériteraient tous d'être présentés. Le choix de se limiter à si peu d'articles a donc été délicat, mais il répond à plusieurs exigences. Tout d'abord, ce travail étant principalement centré sur la période des « peintures schématiques », il fallait que les écrits retenus s'inscrivent dans cette période et permettent de mieux aborder ces œuvres. Ensuite, nous souhaitions qu'ils rendent de manière évidente la façon qu'a le peintre de combiner des influences et domaines de la connaissance *a priori* peu conciliables, comme il le fait par exemple en mêlant Goethe et le bouddhisme à des théories apparemment nationalistes. Ces articles ont également été retenus pour leur résonnance avec les « peintures schématiques » : ils précisent ou conceptualisent ses œuvres, et permettent de mieux les comprendre. Ils permettent aussi de mieux saisir le cheminement intellectuel du peintre, et la façon qu'il avait de combiner et interpréter les connaissances les plus diverses. Ces textes partagent aussi plusieurs points communs, notamment l'accent mis sur la « base » : chez Kitawaki, cette base est aussi bien culturelle, et désigne alors les origines, la tradition culturelle, qu'elle désigne la base de l'apprentissage, c'est-à-dire la question de l'exercice, la pratique.

Dans la dernière partie du premier des trois articles qu'il consacre à Zeami, une phrase résume assez bien l'attitude du peintre face aux diverses sources qu'il convoque dans ses écrits comme ses œuvres picturales, et qui rend délicate l'analyse de celles-ci. Kitawaki le précise lui-même au sujet du théâtre nō : il n'en est pas spécialiste, et en offrira donc une compréhension *en tant que peintre*. Rien de très original dans une telle précision dira-t-on,

mais elle signifie que l'artiste n'entreprend donc pas des réflexions sur la dramaturgie, la biologie ou encore la philosophie, mais bien sur l'art, et qu'il nourrit celles-ci d'influences issues des domaines les plus variés. Nous le verrons, ses réflexions sur l'art ne se limitent pas à ce domaine, celui-ci n'étant dans la conception du peintre pas limité à la toile mais débordant largement dans la société. Quoi qu'il en soit, l'axe de réflexion est donc, à l'origine, déterminé, et ce qu'il pourra en retirer se limitera de fait d'une part à ce qui pourrait nourrir une réflexion sur l'art, d'autre part à ce qu'un non-spécialiste pourrait en comprendre. Il ne s'agit aucunement de minorer son travail : la somme de connaissances convoquées pour parvenir à l'objectif qu'il s'était fixé est conséquente, et le résultat aussi singulier qu'intéressant. De la même manière que les surréalistes japonais ont interprété le mouvement initié par Breton d'une manière particulière – non uniforme qui plus est – Kitawaki a offert de chacune de ses influences une compréhension souvent très personnelle. Il ne s'agit pas tant de comprendre ce que Goethe ou Zeami ont pu écrire sur leurs sujets de prédilection respectifs, mais bien plutôt ce qu'en a compris et utilisé Kitawaki ; ce qu'il en fait ensuite ; ce que ses réflexions sur l'art peuvent suggérer de celles sur la société enfin.

Kitawaki a produit un nombre assez important d'écrits, parfois très courts, à l'occasion relativement longs, qui presque tous se distinguent par une densité étonnante qui en rend l'abord assez rude. Il est permis de se demander quelle pouvait à l'époque en être la réception, *a fortiori* en ce qui concerne ceux – parfois majeurs – publiés non pas dans des revues spécialisées mais dans des journaux locaux tels que le *Nippon shinbun* ニッポン新聞 ou le *Kyōto nichinichi shinbun* 京都日日新聞, journaux dont la diffusion devait par définition être confinée à sa région d'activité. Il est probable que les personnes lisant à l'époque de telles publications jouissaient d'une certaine éducation, mais la somme de références et connaissances convoquées dans un espace si restreint ne laisse pas de surprendre et de s'interroger sur l'écho qui pouvaient alors être le leur. Nombre des réflexions développées par le peintre n'ont ainsi jamais été diffusées en dehors d'un périmètre très local.

En outre, ces articles n'ont jamais été reproduits depuis leur publication, et sont difficiles d'accès, les journaux qui les ont publiés ayant disparu. Le présent travail essaye d'offrir la présentation la plus détaillée possible, c'est pourquoi on trouvera chaque fois : la reproduction de l'article original (numérisation du journal) [1] ; l'article saisi en japonais, afin que celui-ci soit plus facilement exploitable ; une proposition de traduction en français ; une présentation du ou des articles ; enfin, une analyse détaillée des thèmes saillants abordés

[1] Concernant les trois premiers, nous remercions la société éditrice du quotidien *Kyōto shinbun* (Kyōto shinbun-sha 京都新聞社) et particulièrement M. Yoshizaki Tooru 吉﨑徹 d'avoir accepté de nous fournir à titre gracieux des duplicatas de ces articles.

par l'auteur. Les trois premiers articles sont présentés, traduits et analysés de manière collective puisqu'ils forment un ensemble.

Enfin, de manière générale et pour toutes les traductions ici présentées, les notes sont du traducteur et n'apparaissent pas dans la version originale.

2.1.1 « Zeami no kinōshugiteki rikai » (1938)

2.1.1.1 Textes originaux

2.1.1.1.1 « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono ichi »

世阿彌の機能主義的理解

その一

北脇昇

最近 時局的認識の高揚に伴つて、我々美術家の間にも、傳統への積極的な關心が高まりつゝあるとは、誠に頼もしい現象だと思ふ、照顧脚下とは彌の慣用語だが、この際誠に味ふ可き言葉だと思ふ、我々が西歐的なものゝ攝取に依つて得た利益は、誰もが等しく認める所であらうが、一面又、木乃伊とりが木乃伊になる危險性も、そこに伏在してゐたことを認めねばならないだらう、現にこの危險性はいろ〳〵な方面で露呈されつゝある一つの事實でもあるばこの西歐的なものゝ攝取に對する利益性と危險性との矛盾は、一體何に因を發してゐるものであらうか、私はそれを立場の忘却だと云ひ度い、或るものを攝取し利用すると云ふ所には、必ず一つの立場がある筈である、我我が西歐的なものを攝取するに就ては、そこに當然日本的な一つの立場がなくてはならない、から云ふと、然らば西歐的な立場と日本的な立場との違ひは何處にあるかを反する人があらうが、それは至極明白であらう

即ち 我々が儼然たる日本人であつて、他の如何なる國人でもないと云ふこの事實を積極的に意識する態度、これが日本的な立場である、從つて我々に取つて、實は西歐的な立場と云ふものは有得ないので、たゞ西歐的な立場より持ち來たされたものが我々の立場に對して異質的にのみ意識されるに過ぎない

日本 的なものだと云へやう故に脚下を照顧せよと云ふ言葉も、くだけて云へば食物をより好みするよりも先づ胃腸を丈夫にせよと云ふたらう胃腸を丈夫にすることは消化力を丈夫にすることで、その根本には當然何故に消化力を丈にせねばならぬかと云ふ立場が儼としてあるわけである、勿論それは養飲養食のためでは勿論なく、個體一個體而もそれは更に高き全體性のための個體の、健康に役立てやうとする立場に於てである

異質的なと云ふことは、不消化性を意味するので、この意味に於て消化され得るものにたとへそれが西歐的立場の所産であらうとも結局

傳統 的なものだと云へやう、的立場を單的に表現した言葉はないと思ふ、

能樂 に就ては素人であり、主として觀客としての立場から世阿彌を理解しやうとしてゐる者であるとを斷つて置く先にも繰返し云つたが「本立つて未通る」と云ふ言葉くらゐ我々の

案外 省られぬ所に種々な混迷が生じてゐるやうだし、本題に於ても異意この點を中心に色々なことを考へてみたかつたので思はず長きに失した次第である、尚本題は主として、世阿彌の「花傳書」「至花道書」「夢跡一路」等に依つて所説して行き度いと思ふので、特別の場合の他「彼」と云ふ三人稱で世阿彌を指し、引章に對しても彼の言として之を一樣に扱ふこととした、尚々自分は

單に 形似的連續ばかりでなく、それ〴〵の自然的對象を四君子と云ふ人格性に於て觀しませることに依つて、人格的に藝の根本的立場を把握させやうとしてゐる點、誠に本立つて未通るの旨々たる一道を知るの態度と云ふ點だ武士、茶道、その他皆然りと云へやう、道と云ふのはこの場合所謂四通八達の道ではなく謂一すぢの道であつて、寧ろそれ故に四通八達の道とも云へやう、芭蕉も「格に入りて格を出ざる時に狹く、又格に入らざる時には、格を出てはじめて自在を得べし、詩歌文章を味ひ、心を向上の一路に遊ばし、作を四海にめぐらすべし」とこの一すぢの道を强調してゐる、では世阿彌にどうだらう、即ち幽玄の最段で「さるがくも、習盡して、さてその樣々をことごとく行ふべし、祕義に云ふ、能は、若年より老後まで、習ひとはるべし」と習ひとはることの關聯なども云つてゐるのは、又この一すぢの道を指したものと思ふ

邪路……

世阿弥の機能主義的理解　その一[2]

最近時局的認識の高揚に伴つて、我々美術家の間にも、伝統への積極的な関心が高まりつゝあるとは、誠に頼もしい現象だと思ふ、照顧脚下とは禅の借用語だが、この際誠に味ふ可き言葉だと思ふ、我々が西欧的なものゝ摂取に依つて得た利益は、誰もが等しく認める所であらうが、一面又、木乃伊とりが木乃伊になる危険性も、そこに伏在してゐたを認めねばならないだらう、現にこの危険性はいろ／＼な方向で露呈されつゝある一つの事実でもある[3]

然らばこの西欧的なもの、摂取に対する利益性と危険性との矛盾は、一体何に因を強してゐるものであろうか、私はそれを立場の忘却だと云ひ度い、或るものを摂取し利用すると云ふ所には、必ず一つの立場がある筈である、我我が西欧的なものを摂取するに就ては、そこに当然日

[2] Cet ensemble de trois articles ne comprend à aucun moment de point final (en fin de phrase), et ce même lorsque les citations en contiennent à l'origine. Les phrases se suivent ainsi, parfois séparées par un retour à la ligne dans la publication originale, parfois tout simplement collées à la suite l'une de l'autre. De même pour les ruptures dans les citations que Kitawaki a signalées par un double trait d'union ⁼, dont l'usage équivaut normalement en français à celui des tirets (utilisé notamment pour écrire les noms composés occidentaux), ou peut-être par le signe « égal » ＝ qui en est visuellement proche (la qualité du document original ne permet pas de trancher avec certitude). La consultation des articles dans leur contexte original, c'est-à-dire celle du *Kyōto nichinichi shinbun* 京都日日新聞, laisse apparaître que ce phénomène s'apparente à un parti-pris éditorial pour le moins surprenant : loin de se limiter aux articles de Kitawaki, c'est l'ensemble des articles du journal qui semblent ainsi présentés, sans que n'apparaisse de point. Il ne reste pas de notes préparatoires du peintre qui permettraient de savoir s'il avait dans un premier temps écrit ces articles de manière plus conventionnelle, mais il est permis de le supposer. Pour la traduction, il nous a semblé préférable, et bien plus compréhensible, de présenter une version dans un français conventionnel. Toujours dans le domaine de la typographie, les articles comportent plusieurs erreurs dans l'usage des kanjis : il est bien sûr impossible de savoir qui en est à l'origine, mais elles ont été reproduites dans la saisie du texte en japonais. Leur lecture (*furigana* 振り仮名) est quant à elle indiquée d'une manière qui semble particulièrement aléatoire : lorsqu'il était possible de le faire, celle-ci a été reportée dans la version ici présentée en japonais. Le français corrige en revanche ces erreurs lorsque c'est à l'évidence ce dont il s'agit. Comme pour chaque citation dans ce travail, les quelques kanas qui ne sont plus en usage, ou les utilisations obsolètes, ont été reportées : pour citer deux exemples empruntés à l'auteur, *kangaeru* 考へる s'écrirait aujourd'hui 考える, et *haaku saseyō to shiteiru* 把握させやうとしてゐる serait de nos jours écrit 把握させようとしている. Lorsque plusieurs caractères qui ne sont plus guère utilisés aujourd'hui ont été privilégiés par le peintre, alors qu'il aurait pu en choisir d'autres, ils ont été repris à l'identique : ainsi de *iu* 云ふ qui serait aujourd'hui écrit 言う. Kitawaki distingue encore quelquefois plusieurs kanjis pour ce qui serait de nos jours écrit de la même manière, par exemple 所 et 處 pour *tokoro* : ils sont également reportés à l'identique. En revanche, lorsqu'il s'agit d'anciennes graphies de kanjis qui ne sont quasiment plus (voire plus du tout) en usage, les kanjis modernes ont été utilisés : ainsi de *karada* 体 à la place de 體, *jitsu* 実 en remplacement de 實, ou encore Zeami 世阿弥 pour 世阿彌. L'usage récurrent enfin de *koto* と qui est un *gōryakugana* 合略仮名 (kana abrégé), caractère difficilement saisissable informatiquement, a été transcrit en katakanas : *koto* こと. Ajoutons en dernier lieu que le texte a été saisi en ligne (écriture horizontale) et non en colonne, pour plus de simplicité, ce qui modifie, là aussi, de rares caractères.

[3] Dans la première partie du texte, les *furigana*, quasiment illisibles dans l'original, n'ont pas été saisis.

本的な一つの立場がなくてはならない、かう云ふと、然らば西欧的な立場と日本的な立場との違ひは何處にあるかを反する人があらうが、それは至極明白であらう

即ち我々が顕然たる日本人であつて、他の如何なる国人でもないと云ふこの事実を積極的に意識する態度、これが日本的な立場である、従つて我々に取つて、実は西欧的な立場と云ふものは有得ないので、たゞ西欧的な立場より持ち来たされたものが我々の立場に対して異質的にのみ意識されるに過ぎない

異質的なと云ふことは、不消化性を意味するので、この意味に於て消化され得るものはたとへそれが西欧的立場の所産であらうとも結局

日本的なものだと云へやう［。］故に脚下を照顧せよと云ふ言葉も、くだけて云へば食物をより好みするよりも先づ胃袋を丈夫にせよと云ふとだらう［。］胃袋を丈夫にすることは消化力を大にするとで、その根本には当然何故に消化力を大にせねばならぬかと云ふ立場が厳としてあるわけである、即ちそれは暴飲暴食のためでは勿論なく、個体――而もそれは更に高き全体性のための個体の、健康に役立てやうとする立場に於てゞある［。］前置きが余り長過ぎたかも知れない、併しこの本立つて末通ると云ふ判り切つた事実が

案外省られぬ所に種々な混迷が生じてゐるやうだし、本説に於ても畢竟この点を中心に色々なことを考へてみたかつたので思はず長きに失した次第である、同本説は主として、世阿弥の「花伝書」「至花道書」「覚習条々」等に依つて所説して行き度いと思ふので、特別の場合の他「彼」と云ふ三人称で世阿弥を指し、引章に対しても彼の言として之を一様に扱ふこととした、尚々自分は

能楽に就ては素人であり、主として画家としての立場から世阿弥を理解しやうとしてゐる者であるとを断つて置く［。］先にも繰返(くりかえ)し云つたが「本立つて末通(とお)る」と云ふ言葉ぐらゐ我(われ)々の伝統的(てきたち)立場を単的(たんてき)に表現(ひょうげん)した言葉(ことば)はないと思(おも)ふ、我国(わが)の神道(とう)、武士道(ぶしどう)、茶道(どう)、書道(どう)［、］画道(ぐわどう)等云ふ道と云ふ観念は、皆かうした意味の具現化だと思ふ、今書道を例に取つて見る

そして書道における修行の根本法則である永字八法と云ふものを考へて見ると、書道は実にここ一字の内に要約されてゐるとがよく判る、画道に於ても古くは四君子に修行の根本が置かれてをり

単に形似的運筆ばかりでなく、それ／＼〵の自然的対象を四君子と云ふ人格性に於て親しませることに依つて、人格的に画［道[4]］の根本的立場を把握させやうとしてゐる点、誠に本立つて末通るの坦々たる一道を知るの態度と云ふ可きだ［。］武士道、茶道その他皆然りと云へや

[4] L'original comporte ici un espace blanc, mais il s'agit à l'évidence de l'oubli du caractère *dō* 道 désignant « la voie ».

う、道と云ふのはこの場合所謂四通八達の道ではなく誰一すぢの道であつて、寧ろそれ故に四通八達な道とも云へやう、芭蕉も「格[5]に入りて格を出ざる時は狭く、また格に入らざる時は邪路にはしる、格に入り、格を出てはじめて自在を得べし、詩歌文章を味ひ、心を向上の一路に遊び、作を四海にめぐらすべし[6]」とこの一すぢの道を強調してゐる、では世阿弥はどうだらう、即ち覚習の奥段で「さるがくも、習覚して、さてその条々をことごとく行ふべし、秘義に云ふ、能は、若年より老後まで、習ひとほるべし」と習ひとほることの處要なことを云つてゐるのは、又この一すぢの道を指したものと思ふ

[5] Le terme *kaku* 格 désigne ici les règles de base, les principes, c'est-à-dire ce qui est à la base de l'apprentissage.

[6] Ici aussi, comme dans l'ensemble du document, la citation originale comporte des virgules ainsi que plusieurs points.

2.1.1.1.2 « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono ni »

世阿彌の機能主義的理解

その二

北脇昇

又別の處で當流の萬能一德の句たとして『初心不可忘、時時初心不可忘、老後初心不可忘』と云ふことを云つてゐるが、この初心と云ふことに終始せよと云ふ考へは、とりも直さず本立つて末通る態度の表れでなくて何であらう

今日では謠の修行等も出來るだけに効果的にやらうとして、運筆やデッサンを早く卒業したがる、それ處ではない運筆やデッサンをやらずに矢鱈にタブロウを作りたがる、凡そ藝術は素質だと云ふこの言葉は、修行の階段なしに藝術へ昇天しやうとする幾多の誤大妄想狂を産んだ

藝術上で有素質者とは正にこの初心に終始出來る人のことではないだらうか、今日畫家として玄人面で厭の喰べる人は多くても、眞にこの初心に終始してゐる人は幾人あるだらう、眞だ心細いものだと思ふ

それは先づそれとして、然らば如上の根本的態度における本末の關係はどう考へられてゐるのかと云ふに、それは體用のごとくして

說明されてゐる「能に體用のことを知るべし、體は花、用はにほひのごとし、又は月と影とのごとし、體をよく〳〵心えたらば、用もおのづからあるべし、抑も、能を見ること、知るものは、心にて見、知らざるは目にて見る也、心にて見る所は體也、目にて見る所は用也」と卽ち彼の示唆する所の本末關係は花と匂ひと云ふ關係である、本體とそのはたらきとの關係なる故に、心にて本體を把握する者は能を知るものと云つてゐる、だから本來は二つのものではなく他は一方のに過ぎないのだ「用は體にあり、別にはなきものと心えて、假すべきことはりのなきを知ると、卽も能を知るものなり、しかれば用を假すべからず、體を假するとき、卽ち用を假するにてありと心得べし」と云ふのは其間の事情を明かにしたものと云へやう

雙相

彼に於て冥賞と云ふとも、この立場から考へられてゐる、體を假せるとだと云ふ冥賞の態度は、西歐的な冥賞の概念とは非常に違つてゐるやうで、矢張立派な冥賞である

〝殘雪〟石崎勢優作 甲村白玲

又別の處で常流の萬能一徳の句として「初心不可志、時時初心不可忘、老後初心不可忘」と云ふことを云つてゐるが、この初心と云ふことに終始せよと云ふ考へは、とりも直さず本立つて末通る態度の表れでなくて何であらう

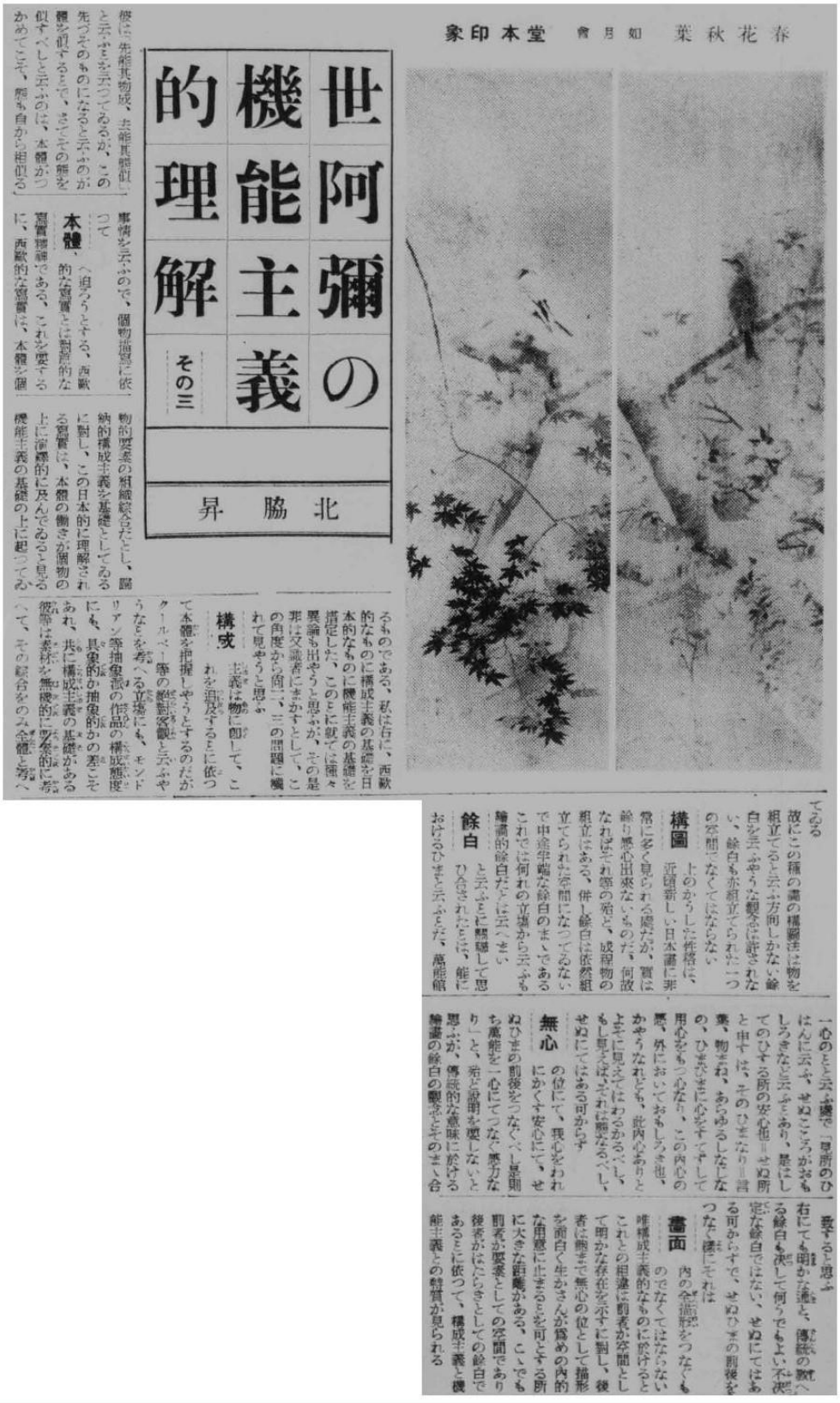
今日では画の修行等も出来るだけに効果的にやらうとして、運筆やデッサンを早く卒業したがる、それ處ではない運筆やデッサンをやらずに矢庭にタブロウを作りたがる、凡そ芸術は素質だと云ふこの言葉は、修行の階段なしに芸術へ昇天しやうとする幾多の誇大妄想狂を産んだ

芸術上で有素質者とは正にこの初心に終始出来る人のことではないだらうか、今日画家として玄人面で飯の喰へる人は多くとも、眞にこの初心に終始してゐるひとは幾人あるだろう、甚だ心細いものだと思ふ

それは先づそれとして、然らば如上の根本的態度における本来の関係はどう考へられてゐるのかと云ふに、それは体用のこととして

説明されてゐる「能に体用のことを知るべし、体は花、用はにほひのごとし、又は月と影とのごとし、体をよく／＼心えたらば、用もおのづからあるべし、抑も、能を見ると、知るものは、心にて見、知らざるは目にて見る也、心にて見る所は体也、目にて見る所は用也」と即ち彼の示唆する所の本来関係は花と匂ひと云ふ関係である、本体とそのはたらきとの関係なる故に、心にて本体を把握する者を能を知るものと云つてゐる、だから本末は二つのものではなく他は一方の変相に過ぎないのだ「用は体はあり、別にはなきものと心えて、似すべきことはりのなきを知ること、即ち能を知るものなり、しかれば用を似すべからず、体を似すること、即ち用を似するにてありと心得べし」と云ふのは其間の事情を明らかにしたものと云へやう［。］彼に於いて写実と云ふことも、この立場から考へられてゐる、体を似せることだと云ふ写実の態度は、西欧的な写実の概念とは非常に違つてゐるやうで、矢張立派な写実である

2.1.1.1.3 « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono san »



春花秋葉　如月會　堂本印象

世阿彌の機能主義的理解

その三

北脇昇

彼は「先能其物成、去能其態似」と云ふことを云つてゐるが、この先づそのものになると云ふのが體を似するとで、さてその態を似すべしと云ふのは、本體がつかめてこそ、態も自から相似る事情を云ふので、個物描寫に依つて

本體、へ迫ろうとする、西歐的な寫實とは對蹠的な寫實精神である、これを要するに、西歐的な寫實は、本體を個物的要素の組織綜合だとし、歸納的構成主義を基礎としてゐるに對し、この日本的に理解される寫實は、本體の働きが個物の上に演繹的に及んでゐると見る機能主義の基礎の上に起つてゐるものである、私は右に、西歐的なものに構成主義の基礎を日本的なものに機能主義の基礎を措定した、このことに就ては種々異論も出やうと思ふが、その是非は又識者にまかすとして、この角度から尚二、三の問題に觸れて見やうと思ふ

構成　主義は物に即して、これを追及するとに依つて本體を把握しやうとするのだがクールベー等の絶對客觀と云ふやうなことを考へる立場にも、モンドリアン等抽象派の作品の構成態度にも、具象的か抽象的かの差こそあれ、共に構成主義の基礎がある彼等は素材を無機的に要素的に考へて、その綜合をのみ全體と考へてゐる

故にこの種の畫の構圖法は物を組立てると云ふ方向しかない餘白を云ふやうな觀念は許されない、餘白も亦組立てられた一つの空間でなくてはならない

構圖　上のかうした性格は、近頃新しい日本畫に非常に多く見られる處だが、實は餘り感心出來ないものだ、何故なればそれ等の殆ど、成程物の組立はある、併し餘白は依然組立てられた空間になつてゐないで中途半端な餘白のまゝであるこれでは何れの立場から云ふも繪畫的餘白だとは云へまい

餘白　と云ふことに關聯して思ひ合されたことは、能におけるひまと云ふことだ、萬能館一心のことと云ふ處で「見所のひはんに云ふ、せぬこころがおもしろきなど云ふことあり、是はしてのひする所の安心也＝せぬ所と申すは、そのひまなり＝言葉、物まね、あらゆるしなしなの、ひまびまに心をすてずして用心をもつ心なり、この内心の感、外においておもしろき也、かやうなれども、此内心ありとよそに見えてはわるかるべし、もし見えば、それは態なるべし、せぬにてはある可からず

無心　の位にて、我心をわれにかくす安心にて、せぬひまの前後をつなぐべし是則ち萬能を一心にてつなぐ感力なり」と、殆ど說明を要しないと思ふが、傳統的な意味に於ける繪畫の餘白の觀念とそのまゝ合致すると思ふ

右にても明かな通と、傳統の數へる餘白も決して何うでもよい不決定な餘白ではない、せぬにてはある可からずで、せぬひまの前後をつなぐ樣にそれは

畫面　内の全描形をつなぐものでなくてはならない

唯構成主義的なものに於けるとこれとの相違は前者が空間として明かな存在を示すに對し、後者は態まで無心の位として描形を面白く生かさんが爲めの内的な用意に止まることを可とする所に大きな距離がある、こゝでも前者が要素としての空間であり後者がはたらきとしての餘白であることに依つて、構成主義と機能主義との特質が見られる

彼は「先能其物成、去能其態似」と云ふことを云つてゐるが、この先づそのものになると云ふのが体を似することで、さてその態を似すべしと云ふのは、本体がつかめてこそ、態も自から相似る事情を云ふので、個物描写に依つて本体へ迫ろうとする、西欧的な写実とは対照的な写実精神である、これを要するに、西欧的な写実は、本体を個物的要素の組織綜合だとし、帰納的構成主義を基礎としてゐるに対し、この日本的に理解される写実は、本体の働きが個物の上に演繹的に及んでゐると見る機能主義の基礎の上に起つてゐるものである、私は右に、西欧的なものに構成主義の基礎を日本的なものに機能主義の基礎を措定した、このことに就ては種々異論も出やうと思ふが、その是非は又識者にまかすとして、この角度から尚二、三の問題に触れて見やうと思ふ

構成主義は物に即して、これを追及することに依つて本体を把握しやうとするのだがクールベー等の絶対客観と云ふやうなことを考へる立場にも、モンドリアン等抽象派の作品の構成態度にも、具象的か抽象的かの差こそあれ、共に構成主義の基礎がある彼等は素材を無機的に要素的に考へて、その綜合をのみ全体と考へてゐる

故にこの種の画の構図法は物を組立てると云ふ方向しかない［。］余白を云ふやうな観念は許されない、余白も亦組立てられた一つの空間でなくてはならない

構図上のかうした性格は、近頃新しい日本画に非常に多く見られる処だが、実は余り感心出来ないものだ、何故なればそれ等の殆ど、成程物の組立はある、併し余白は依然組立てられた空間になつてゐないで中途半端な余白のまゝである［。］これでは何れの立場から云ふも絵画的余白だとは云へまい

余白と云ふことに関連して思ひ合されたことは、能におけるひまと云ふことだ、萬能館一心[7]のことと云ふ処で「見所のひはんに云ふ、せぬこころがおもしろきなど云ふことあり、是はしてのひする所の安心也＝せぬ所と申すは、そのひまなり＝言葉、物まね、あらゆるしなじなの、ひまびまに心をすてずして用心をもつ心なり、この内心の感、外においておもしろき也、かやうなれども、此内心ありとよそに見えてはわるかるべし、もし見えば、それは態なるべし、せぬにてはある可からず無心の位にて、我心をわれにかくす安心にて、せぬひまの前後をつなぐ

[7] Erreur de kanji : le troisième caractère du titre de ce chapitre de *Kakyō* n'est normalement pas 館, mais 綰 (« Man.nō kan isshin no koto » 万能綰一心事 [Relier par l'unicité de l'esprit les dix mille moyens d'expression]).

べし是則ち萬能を一心にてつなぐ感力なり」と、殆ど説明を要しないと思ふが、伝統的な意味に於ける絵画の余白の観念とそのまゝ合致すると思ふ

右にても明かな通と、伝統の教へる余白も決して何うでもよい不決定な余白ではない、せぬにてはある可らずで、せぬひまの前後をつなぐ様にそれは画面内の全描形をつなぐものでなくてはならない［。］唯構成主義的なものに於けるとこれとの相違は前者が空間として明かな存在を示すに対し、後者は飽まで無心の位として描形を面白く生かさんが為めの内的な用意に止まることを可とする所に大きな距離がある、こゝでも前者が要素としての空間であり後者がはたらきとしての余白であることに依つて、構成主義と機能主義との特質が見られる

2.1.1.2 Traductions

2.1.1.2.1 « Compréhension fonctionnaliste de Zeami (partie 1) »

Compréhension fonctionnaliste de Zeami (partie 1)

Ces derniers temps, avec l'effervescence pour la connaissance de la situation actuelle, le fait qu'un vif intérêt pour la tradition soit croissant, même parmi les artistes que nous sommes, est un phénomène sincèrement prometteur. L'expression *shōko hyakka* [8] [réfléchissez sur vous-même] est empruntée au [bouddhisme] zen, mais il s'agit ici d'une remarque véritablement significative. Chacun peut de manière égale constater les bénéfices tirés de l'assimilation des choses occidentales mais, d'un autre côté, il nous faut bien admettre que c'est là qu'était tapi le risque pour le chercheur de momie de devenir lui-même momie [9]. En fait, il est également vrai que ce risque est en train de se révéler de bien des manières.

Concernant la contradiction entre le bénéfice et le danger face à l'assimilation de ces choses occidentales, qu'est-ce donc qui doit être fortement mis en cause ? Je pense qu'il s'agit de l'oubli de la posture

[8] Expression empruntée au bouddhisme zen signifiant que l'illumination (*shō* 照) ne doit pas être recherchée en regardant les autres, mais en se connaissant, en réfléchissant (*ko* 顧) sur soi-même, c'est-à-dire ici sur ses propres pieds (*hyakka* 脚下) ; par extension, souligne l'importance de réfléchir à soi-même, à ses propres actions, avant de songer à critiquer les autres. On rencontre également l'expression *hyakka shōko* 脚下照顧 qui a la même signification.

[9] L'expression, littéralement « le voleur de momie devient lui-même momie », est l'équivalent du français « l'arroseur arrosé », « tel est pris qui croyait prendre », etc., et tout aussi courante. Son emploi par le peintre peut en revanche laisser ici supposer une connotation plus inquiète, c'est pourquoi elle a été traduite littéralement.

[*tachiba*] [10]. En un lieu où l'on assimile et utilise certaines choses, il doit nécessairement y avoir une posture. Quant à notre [11] assimilation des choses [*mono*] occidentales, il doit de toute évidence y avoir une posture japonaise. S'opposant à cette affirmation, certaines personnes vont demander où réside la différence entre la posture occidentale et la posture japonaise, mais c'est extrêmement clair.

Autrement dit, nous sommes de toute évidence des Japonais, et l'attitude de conscience active de ce fait que nous ne sommes d'aucune autre nationalité, c'est ça la posture japonaise. Par conséquent, pour nous, une posture occidentale étant en fait impossible, nous percevons seulement les choses provenant d'une posture occidentale comme étant d'une nature différente de notre posture.

De nature différente, cela signifie indigeste : en ce sens, les choses qui peuvent être digérées [12], même s'il peut s'agir de produits de la posture occidentale, on peut en fait dire qu'il s'agit de choses japonaises [13]. Par conséquent, l'expression « réfléchissez sur vous-même » aussi, pour parler plus simplement, doit avant tout signifier « renforcez votre estomac » plutôt qu'être un appel à aimer d'avantage la nourriture. Renforcer l'estomac augmente la capacité de digestion, et bien entendu à la base [de cette affirmation] on ne peut nier que la posture de s'interroger sur la nécessité d'augmenter la capacité de digestion existe déjà. Cela n'est bien sûr pas pour pouvoir boire et manger plus que de raison ; il s'agit d'une posture pouvant être utile à la santé d'un individu – plus encore de la posture d'un individu destinée à une totalité plus élevée. Le préambule était peut-être trop long. Mais ce fait clairement établi que c'est une fois la base établie

---

[10] La « posture » (*tachiba* 立場), qu'il serait peut-être plus clair de qualifier de « posture originelle » correspond à la position, la disposition qui est celle de la personne qui assimile un élément culturel extérieur. Ici, il s'agit d'un artiste japonais qui assimilerait l'art occidental : pour Kitawaki, il est important que le Japonais n'oublie pas sa « posture » de Japonais, c'est-à-dire ce qui fait de lui ce qu'il est et définit ce qu'il crée, faute de quoi cette assimilation lui fait courir le risque de devenir en quelque sorte occidental, et ce qu'il produit avec. Alors que chez Takamura Kōtarō (*Midori iro no taiyō* 緑色の太陽 [Soleil vert], 1910) cette japonité avait un caractère immuable, elle est bien plus fragile et évanescente chez Kitawaki.

[11] Ce « nous » désigne bien sûr les Japonais.

[12] Kitawaki emploie le terme de *shōka* 消化, qui pourrait aussi se traduire par « assimilation », mais il le distingue de celui de *sesshu* 摂取 qui se traduit aussi par « assimilation ». Notons que *shōka* 消化 est utilisé dans un sens identique et de manière parfaitement contemporaine par Takiguchi dans « Zen.ei geijutsu no shomondai » 前衛芸術の諸問題 (Divers problèmes des arts d'avant-garde, 1938).

[13] Par cette logique, Kitawaki signifie donc que tout ce qui est potentiellement assimilable est, ou peut être, japonais. Comme sûrement l'auteur, on peut songer au surréalisme, que nombre d'auteurs cherchent à l'époque à rattacher à la tradition culturelle japonaise : le surréalisme ayant été assimilé, c'est bien qu'il est (ou que quelque chose en lui existe de) japonais. Cette posture apparaît toutefois quelque peu téléologique : c'est parce que quelque chose a été assimilé qu'il est possible de le définir comme japonais.

que le but pourra être atteint [14], il semble que des confusions de toutes sortes apparaissent en un lieu de manière inattendue négligé et, dans cette théorie également, comme je souhaitais finalement réfléchir à diverses choses en me focalisant sur ce point, je me suis longuement étendu sans y penser. Puisque dans cette même théorie je souhaite principalement appuyer mes arguments sur des écrits de Zeami tels que *Kadensho*, *Shikadōsho* [15] ou encore *Kakushū jōjō* [16], sauf cas particulier, je désignerai Zeami par le pronom de la troisième personne du singulier, « il », et pour les citations qui lui sont empruntées également j'ai décidé d'agir de même.

Surtout, en ce qui concerne le nō, je suis un débutant, et je précise avant tout que je vais principalement essayer de comprendre Zeami avec une posture de peintre [17]. Je l'ai déjà précisé, mais rien n'exprime aussi bien notre posture traditionnelle que l'expression « c'est une fois la base établie que le but pourra être atteint ». Les concepts japonais que sont les « voies » [*-tō/-dō*] telles que le shintō, le bushidō, la cérémonie du thé [*sadō*], la calligraphie [*shodō*] ou encore l'art de la peinture [*gadō*] sont tous l'incarnation de cette signification. Je vais maintenant prendre l'exemple de la calligraphie.

Si l'on réfléchit à l'importance des huit principes de *yong* [18] qui forment la règle de base de l'apprentissage [19] de la calligraphie, on comprend alors bien que la calligraphie est en fait résumée dans cet unique caractère. Dans l'art de la peinture également, les quatre gentilshommes [20] étaient autrefois

---

[14] Kitawaki ne précise pas l'origine de l'expression (*moto datte sue tōru* 本立つて末通る), mais il est probable qu'il s'agisse d'une référence aux *Entretiens de Confucius* (voir infra l'analyse des articles).

[15] *Shikadōsho* 至花道書 (Le livre de la voie qui mène à la fleur, 1420).

[16] *Kakushū jōjō* 覚習条々 est le nom provisoire sous lequel est publié en 1909 *Kakyō* 花鏡 (Le miroir de la fleur, 1424) : la première page du manuscrit sur lequel s'est appuyée cette édition faisait défaut, ce qui ne permettait alors pas de connaître le titre correct.

[17] Il serait sûrement plus naturel d'écrire « en tant que peintre », mais la répétition par l'auteur du terme de « posture » (*tachiba* 立場) suggère cette précision.

[18] En japonais *eiji happō* 永字八法, c'est-à-dire « les huit principes [du caractère] *ei* ». Le même caractère, 永, se prononce *yong* en chinois : l'expression « huit principes de yong » étant plus courante dans la littérature française, elle a ici été retenue. Ces principes supposent que la maîtrise du tracé du caractère en question, puisqu'il regroupe les principaux traits de la calligraphie, permet une meilleure maîtrise de cet art. Dans cette optique, son apprentissage doit donc être une base.

[19] Kitawaki utilise le terme de *shugyō* 修行 qui, dans le bouddhisme, désigne la pratique ascétique. Plus généralement, *shugyō* désigne la pratique, l'entraînement, l'exercice ou encore l'apprentissage, mais la référence au bouddhisme n'est sûrement pas fortuite, ce que l'article « "Gyō" no kōzō » 「行」の構造 (La structure de *gyō*) rend plus évident encore.

[20] L'expression *shikunshi* 四君子, les « quatre gentilshommes » (*kunshi* : gentilhomme, homme de haute extraction) désigne l'orchidée, le bambou, le chrysanthème et le prunier, quatre plantes évoquant chacune une saison et qui sont des motifs récurrents dans la peinture orientale. Les quatre plantes sont réputées posséder des caractères propres aux personnages de haut rang telles que la vertu, la persévérance, etc., et donc personnifiées. À l'image des huit principes de *yong* destinés à

à la base de l'apprentissage ; il ne s'agit pas seulement d'un maniement du pinceau [21] se contentant d'imiter l'aspect [de l'objet peint] : en se familiarisant avec l'objet naturel de chacun par la personnification des quatre gentilshommes, on parvient à saisir de manière caractéristique la posture de base de l'art de la peinture, et il doit vraiment s'agir de l'attitude visant à trouver une voie paisible permettant de comprendre que c'est une fois la base établie que le but pourra être atteint. On peut dire du bushidō, de la cérémonie du thé et de toutes les autres voies qu'elles sont ainsi. Dans ce cas la voie ne désigne pas une voie de communication s'étendant dans toutes les directions, mais une voie unique bien droite, et c'est la raison pour laquelle nous pourrions plutôt aussi parler d'une voie de communication s'étendant dans toutes les directions [22]. Bashō également met l'accent sur la voie bien droite lorsqu'il écrit : « Il ne faut pas se limiter aux règles, mais ignorer les règles est un non-sens et doit plus encore être évité [23]. Il faut d'abord maîtriser les règles, puis l'on peut s'en extraire pour commencer d'exprimer sa propre originalité. Il faut goûter la poésie, la pratiquer comme une voie d'élévation [de soi], et faire connaître ses créations dans le monde entier. » Qu'en est-il de Zeami ? Dans le chapitre « L'échelon ultime du secret [24] » du *Kakushū* [*jōjō*], il désigne encore cette voie bien droite lorsqu'il souligne la nécessité d'étudier constamment par ces mots : « Dans le *sarugaku* de même [que dans toute autre voie], il vous faut étudier d'abord, puis mettre en pratique l'ensemble de

l'apprentissage des bases de la calligraphie, l'étude des quatre gentilshommes est supposée permettre celui de la peinture.

[21] Le terme de *unpitsu* 運筆 désigne le coup de pinceau, la manière de le déplacer pour tracer lettres (calligraphie) ou motifs (peinture). Dans le deuxième article, Kitawaki l'emploie en opposition à *dessan* デッサン, le dessin au crayon (tout du moins avec autre chose qu'un pinceau). L'auteur oppose donc le maniement des deux outils de base de l'activité picturale, dont la maîtrise est un préalable, et par là même la peinture et le dessin.

[22] La phrase semble contradictoire, mais résume en fait la logique défendue par le peintre. Il oppose tout d'abord la « voie de communication s'étendant dans toutes les directions », c'est-à-dire le fait de se disperser (connaître un peu de tout de manière superficielle) qui ne mène véritablement nulle part, à la « voie unique bien droite » qui désigne la concentration et l'approfondissement des savoirs en un domaine précis. Mais cette « voie unique bien droite » se révèle en fait précisément pouvoir à son tour devenir une « voie de communication s'étendant dans toutes les directions », dans un sens positif cette fois : si l'on s'enfonce suffisamment dans la connaissance d'un domaine, la peinture par exemple, on va parvenir à un état permettant le dépassement des catégories, et atteindre une compréhension bien plus large que le seul domaine de base. À force de s'enfoncer sur *une* même voie, on parvient en fait au croisement de *toutes* les voies, semble écrire le peintre. Cette affirmation peut apparaître étonnante de la part de quelqu'un qui s'est tout particulièrement dispersé dans les savoirs, mais peut-être faut-il entendre qu'il a chaque fois essayé d'approfondir, sans en survoler aucun.

[23] Littéralement : « Pénétrer dans les règles sans en sortir est trop étroit, et ne pas y pénétrer est emprunter une mauvaise voie. »

[24] En japonais *Okudan* 奥段, nous reprenons ici également la traduction de René Sieffert (ZEAMI, *Kakyô – Le miroir de la fleur*, dans ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *La tradition secrète du Nô*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1960, p. 136).

mes *remarques*. Il est dit dans les *Secrets :* "Le *nō* doit faire l'objet d'études constantes, dès le jeune âge et jusque dans la vieillesse." [25] »

2.1.1.2.2 « Compréhension fonctionnaliste de Zeami (partie 2) »

Compréhension fonctionnaliste de Zeami (partie 2)

À un autre endroit, il parle comme d'une maxime d'une portée universelle de [la maxime suivante] : « Bons ou mauvais, n'oubliez pas vos *débuts* ; n'oubliez pas vos *débuts* dans chaque période ; n'oubliez pas vos *débuts* dans la vieillesse. [26] », mais cette idée de ne jamais perdre de vue les *débuts*, en un mot que peut-elle montrer sinon que c'est une fois la base établie que le but pourra être atteint ?

De nos jours, concernant l'apprentissage de la peinture également, [les gens] essayent de se limiter à une pratique efficace. Ils souhaitent maîtriser rapidement le maniement du pinceau ou le crayonné. Ils souhaitent réaliser immédiatement des tableaux sans passer par toute autre pratique de la peinture ou du dessin [27]. L'art est pour partie un don : ces mots ont fait naître nombre de mégalomanies [chez ceux] qui essayent de s'élever jusqu'à l'art sans en passer par l'étape de l'apprentissage.

Du point de vue de l'art, les personnes possédant un don ne sont-elles précisément pas celles qui peuvent se focaliser uniquement sur les *débuts* ? En tant que peintres, même si ceux qui vivent de nos jours de leur travail sont nombreux, il doit y en avoir quelques-uns qui se focalisent sur les *débuts*. Ils doivent se sentir extrêmement seuls.

À propos, à la question de savoir comment est considérée la relation originelle dans l'attitude de base précédemment évoquée, il l'explique en tant que *taiyū* [28] :

---

[25] ZEAMI, *op. cit.*, p. 137. Selon les passages cités, quelques détails typographiques ont pu être modifiés par rapport à la traduction originale.

[26] ZEAMI, *op. cit.*, p. 138.

[27] Il s'agit précisément du biais pointé par Bashō dans le premier article (« ignorer les règles est un non-sens et doit plus encore être évité »).

[28] *Taiyū* (ou *taiyō*) 体用 : terme désignant la relation entre la technique de base, le travail préparatoire, les exercices du corps (*tai* 体, le corps, ici « substance »), et l'élégance, ce qui s'en dégage (*yū* ou *yō* 用, la fonction, ici « effet second »). Hare traduit en anglais les deux termes par *Substance* (pour *tai*) et *Instance* (pour *yū*). Voir HARE Tom, « Glossary », dans ZEAMI, HARE Tom (éd.), *Zeami Performance Notes*, New York : Columbia University Press, 2008, p. 491.

« En matière de *nō*, il faut savoir [ce que signifient] *substance* et *effet second*. La *substance* est comparable à la fleur, l'*effet second* au parfum. Il en va de même pour la lune et sa clarté. Quand vous aurez parfaitement assimilé la *substance*, l'*effet second* doit se présenter de lui-même. Or donc, lorsqu'il voit du *nō*, le connaisseur le voit avec son esprit, le non-connaisseur le voit avec ses yeux. Ce que l'on voit avec l'esprit, c'est la *substance*. Ce que l'on voit avec les yeux, c'est l'*effet second*. [29] » Ainsi, la relation fondamentale de ce qu'il suggère est la relation de la fleur et du parfum. Du fait de la relation entre l'essence [30] et sa fonction, les personnes saisissant avec leur esprit l'essence sont désignées comme celles qui connaissent le nō. Par conséquent, essence et fonction ne sont pas deux éléments distincts, il s'agit seulement d'une modification. On peut affirmer que les paroles suivantes clarifient ce qui les sépare : « Savoir que l'*effet second* existe par la *substance* et qu'il est dépourvu de toute existence propre, reconnaître qu'il n'existe aucune possibilité de l'imiter, c'est connaître le *nō*. Par conséquent, puisqu'il n'existe aucune possibilité d'imiter l'*effet second*, gardez-vous de l'imiter. Sachez bien qu'imiter la *substance*, c'est par la même occasion imiter l'*effet second*. [31] » Chez lui, le réalisme également est pensé depuis cette posture. L'attitude d'affirmer que le réalisme est l'imitation de la substance semble extrêmement différente de la conception occidentale du réalisme, mais constitue néanmoins un réalisme magnifique.

2.1.1.2.3 « Compréhension fonctionnaliste de Zeami (partie 3) »

Compréhension fonctionnaliste de Zeami (partie 3)

Il dit : « D'abord bien s'identifier à son personnage, ensuite bien mimer ses actes. [32] ». Il faut donc d'abord imiter le corps, puis imiter l'attitude [33], c'est ainsi en saisissant l'essence que l'attitude également

[29] ZEAMI, *Shikadôsho – Le livre de la voie qui mène à la fleur*, dans ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *op. cit.*, p. 148.

[30] *Hontai* 本体 pourrait se traduire par « substance », mais il risquerait alors de se confondre avec *tai* 体, traduit « substance » par René Sieffert.

[31] ZEAMI, *op. cit.*, p. 148.

[32] Il s'agit du titre du cinquième paragraphe de *Kakyō*. Voir ZEAMI, *Kakyô – Le miroir de la fleur*, dans ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *op. cit.*, p. 117.

[33] Le corps et l'attitude, c'est ce qui a précédemment été évoqué sous les noms respectifs de « substance » et « effet second ».

sera naturellement dans des conditions ressemblantes, et on s'approche donc de l'essence par une description de l'individu. C'est un esprit réaliste contrastant avec le réalisme occidental. Au réalisme occidental dans lequel la synthèse de l'organisation des éléments individuels est prise comme essence, et où le constructivisme inductif est considéré comme la base, s'oppose ce réalisme compris comme japonais où le fonctionnement de l'essence survient de la base du fonctionnalisme déductif perçu comme découlant de l'individu [34]. J'ai ici supposé une base constructiviste à ce qui est occidental et une base fonctionnaliste à ce qui est japonais. Je pense qu'à ce sujet toutes sortes d'objections vont surgir mais, laissant le soin à des personnes compétentes de trancher, j'aimerais encore aborder deux ou trois questions sous cet angle.

Le constructivisme est conforme aux objets [*mono*], et c'est en les interrogeant que je souhaite en saisir l'essence. Aussi bien dans la posture où l'on réfléchit à quelque chose telle que l'objectivité absolue d'artistes comme Courbet, que dans l'attitude constructiviste des œuvres d'artistes abstraits comme Mondrian, il y a bien une différence entre figuratif et abstrait, mais en même temps, eux qui ont une base constructiviste, ils réfléchissent de manière inorganique et élémentaire à la matière, et ne perçoivent que cette synthèse comme l'ensemble.

C'est pourquoi les règles de composition de ce type d'œuvre picturale n'ont qu'une orientation : l'assemblage d'objets [*mono*]. Un concept tel que le vide [*yohaku*] n'est pas tolérable. Le vide [*yohaku*] lui aussi doit être un espace assemblé.

On observe récemment beaucoup cette caractéristique de composition dans le nouveau *nihonga*, mais cela ne suscite en vérité guère d'admiration de ma part. La raison en est que dans la plupart [de ces œuvres] il y a bien évidement un assemblage d'objets [*mono*]. Mais le vide [*yohaku*] n'est pas un espace construit, il reste un vide [*yohaku*] inachevé. Quelle que soit la posture adoptée, il me semble impossible de parler de vide [*yohaku*] pictural.

En ce qui concerne les vides [*yohaku*], on peut les rapprocher des intervalles [*hima*] dans le nō. Dans « Relier par l'unicité de l'esprit les dix mille moyens d'expression » [Man.nō kan isshin no koto], [il est précisé :] « Il arrive que le public porte [sur un acteur] le jugement suivant : "C'est dans la *non-interprétation* qu'il est *intéressant*." Il y a là une disposition de l'esprit qui est le secret de l'acteur. […] Ce que j'appelle *non-interprétation*, c'est l'intervalle [qui les sépare]. […] Lors d'une pause dans le texte ou dans la *mimique*, vous restez sur vos gardes, en conservant

[34] Kitawaki oppose un procédé supposé inductif pour l'Occident (on commence par les éléments pour aller vers le tout) à un procédé déductif pour le Japon (on prend le tout pour saisir les éléments).

toute votre attention. L'*émotion* [créée par] cette concentration de l'esprit, s'exhalant au-dehors, constitue l'*intérêt*. Toutefois, il serait mauvais que, du dehors, on s'aperçoive de l'existence de cette concentration de l'esprit. Si l'on s'en apercevait, elle dégénérerait en procédé. Ce ne serait plus la *non-interprétation*. C'est au *degré* de la *non-conscience*, par une attitude mentale dans laquelle votre esprit vous est caché à vous-même, qu'il vous faut opérer la liaison entre ce qui précède et ce qui suit les intervalles de *non-interprétation*. C'est en cela que consiste la puissance mentale qui "relie par l'unicité de l'esprit les dix mille moyens d'expression". [35] » Je ne pense pas que des explications soient véritablement nécessaire, mais je pense que cela correspond parfaitement au concept de vide [*yohaku*] dans la peinture dans son sens traditionnel.

Ainsi qu'il l'a été clairement précisé, traditionnellement, le vide [*yohaku*] n'est absolument pas conçu comme un vide [*yohaku*] indéfini pouvant prendre n'importe quelle forme. Ce ne serait plus la *non-interprétation* : à la manière de la liaison entre ce qui précède et ce qui suit les intervalles de *non-interprétation* [36], il doit s'agir de ce qui sur la surface de la toile effectue la liaison entre toutes les formes peintes. Cependant, la différence avec ce qui est constructiviste est que là où le premier [l'art occidental] présente une existence évidente en tant qu'espace, le second [l'art japonais] favorise une limitation aux préparatifs intérieurs visant à exploiter de manière intéressante les formes peintes au *degré* de la *non-conscience*. Là réside une grande différence. De même, suivant le fait que le premier est un espace en tant qu'élément et le second un vide en tant que fonction, on peut percevoir la particularité du constructivisme et du fonctionnalisme.

2.1.1.3 Présentation des articles

Intitulée « Zeami no kinōshugiteki rikai » 世阿弥の機能主義的理解 (Compréhension fonctionnaliste de Zeami), cette série de trois articles est parue les samedi 12, mercredi 16 et jeudi 17 mars 1938 dans le *Kyōto nichinichi shinbun*, quotidien publié à Kyōto, où vivait Kitawaki. Ils sont consacrés aux théories développées dans ses traités par Zeami. Le peintre y développe plusieurs principes qui seront ensuite appliqués dans certaines de ses œuvres, particulièrement les « peintures schématiques ».

Les traités de Zeami ont à l'origine été rédigés comme des recueils d'instructions qui devaient demeurer parfaitement confidentiels, secrets (*densho* 伝書), au point de demeurer

[35] ZEAMI, *op. cit.*, p. 130-131.

[36] Ou plus généralement « une non-action » : Kitawaki reprend précisément les mots de Zeami.

au sein de la famille et de n'être transmis « qu'à un seul homme par génération », en ce qui concerne Zeami à son descendant direct [37]. Sans pour autant être totalement inconnus, ils resteront effectivement dans l'ombre jusqu'à la découverte, en 1908, de seize manuscrits du dramaturge, annotés et publiés dès l'année suivante par Yoshida Tōgo 吉田東伍 (1864-1918), enseignant à l'Université Waseda, sous le titre *Zeami jūrokubu shū* 世阿弥十六部集 (Recueil de seize opuscules de Zeami) [38]. De ceux-ci, deux retiendront particulièrement notre attention : *Fūshikaden* 風姿花伝 (De la transmission de la fleur de l'interprétation, souvent abrégé en *Kadensho* 花伝書 [Le livre de la transmission de la fleur]), premier traité théorique du dramaturge dont la rédaction s'étale sur les vingt premières années du XVe siècle, et qui est aussi son ouvrage le plus célèbre ; et *Kakyō* 花鏡 (Le miroir de la fleur), écrit datant de 1424 environ, ce dernier étant quant à lui publié en 1909 sous le titre de *Kakushū jōjō* 覚習条条, vraisemblablement parce que la copie sur laquelle s'est appuyée Yoshida était amputée du début, ce qui rendait impossible la connaissance du titre [39]. Il existe nombre de versions des écrits de Zeami, pouvant amener à des nuances sémantiques [40]. Les manuscrits originaux de Zeami ont été à plusieurs reprises recopiés, d'autres que ceux sur lesquels s'étaient appuyé Yoshida (disparus dans le tremblement de terre de 1923) ont depuis été (re)découverts, et diverses éditions des écrits de Zeami publiées [41]. À l'époque de Kitawaki, plusieurs versions sont accessibles, offrant parfois des différences substantielles. Même si elle présente quelques différences d'avec les emprunts et citations effectuée par le peintre, il est probable qu'il se soit appuyé sur la version que publient en 1931 les éditions Iwanami [42].

Déjà en 1937, dans « Gijutsu yori mita mujun no kaiga » 技術より見た矛盾の絵画 (Les peintures contradictoires du point de vue de la technique), Kitawaki évoquait le dramaturge lorsqu'il estimait possible de rapprocher les haïkaïs du *Fūshikaden*, puis le surréalisme du

[37] Zeami le précise à la toute fin du chapitre précédemment cité de *Kakyō* : 「此條きはめたる秘伝也。」 (« Ces *remarques* constituent une tradition hautement secrète. » ; ZEAMI, NOGAMI Toyoichirō (éd.), *Nōsakusho – Kakushū jōjō – Shikadōsho*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 1931, p. 45 ; et ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *op. cit.*, p. 132).

[38] SIEFFERT René, « Introduction », dans ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *op. cit.*, p. 43.

[39] Au sujet des diverses dénominations des écrits de Zeami, voir MURAKAMI-GIROUX Sakae, *Zéami et ses « Entretiens sur le nô »*, Cergy-Pontoise : Publications orientalistes de France, 1991, p. 90-92 ; et HARE Tom, « Appendix 2 – On the Manuscripts », dans ZEAMI, HARE Tom (éd.), *op. cit.*, p. 452-453.

[40] Notons qu'il s'agit chaque fois de versions en japonais moderne, contemporain, et non en *kanbun* 漢文 (technique d'annotation du chinois classique permettant d'en offrir une lecture japonaise).

[41] Voir HARE Tom, « Appendix 2 – On the Manuscripts », dans ZEAMI, HARE Tom (éd.), *op. cit.*, p. 451-459.

[42] ZEAMI, NOGAMI Toyoichirō (éd.), *op. cit.*, 90 p. Celle-ci est aujourd'hui encore rééditée à l'identique.

Haikai jūron 俳諧十論 (Dix essais sur le haïkaï), traité sur la poésie japonaise du début du XVIIIe siècle [43]. En tissant un lien entre le travail de Zeami et le surréalisme, il s'inscrivait dans les traces d'autres auteurs ayant perçu des similitudes entre le mouvement et les réflexions du dramaturge. Mais celles-ci n'étaient pas étoffées, et sans commune mesure avec celles qu'il formule en 1938.

Cet ensemble de trois articles est publié à un moment charnière de la carrière de Kitawaki : les pressions sur les intellectuels et artistes sont croissantes, ce que l'arrestation de Nakai à la fin de l'année 1937 illustre. Cet événement joue un rôle de premier plan dans l'évolution rapide du peintre, qui bascule à cette époque du surréalisme à un travail d'une tout autre facture. Kitawaki nourrit encore des réflexions qui font écho au surréalisme dans « Gijutsu yori mita mujun no kaiga », publié le mois précédent l'arrestation de Nakai, et cette transformation ne peut donc être imputée à la seule découverte des écrits de Zeami, mais il est probable que les réflexions du dramaturge aient également eu sur le peintre un écho important.

Ces trois articles permettent à Kitawaki d'affirmer trois éléments qui seront à partir de cette époque majeurs dans ses réflexions. Le premier est l'importance accordée aux racines, en l'occurrence japonaises, qui doivent être à la base du travail de création. Ces réflexions occupent la majeure partie des trois articles : concrètement, les deux premiers et la première partie du troisième. Il ne reste donc guère de place pour développer les deux autres éléments, qu'il traite dans la seconde moitié du troisième article. D'une part, la question de l'art japonais comme d'un art rattaché au « fonctionnalisme » (*kinōshugi* 機能主義), alors que l'art occidental serait lui caractérisé par son « structuralisme » (*kōseishugi* 構成主義) : cette réflexion sera développée dans plusieurs articles, jusque dans les années 1940. Et, d'autre part, la question du vide ou de la marge (*yohaku* 余白) en peinture, notion qui serait appréhendée différemment en Orient et en Occident, différence permettant justement de qualifier de fonctionnaliste l'art japonais. Très intéressant, ce point sera plus longuement développé dans la troisième partie de ce travail.

2.1.1.4 Analyse des articles

2.1.1.4.1 Zeami, précurseur du surréalisme ?

L'intérêt de Kitawaki pour le travail du dramaturge n'est pas surprenant : tombés dans un relatif oubli pendant plusieurs siècles, ses écrits ont refait surface au début du siècle et

[43] KITAWAKI Noboru, « Gijutsu yori mita mujun no kaiga », *Nippon shinbun*, 11 octobre 1937.

suscitent dès lors un intérêt certain dans des sphères culturelles diverses. Ils sont donc à la fois très anciens, et en même temps tout récents. Il n'est pas ici question de faire la liste de tous les écrits publiés sur le travail de Zeami durant le premier tiers du XXe siècle, mais plusieurs sont intéressants et ont pu avoir une influence sur Kitawaki. Ainsi du travail de Fujita Teiji 藤田貞次 (1905-?) qui publie en 1931 au sein de *Bi – hihyō* 美・批評 (Beauté – critique) – revue animée par Nakai Masakazu –, un article intitulé « Zeami no biishiki keitai ni tsuite » 世阿弥の美意識形態について (À propos de la forme consciente de la beauté chez Zeami). L'auteur se penche en détail sur *Kakyō*, et plus spécifiquement sur le chapitre qui a également retenu l'attention du peintre : « Man.nō kan isshin no koto » 万能綰一心事 (Relier par l'unicité de l'esprit les dix mille moyens d'expression). Certes, Fujita ne traite pas spécifiquement des « intervalles dépourvus d'action », mais il cite, presque à l'identique, le même long passage que le peintre. S'appuyant par ailleurs sur le *Fūshikaden*, Fujita souligne l'importance chez Zeami des mimiques (*monomane* 物真似), c'est-à-dire de l'imitation (*mohō* 模倣), qui passent par des exercices longs et répétés. Le premier des sept livres du *Fūshikaden* consiste d'ailleurs en des « Remarques sur les exercices âge par âge » (*Nenrai keiko jōjō* 年来稽古条々). Il ne s'agit pas de se contenter d'imitations « superficielles », se limitant par exemple aux gestuelles ou aux vêtements : il est tout d'abord nécessaire d'imiter l' « âme » ou l' « esprit » (*kokoro* 心) du personnage que l'on souhaite incarner ; de là seulement il sera possible d'aborder l'aspect formel de l'imitation [44]. Ce sont sensiblement les mêmes réflexions qu'offre Kitawaki lorsque, dans le deuxième des trois articles, il cite un passage du *Shikadōsho* de Zeami relatif à la question de la *substance* et de l'*effet second* : il n'est pas possible d'imiter l'*effet second* puisque celui-ci devient alors lui-même *substance*, et il importe donc de bien se concentrer sur l'imitation de la *substance* ; de là découlera automatiquement l'*effet second*.

Quant à l'exercice, il est bien entendu indissociable de toute pratique approfondie d'une activité, notamment artistique. Chez Zeami, son importance est confirmée dès la préface de *Fūshikaden* : « Il est dit : "Soyez dur à l'exercice, évitez la *vanité* prétentieuse." [45] » L'acteur ne doit pas laisser transparaître son orgueil, sa personnalité, mais au contraire en effacer toute trace grâce à un entraînement sévère. Il s'agit pour Zeami de la première clef pour parvenir à un jeu de qualité. Il précisera sa pensée dans *Kakyō* en établissant les trois niveaux de qualité de jeu d'un bon comédien. Si, à force d'exercice, il parvient à l'excellence,

[44] FUJITA Teiji, « Zeami no biishiki keitai ni tsuite », *Bi – hihyō*, Dai ni shū (dai ni nen gappon), 1931-1932, n° 11-14, p. 99-101.

[45] ZEAMI, *Fûshi-Kaden – De la transmission de la fleur de l'interprétation*, dans ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *op. cit.*, p. 63.

celui-ci atteindra le « rang pour être bon [acteur] » (*jōzu ni itaru kurai* 上手に至る位). Au-delà, s'il parvient à être intéressant, impressionnant (*omoshiroki kurai* 面白き位), il parviendra au « rang de virtuose » (*meijin no kurai* 名人の位). Enfin, s'il parvient à un état de « sensation sans âme » ou « sans esprit » (*mushin no kurai* 無心の位), c'est-à-dire sans conscience, sans réflexion aucune, il parviendra au « rang conférant la renommée en ce bas monde » (*tenka no meibō wo eru kurai* 天下の名望を得る位) [46]. Cette notion que la perfection ne s'obtient qu'à travers un certain état d'inconscience, d'oubli de son « âme » (de « sans âme », *mushin* 無心) [47], lui-même issu d'une pratique intense et répétée, évoque assez directement les expériences menées par Breton. Pour les surréalistes parisiens, la question de l'exercice est importante : les expériences d'écriture automatique qu'ils mènent sont délibérément éprouvantes – jusqu'à une dizaine d'heures quotidiennes pour Aragon et Breton lors de la rédaction des *Champs magnétiques* (1919) –, moralement comme physiquement, afin de les amener à un état second, proche peut-être de l'inconscience, propice à l'atteinte d'un véritable automatisme, dégagé de la pensée.

À partir de 1937, année de parution de l'ouvrage *Shūrurearizumu* シュールレアリズム (Surréalisme) de Fukuzawa, nombreux sont les surréalistes à développer des réflexions dans lesquelles des similitudes entre le mouvement de Breton et les traditions culturelles japonaises sont proposées, dont nous avons plus tôt donné quelques exemples. Celles-ci sont cependant parfois bien peu argumentées, et apparaissent quelquefois relativement opportunistes [48]. Mais les surréalistes japonais comprendront très rapidement ce qu'ils peuvent tirer des réflexions de Zeami. Ainsi de Takiguchi, qui perçoit dans le travail de Zeami une préfiguration du surréalisme. Fukuzawa également. L'intérêt de Kitawaki pour le travail du dramaturge peut être rapproché de celui de Takiguchi et Fukuzawa, mais aussi

[46] Voir FUJITA Masakatsu, *Gendai shisō toshite no Nishida Kitarō*, Tōkyō : Kōdansha, 1998, p. 159-160.

[47] Les termes actuels de *ishiki* 意識 (conscience) et *muishiki* 無意識 (inconscience) ne figurent dans aucun des dictionnaires consultés avant le XXe siècle, à la différence de celui de *mushin* 無心 (ou *mujin*) employé par Zeami, et qui définit bien un état pendant lequel aucune réflexion n'est menée.

[48] Ainsi du peintre Hasegawa Saburō qui se contente d'affirmer : « On ne saurait nier qu'au Japon naquirent dans le passé de nombreux chefs-d'œuvre proches du *surréalisme* et de l'*abstraction*. Mais tout comme ce *surréalisme* et cette *abstraction* qui ont vu le jour sous d'autres latitudes, et leurs parallèles japonais sont d'aspect différent, il est d'ores et déjà évident que le *surréalisme* et l'*abstraction* qui seront les nôtres, auront un profil différent. » (traduction dans LINHARTOVÁ Věra, « Manifestes et réflexions – 1910-1941 – Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová », dans *Japon des avant-gardes, 1910-1970,* Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 165 ; original : HASEGAWA Saburō 長谷川三郎, « Zen.ei kaiga no shūi » 前衛絵画の周囲 [Pour situer la peinture d'avant-garde], dans *Atorie,* « Zen.ei kaiga no kenkyū to hihan », vol. 14, n° 6, Tōkyō : Atorie-sha, juin 1937, p. 5). Notons que l'ouvrage de Fukuzawa paraît en août 1937, chez le même éditeur.

donc de Fujita, puisque son article paraît dans une revue éditée à Kyōto d'une part, par Nakai d'autre part.

Des surréalistes japonais ayant cherché à tisser des liens entre tradition japonaise et surréalisme, Kitawaki, Fukuzawa et Takiguchi figurent sûrement parmi ceux qui ont offert les réflexions les plus approfondies. Ils ont notamment insisté sur les liens qui pouvaient unir la poésie japonaise au surréalisme, mais seuls Kitawaki et Takiguchi ont également évoqué le travail de Zeami. Dans « Zen.ei geijutsu no shomondai » 前衛芸術の諸問題 (Divers problèmes des arts d'avant-garde, 1938), ce dernier considérait ainsi « que ce qui a amené les Japonais en tant que peuple à posséder un concept assez proche de la "surréalité" [*chōgenjitsusei*] découle des efforts de Zeami [49] ». Cette tendance s'inscrit bien entendu dans une mouvance bien plus large : il existe alors une inquiétude quant à une possible perte de l'identité japonaise, bien sûr renforcée par – et surtout indissociable de – la politique officielle qui tend à un retour à des valeurs typiquement japonaises, ce qui se traduit par un important regain d'intérêt pour les traditions culturelles nationales. Ce mouvement n'épargne par le surréalisme, qui cherche à se raccrocher aux anciennes pratiques culturelles japonaises, à prouver que son essence existait en fait déjà depuis longtemps en leur sein.

Nous souhaitons ici apporter une précision, préalable nécessaire à la présentation de ces trois articles ainsi que du suivant. Clairement, ce retour à la tradition est indissociable des pressions de l'époque, et le fait que certaines tentatives ne reprennent pas après-guerre – celle de créer un surréalisme typiquement japonais par exemple – ne sont pas uniquement le fruit du hasard. Néanmoins, qu'on ne s'y trompe pas : il ne saurait en aucun cas être uniquement question de nationalisme ou d'opportunisme, et plusieurs autres explications – en aucun cas exclusives – semblent pouvoir être dégagées. Tout d'abord, l'intérêt et la quête pour d'antiques modes de création, des arts dits bruts ou premiers notamment, sont bien plus tôt présents dans les avant-gardes occidentales, dont ils semblent parfaitement indissociables. Certes, l'intérêt des surréalistes ne se limitait pas, loin sans faut, à la culture française ; mais ils ne l'ont pas non plus reniée. Ajoutons que, bien avant cette période de conflits et de montée du nationalisme, certains artistes ou penseurs japonais ont trouvé (ou voulu trouver) des ancêtres japonais à des mouvements de l'art occidental alors contemporains : ainsi de Sesshū Tōyō 雪舟等楊 (1420-1506) qui aurait pour certains préfiguré l'impressionnisme, ou du travail de Paul Cézanne (1839-1906) qui s'inscrirait

[49] TAKIGUCHI Shūzō, *op. cit.*, p. 345.

dans les pas du *bunjinga* 文人画 (peinture de lettrés) [50]. Ensuite, pour nombre d'intellectuels et artistes, il existe une volonté de retourner vers des formes artistiques plus locales, de repartir vers un cheminement artistique distinct du tournant adopté durant l'ère Meiji, qui ne serait pas tant marqué par les influences occidentales. Ce souci est évoqué par divers artistes depuis l'ère Taishō (1912-1926), et se renforce encore à cette époque : citons le peintre Yoshikae Kiyoshi qui se demande en 1941 si, depuis la fin du XIXe siècle, l'art japonais ne tendrait pas vers le formalisme (*keitaishugi* 形式主義), ne parvenant plus à un regard véritable tant vers les objets que vers ce qui s'animait en eux, dans leurs tréfonds ; ce que l'art japonais traditionnel est de fait sensé autoriser, et c'est aux Orientaux eux-mêmes qu'il appartiendrait de calmer cette « tempête de la civilisation occidentale dans laquelle est prise l'Orient [51] ». Rappelons que Yoshikae participe l'année suivante, avec Kitawaki et trois autres peintres, à la réalisation de *Kamogawa fūdoki josetsu* 鴨川風土記序説 (Introduction aux carnets sur les climats et terroirs de la Kamogawa, 1942), œuvre collective sur Kyōto, ville qui symbolise une culture véritablement japonaise. Enfin, entre les extrémités que dessinent l'explication nationaliste ou un véritable souci artistique s'insère une réaction bien plus pragmatique : à mesure que la liberté d'expression diminue, il est nécessaire pour pouvoir poursuivre de contourner la censure, et l'appel à d'antiques formes artistiques japonaises, pourtant présentées comme proches d'un mouvement qui est dans le viseur des autorités, peut apparaître comme une manière désespérée de pousser encore un peu les bords d'un cadre qui ne cesse de s'étriquer. C'est pourquoi il semble important d'être prudent dans les conclusions à tirer du goût que pourraient alors nourrir certains pour d'anciennes formes d'expression artistiques japonaises, telles que le nō ou les haikus. Ajoutons d'ailleurs au sujet de ces deux derniers que les Japonais ne sont pas les seuls à avoir trouvé des similitudes entre leur travail et le surréalisme : évoquons le cas des surréalistes français, qui s'intéressent très tôt à la poésie japonaise ou, plus tard, celui du traducteur français de Zeami, René Sieffert, qui précisera trouver dans le nō la préfiguration de « certaines recherches verbales modernes, disons le mot : de surréalisme » [52]. À l'évidence, les surréalistes japonais ne s'y sont pas trompés. Et puis, outre le mouvement

[50] Voir VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism – Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, Berkeley : University of California Press, coll. « The Phillips Book Prize Series », 2010, p. 39-40.

[51] YOSHIKAE Kiyoshi, « Mono wo egaku » 物を描く (Dessiner les choses), *Bijutsu bunka*, n° 6, avril 1941, p. 47.

[52] SIEFFERT René, « Introduction », dans ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *op. cit.*, p. 56.

dont il avait la tête, Breton lui-même ne reconnaissait-il pas un « surréalisme éternel », intemporel, « dont on retrouve les éléments dans toutes les cultures » [53] ?

Après une forte période d'assimilation des techniques occidentales, au cours de laquelle les modernistes souhaitent pour beaucoup rompre avec la tradition, il existe de manière générale à cette époque une tendance à souhaiter un retour véritable ou fantasmé à des techniques réputées japonaises, à tout le moins asiatiques. À plusieurs reprises, Kitawaki insiste sur les différences fondamentales qui existeraient entre l'art occidental et l'art oriental, chacun pris comme un bloc, du second se dégageant parfois l'art japonais qui posséderait des singularités propres. Quelques années après sa série d'articles sur Zeami, il écrira dans « Kaiga ni okeru Nihonteki na mono » 絵画に於ける日本的なもの (Les choses japonaises en peinture, 1941) que « l'intérêt pour les choses occidentales doit toujours être cherché dans l'opposition entre subjectivité et objectivité, alors que celui pour les choses orientales doit l'être dans leur point d'union [54] ». Peu surprenante en 1941, la tendance est cependant déjà visible en 1938. Kitawaki précise ainsi de manière très claire en ouverture du premier des trois articles ici présentés le risque qu'il y aurait à assimiler puis reproduire des techniques occidentales sans réflexion approfondie, particulièrement relative à l'origine de l'artiste – japonaise donc.

2.1.1.4.2 L'importance de la « base » chez Kitawaki

Comme d'autres à la même époque, Kitawaki s'inquiète du fait que ses contemporains ne cherchent à trop singer les Occidentaux, sans offrir la moindre réflexion à la base de la création d'une part, et en oubliant d'autre part toute la tradition culturelle japonaise. Mais, à la différence de Takamura qui, bien plus tôt dans le siècle, affirmait que « de toute façon, si l'artiste est japonais, il aura beau s'évertuer à faire non japonais, l'œuvre ne pourra pas ne pas avoir l'air japonais [55] », Kitawaki souligne l'importance d'adopter ce qu'il appelle une posture (*tachiba* 立場) japonaise : la « posture », c'est-à-dire l'état de base du récepteur, ce qu'il est originellement avant d'être influencé par une autre culture. L'oubli de cette « posture » lors de la création par les artistes japonais constitue, pour lui, le principal danger

[53] Cité dans BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *Le surréalisme*, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche – Biblio essais », 1992, p. 7.

[54] 「西洋的なものへの関心は、常に主観と客観との対立上に求められるに反し、東洋のそれは主観と客観の合一点に於いてのみ求められると云ふところに存する」 (Kitawaki Noboru, « Kaiga ni okeru Nihonteki na mono », Shihō hogo kyōkai « Shōtoku » henshūbu (éd.), *Nihon bunka no seikaku*, Tōkyō : Bunrokusha, 1941, p. 269).

[55] TAKAMURA Kōtarō, *Midori iro no taiyō*, dans TAKAMURA Kōtarō, *Midori iro no taiyō – Geijutsuronshū*, Tōkyō : Iwanami shoten, 1982, p. 86.

de l'assimilation des techniques occidentales [56]. Pour ce faire, il appuie ses réflexions sur les écrits d'un auteur nécessairement japonais, ancien, qui a été redécouvert quelques années auparavant, et évoque également plusieurs arts traditionnels japonais tels que la calligraphie, la cérémonie du thé ou encore les haikus à travers le travail de Bashō. Cette question de la base est double : la citation que Kitawaki emprunte au poète dans le premier des trois articles (« Il ne faut pas se limiter aux règles… ») souligne l'importance à la fois des règles et de l'exercice (base de l'apprentissage) et celle des principes, de la tradition, des racines (base culturelle), auxquels les « débuts » évoqués par Zeami dans le deuxième article renvoient également. Le peintre souligne la nécessité d'un apprentissage ne faisant l'impasse sur aucune méthode de base, s'inquiète de ceux qui voudraient brûler les étapes pour prétendre, trop vite, être des artistes accomplis. Cette importance des règles se retrouve pareillement chez Zeami, ou encore chez le philosophe Nishida Kitarō. C'est en fait l'idée selon laquelle l'essence des choses n'est atteignable qu'à la suite d'un long apprentissage, d'une longue période d'entraînement : chez Zeami comme Nishida, un exercice longuement répété amène non pas à s'y enfermer mais bien au contraire à se détacher de toute pratique ou méthode, puisque l'objet visé peut ensuite être réalisé dans un état de quasi inconscience. Il s'agit d'atteindre au plus haut degré d'une méthode, de techniques, au point qu'elles fassent totalement partie de soi, que leur emploi ne soit plus réfléchi mais naturel, pour être ensuite à même de les oublier, de s'en libérer. Cette conception est beaucoup plus large, et peut encore être rapprochée de la pratique du *zazen* 座禅 (méditation assise pratiquée dans le bouddhisme zen) par exemple. Dans le domaine plus précisément artistique, elle fait aussi écho à celle que présente à la fin du XVIIe siècle *Les enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde* (ch. : *Jièzǐyuán huàzhuàn* 芥子園畫傳, jp. : *Kaishi engaden* 芥子園画伝), célèbre précis de peinture chinois que possédait Kitawaki [57] et qui s'ouvre sur des mots très proches de ceux employés par Bashō :

> Lou-tch'ai-che 鹿柴氏 dit : Pour ce qui est d'étudier la peinture, les uns préfèrent la complexité, les autres, la simplicité. La complexité est mauvaise, la simplicité est aussi mauvaise. Les uns préfèrent la facilité, les autres préfèrent la difficulté. La difficulté est mauvaise, la facilité est aussi mauvaise. Les uns considèrent comme noble d'avoir de la méthode, les autres considèrent comme noble de ne pas avoir de méthode. Ne pas avoir de méthode est mauvais. Rester entièrement dans la méthode est encore plus mauvais. Il faut d'abord [observer] une règle sévère ; ensuite, pénétrer avec intelligence toutes les transformations. Le but de la possession de la méthode revient à [être comme si l'on n'avait] pas de méthode. […] Donc, la complexité est possible ; la simplicité est aussi

[56] KITAWAKI Noboru, « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono ichi », *Kyōto nichinichi shinbun*, Kyōto, 12 mars 1938, p. 5.

[57] Il figure dans la « Liste des prêts et emprunts d'ouvrages » (*Tosho kashikari oboechō* 図書貸借覚帖, ici noté carnet n° 12.

> possible. Mais, si l'on veut [arriver à] ne pas avoir de méthode, certainement, il faut d'abord posséder de la méthode ; si l'on veut la facilité, il faut [l'acquérir] d'abord [dans] la difficulté. [58]

On pense également à *shuhari* 守破離 (littéralement « prendre soin » [*shu*], « briser » [*ha*], « s'éloigner » [*ri*]), concept fondamental dans diverses « voies », les arts martiaux notamment. Celui-ci décrit les trois étapes de la progression : dans un premier temps, il est nécessaire d'apprendre les bases, les fondamentaux qui doivent être observés et dont il faut « prendre soin », puisque sans eux rien n'est possible ; ensuite, on doit « briser » ce savoir pour trouver d'autres approches, des manières alternatives de pratiquer ; enfin, il faut « s'éloigner » pour trouver sa propre voie, qui ne peut l'être que par les étapes qui ont précédé, et est un dépassement du savoir enseigné. Rappelons enfin qu'en japonais, l'origine du terme *manabu* 学ぶ, « apprendre, étudier », est *maneru* 真似る, « imiter », ce qui semble encore souligner l'importance du processus à la base de l'apprentissage.

Les réflexions de Kitawaki appellent assez directement celles qu'offrait l'année précédente Hasegawa Saburō dans le numéro de la revue *Atorie* アトリエ (Atelier) consacré aux avant-gardes (juin 1937). Certes, si Hasegawa reconnaissait tout à fait la part des apports étrangers dans l'art japonais, évoquant aussi bien l'influence de la peinture chinoise pour Sesshū que celle de Dalí pour ses contemporains, il ne s'alarmait pas d'un quelconque danger ; mais il recommandait surtout aux artistes de ne pas se limiter à de simples copies, et plutôt d'observer et explorer le milieu dans lequel étaient nés ces modèles afin de trouver leur personnalité propre et de parvenir à un art à chacun unique : « Jusqu'à ce que l'on soit capable d'un regard assez profond pour se saisir soi-même et percevoir la silhouette de Dalí "dans sa réalité", il suffira de veiller obstinément à ne pas s'écarter de son propre chemin. [59] » écrivait-il alors. Dans le même texte, Hasegawa, évoquant entre autres Bashō ou le créateur du jardin du Ryōanji – autant de sources d'inspirations pour Kitawaki – précisait au sujet des artistes japonais, rejoignant ainsi Takamura : « tout comme chacun de nous – que cela lui plaise ou non – porte les traits de son père, de sa mère, de ses ancêtres, ainsi en est-il de notre art qui restera à la ressemblance de nos prédécesseurs [60] ». À la différence de Kitawaki, Hasegawa ne s'inquiète donc pas tant d'une perte de la japonité, qui semble pour lui fondamentalement impossible, que d'une perte de qualité qui serait consécutive de l'oubli – ou du déni – des traditions d'une part, d'une simple imitation d'autre

[58] PETRUCCI Raphaël (éd.), *Kiai-tseu-yuan houa tchouan – Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde – Encyclopédie de la Peinture Chinoise*, Paris : Henri Laurens, 1918, p. 3 et 5.

[59] Traduction dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 165.

[60] *Ibid.*

part. Il est nécessaire de chercher sa voie propre, mais en s'inscrivant activement dans les pas de ses illustres prédécesseurs, sans jamais perdre de vue « le miroir des classiques » (*koten no kagami* 古典の鏡) [61].

Dans les deux premières parties de cette « Compréhension fonctionnaliste de Zeami » apparaît à diverses reprises une expression assez hermétique, qui illustre la préoccupation de la base – ici encore dans un sens pouvant être double, origines comme apprentissage – : *moto datte sue tōru* 本立つて末通る. Le peintre l'utilise de manière naturelle, sans préciser ni son sens ni son origine. Un passage proche se trouve dans les *Entretiens de Confucius*, ouvrage que le peintre a (ou aura) nécessairement lu puisqu'il y fait référence dans la toile *Shu to murasaki* 紫と朱 (Pourpre et violet, 1945 [cat. 218]). L'extrait en question est le suivant : *« Kunshi wa moto wo tsutomu. Moto tachite michi shōzu. »* 君子務本。本立而道生 (en japonais moderne : 君子は本を務む。本立ちて道生ず), ce qui signifie : « L'homme de bien consacre tous ses soins au fondement. Une fois le fondement bien établi, la Voie naît. [62] » C'est bien entendu la deuxième phrase qui évoque l'expression de Kitawaki, signifiant que c'est de l'établissement d'une base solide que naît automatiquement la voie. Chez le peintre, la seconde partie de l'expression est *sue tōru* 末通る, qui signifie « aller jusqu'au bout de quelque chose ». On comprend assez bien ce qu'il souhaite signifier : si l'on désire mener à bien quelque chose, réaliser un travail de qualité, il est tout d'abord nécessaire de posséder ou d'établir des bases solides ; il sera ensuite possible de parvenir jusqu'à l'objectif fixé. Il est question de la culture japonaise traditionnelle : pour un Japonais, qui adopte nécessairement d'après le peintre une « posture japonaise », la connaissance et l'emploi de ce qui doit constituer la base de son savoir est un passage nécessaire. Les mots choisis par Kitawaki ayant leur importance, l'expression a ici été traduite par « c'est une fois la base établie que le but pourra être atteint », mais il aura été possible de simplifier par quelque chose du type « tout commence par la base », qui offre le même sens. Cette importance de la base est encore renforcée par l'usage de citations empruntées au bouddhisme zen, fondement à la fois religieux et culturel. Il est particulièrement notable que, si Kitawaki s'y réfère souvent, et de plus en plus à mesure que la guerre se généralise, il ne s'appuiera pas de la même façon sur le shintō, pourtant religion d'État.

Nous sommes en 1938, et les réflexions que développe le peintre dans les trois articles portent encore très majoritairement sur l'art : on sent cependant que certaines affirmations

[61] *Ibid.*

[62] CONFUCIUS, *« Les Entretiens » de Confucius*, dans CONFUCIUS, MENG zi, XUNZI *et. al.*, *Philosophes confucianistes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 35.

peuvent se comprendre de plusieurs manières. Ainsi de la question des *débuts*, qui apparaît dans cette autre citation empruntée à Zeami : « Bons ou mauvais, n'oubliez pas vos *débuts* ; n'oubliez pas vos *débuts* dans chaque période ; n'oubliez pas vos *débuts* dans la vieillesse. [63] » Le conseil s'applique à l'évidence à une pratique artistique, mais ne peut-il suggérer plus encore celui de racines culturelles à maintenir ? Ce type de sentiment, qui sera plus clair encore avec « "Gyō" no kōzō » en 1940, apparaît également avec la question de l'art japonais envisagé comme « fonctionnel », dans le troisième article. Alors que les deux premiers semblent en effet globalement se pencher sur des questions d'ordre artistique, le troisième – particulièrement dense malgré son faible volume – est moins évident à appréhender.

2.1.1.4.3 L'art fonctionnel

La question de l'art japonais comme art fonctionnel, par opposition à l'art occidental, jugé constructiviste, est un autre élément fondamental développé dans ces trois articles. Alors que l'art occidental serait un assemblage d'éléments (*yōso* 要素) relativement inertes, l'œuvre tirant son sens de la structure de ses éléments, la peinture japonaise serait – ou plutôt se devrait d'être – fonctionnelle. Le peintre précise dans le troisième article :

> C'est un esprit réaliste contrastant avec le réalisme occidental. Au réalisme occidental dans lequel la synthèse de l'organisation des éléments individuels est prise comme essence, et où le constructivisme inductif est considéré comme la base, s'oppose ce réalisme compris comme japonais où le fonctionnement de l'essence survient de la base du fonctionnalisme déductif perçu comme découlant de l'individu. J'ai ici supposé une base constructiviste à ce qui est occidental et une base fonctionnaliste à ce qui est japonais.

Kitawaki oppose donc un procédé occidental partant des éléments pour aller vers le tout à un procédé japonais partant à l'inverse du tout pour saisir les éléments. L'art japonais, fonctionnel (*kinōteki* 機能的) ou fonctionnaliste (*kinōshugiteki* 機能主義), est déductif : il fonctionne comme un tout, d'où il est ensuite possible de saisir des éléments précis. Cette réflexion ne porte en fait pas uniquement sur l'art japonais, mais est présentée comme une caractéristique des « choses japonaises » (*Nihonteki na mono* 日本的なもの), expression vague dont il fera en 1941 le titre et le sujet d'un article. Puisque, en effet, les réflexions du peintre sont bien entendu tout à fait applicables à une théorie de l'art, mais s'inscrivent également à merveille dans le « totalitarisme » (*zentaishugi* 全体主義) [64] japonais que

[63] ZEAMI, *Kakyô – Le miroir de la fleur*, dans ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *op. cit.*, p. 138.

[64] Ce « principe du corps total » est un terme forgé à la fin des années 1920, et désignant dans un premier temps les régimes allemand et italien. Il est ensuite employé par les Japonais eux-mêmes

Kitawaki évoquera plus directement en 1940 dans « "Gyō" no kōzō » : le tout fonctionnel peut apparaître comme le *kokutai* 国体 (corps national) japonais, les individus en étant les éléments. Cette conception s'oppose au libéralisme (*jiyūshugi* 自由主義) occidental que Kitawaki abordera également en 1940.

Pour appuyer sa théorie d'une opposition entre constructivisme inductif occidental et fonctionnalisme déductif japonais, le peintre s'appuie sur l'exemple de deux artistes européens, Gustave Courbet (1819-1877) et Piet Mondrian (1872-1944), et offre une réflexion particulièrement intéressante. Difficile de trouver deux artistes qui semblent plus opposés que Courbet et Mondrian. Toutefois, explique Kitawaki, si leurs œuvres sont en apparence différentes, la logique qui a mené à leur conception est chez les deux artistes identique. Ainsi, on pourrait dire que les deux peintres commencent par les éléments, qu'ils ajoutent, l'important résidant dans leur choix puis leur agencement, leur enchaînement. Dans cette logique, le tout est l'addition de tous les éléments. À l'inverse, un artiste tel que Sesshū (qui intéresse beaucoup Kitawaki) saisit d'abord le tout, le caractère du tout se répandant ensuite sur chaque élément, chaque objet. Dans une telle conception, on comprend que le vide prenne une telle importance, puisqu'il n'est dès lors plus une absence (ce qui n'a pas été ajouté, ou l'a été comme l'absence de quelque chose) mais bien une présence : il fait partie du tout. Le vide occidental, pour reprendre l'expression de Zeami, est présenté par Kitawaki comme l'*interprétation* : il est anticipé, calculé, construit. Il occupe une place bien précise, qui lui a été assignée, au même titre que tout autre élément de l'œuvre. Le vide japonais serait en revanche si l'on peut dire spontané, issu de la *non-interprétation* : immuable, il est plutôt tout simplement présent, partie du tout. Concernant la question artistique, la différence entre ces deux conceptions ne réside pas là non plus dans l'aspect final de l'œuvre : de manière générale, et à quelques expérimentations près (surréalistes notamment), la peinture fonctionne toujours par ajout de matière ; c'est dans la conception japonaise de l'activité artistique que résiderait en revanche la différence, chaque œuvre, universelle, comprenant alors potentiellement le « tout ».

Pour Ueda Juzō 植田寿蔵 (1886-1973), spécialiste d'esthétique et d'histoire de l'art à l'Université de Kyōto notamment intéressé par les questions d'espace que Kitawaki cite à plusieurs reprises, les peintres japonais ont bien conscience que derrière chacun des « vides » de leurs œuvres se cache non pas le néant mais bien au contraire quelque chose

pour désigner la situation japonaise et prend alors un tour de plus en plus positif (sur ce sujet, voir LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre : 1937-1952*, Paris : Fayard, 2013, p. 61-65).

qui est seulement caché à la vue, comme derrière le brouillard dans la réalité [65]. Peut-être ces « espaces illimités » (*mugen no kūkan* 無限の空間) de leurs œuvres désignent-ils un univers qu'eux-mêmes ne perçoivent pas. Peut-être s'agit-il aussi d'une autre façon de relier entre eux des éléments de manière différente de la nature.

Évoqué à la fin du troisième article, le rôle du vide dans les créations de Kitawaki va prendre dès cette époque une importance sans cesse croissante, structurant jusqu'aux dernières œuvres du peintre. Nous y reviendrons dans la dernière partie de ce travail. À l'opposé de la conception occidentale qu'il présente, le vide est chez lui totalement fonctionnel, agissant, en ce qu'il relie les différents éléments qui composent le « tout » de la toile. Difficile, là encore, de n'y voir qu'une référence picturale.

[65] Voir UEDA Juzō, « Kaiga no kūkan kōzō », dans UEDA Juzō, IWAKI Ken.ichi (éd.), « Kaiga no kūkan kōzō », *Geijutsuron senshū – Tōzai no taiwa*, coll. « Kyōto tetsugaku sensho », vol. 14, Kyōto : Tōei-sha, 2001, p. 330-331.

2.1.2 « "Gyō" no kōzō » (1940)

2.1.2.1 Texte original : « "Gyō" no kōzō »

「行」の構造

北勝昇

（思考は回帰し、確信は伝播するが、情勢はとり返しがたく過ぎ去る。）

ゲーテ

最近「行」と云ふ言葉がよく用ひられる。橋田文相の例の「行としての科学」などに由来するものであらうが、一体「行」と云ふ言葉は実は吾々には相当古馴染みの言葉で、それが今日改めて吾々の注意を引起すと云ふ事には、何かそれが、特にそうあらねばならぬ理由と云ふものがあるやうに思はれる。

大体吾々は、明治以来西欧の文物摂取と共に、この「行」と云ふやうな言葉からは案外永く遠ざかつてゐたやうに思ふ。吾々は「行」などゝ云ふ代りに大抵は「行為」とか「行動」とか云ふ言葉で済まして来た。それどころか、吾々は寧ろ「行」などと云ふ固有名詞的な表現は一般的に排拆して、努めて普通名詞的な表現を愛用する傾向でさえあつた。固有なものから普遍的なものへ、これは確に自由主義時代の一般的性格であつた。

尺貫法が米法に改められた消息も、一応はそこにある［。］然るに今日「行為」とか「行動」とかの言葉に飽き足らず、再び「行」なる言葉が用ひられんとすると云ふ事実の意味するものは、今日と云ふ時代が固有なものを普遍なものへと云ふ時代的方向に対し、正に逆ならんとしつゝあるとも考へられる。即ち今日の方向は、普遍なるものから固有なるものへの方向であるのかも知れない、そう云へば確に、吾々はそれに類する現象に可なり屡々出喰はすやうだ［。］中には尺貫法に帰れと云ふ声をすら聞く、尤もこれ等は少し行き過ぎかも知れないが、大勢は確にいよ／＼普遍から固有への道に向つてゐるものゝやうである。吾々が迎へつゝある今日の時代は、全体主義的の時代と謂はれる。さうして見るとこの普遍より固有へなる性格は全体主義の性格なのでもあるかも知れない。今日の全体主義が一面民族主義の上に立つものである事を想へば首肯し得られもする、従つて斯く理解する事に大過がないとすれば「行」と云ふ言葉の再登上と云ふ事の意味も一応は納得が行くやうにも思へる。尠くともこれは単なる流行言葉の軽薄な類とは違つて、何等かこの時代の切なる要請に答へんとするものである事は間違ひのないものゝやうだ。

[66] Comme souvent dans les articles de Kitawaki, mais en fait plus largement dans les publications de l'époque, la typographie se montre relativement capricieuse. Cet article a été publié dans un journal, écrit comme presque toujours en colonne de haut en bas et de droite à gauche. Comme on le verra à la lecture de l'original, lorsqu'une phrase s'achève en pied de colonne, aucun point final n'est précisé, et seul le sens permet donc de comprendre que la phrase s'achève et que ce qui suit en constitue une autre. Dans la présente saisie de l'article en japonais, les points finaux et virgules les plus probables ont été ajoutés entre crochets ; la traduction en tient compte. Par ailleurs, comme souvent là aussi, les erreurs de caractères sont nombreuses, et parfois savoureuses : elles sont indiquées.

さて然らばその「行」とは一体何う云ふものか。吾々は更にそれを究明せねばなるまい。「行」と云ふのは本来仏教的な用語で、例の道元の正法眼蔵に於ける「行ずれば証その内にあり[67]」など云ふもの「行」が考へられる。

仏教では一切萬有を形成してゐる五つの要素を考へて「五蘊」と云ふものを考へてゐ

るが、それは「色受想行識」と云つて、色は物質又は刺戟、受は感覚又は領納［、］想は知覚又は取像、行は意志又は伝統、識は統覚又は了別であると説明してゐるこの

事は吾々がこゝに一つの「行」を問題にする事が結局は五蘊全体を問題にせねばならぬ事である事を意味する。尤も然し吾々は、こゝで仏教そのものを究明しやうとしてゐるのではないのだから、問題を可及的拡大しないで解決せねばなるまい。

そこで少しく論点は飛躍し過ぎるかも知れないが、吾々はこの文初揚げたゲーテの言葉ををこゝに想出して見度いと思ふ。

「思考は回帰し、確信は伝播するが、情勢はとり返しがたく過ぎ去る。」一読した時、それは吾々に一つの図式を与へる。

思考は回帰すると云ふ。これは円弧線を意味する。確信は伝播する。これは一中心から放射状に外へ向つて拡がる直線である。又情勢はとり返しがたく過ぎ去ると云ふのは、これ又一中心から外へ拡大する渦状線として表象される。吾々は次にこの三つの円形を一中心点に於て組立て、そこに三者の相関関係を見る事が出来る。

円弧線はそれ自身としては拡大力は持たない。それは単に与へられた中心点に関する一定距離上を回帰するに過ぎない。

それに対し放射直線は拡大力は持つてゐるが一方的に只無限へ向つて直進する［。］過線[68]は然し前二者の特質を一つにして妙機を発揮する。

右の点からしてゲーテの言葉を解けば次のやうな事実が明かとなる。

竟り渦線と云ふもの――情勢――は、円弧線と放射直線――思考と確信（意志）――の機能統合の姿だと云ふ事、従つて前二者が後の渦線を完全に捕えやうとする為めには、最も有機的な統合が必要だと云ふ事である［。］竜り[69]思考と確信が和合することに依つてのみ情勢は捕へ得るが、現実は常に和合し難いものである事実をゲーテは指摘したのである。

---

[67] La version originale est plutôt 行ずれば証その中 にあり (*naka* 中 et non *uchi* 内), mais le sens est sensiblement identique.

[68] Erreur de caractère : il s'agit ici à l'évidence de *kasen* 渦線, la [ligne en] spirale.

[69] Erreur de caractère : il s'agit sûrement plutôt de *tsumari* 竟り.

こゝで再び論点を仏説の方へ導いて見やう。そうしてゲーテの思考・確信・情勢をそれぞれ想・行・識に関係付けて先の図式を今少し捻つて見やう。

一体五蘊に於て色受想の三者は消極的受動的段階を示し、行識は積極的能動的段階を示してゐるやうだが、これは想と円弧線の相応を先づ評すものと云へる。然もこゝに興味ある事は、図式上から云へば、円弧線は常に放射線を先行してのみ存し得ると云ふ事実である。円弧線は半経[70]を予想する。その半経[71]は即ち放射線だからである。竟りこの事を云ひ代へれば行動は思考に先立つと云ふ事になる。

仏教の方の十二縁起は「無明・行・識・色名[72]云々」と云ふやうになつてゐるが、これを図式に関して云へば、無明即ち原始点である中心点を考へれば、行はその原始点から一切に先立つて起される。この原始行こそ一切有情の始めなのである。想も識も実にこれから生れると云つていいと思ふ。斯う云ふ「行」に就ては「自我意識の起るのは、欲楽を追ふ所の執意あるがためである、即ち執意に分別判断を与うる必要上こゝに自我意識が起るのである。」と説明するが、この場合自我意識は即ち「識」である事勿論である。所が「行証[73]ずればその内にあり」の場合に於ける「行」はこの無明から起される原始行とは必ずしも同じではないやうである［。］この証行不二の場合の行は想行完全なる和合に依つて識にピツタリと相即した場合と考へ得やう。図式的に云へば、円弧線と放射線が円弧点・放射点として相互捕足する場合、それは正に一個の渦線と変るところがないものとなるからである。

斯く考へ来ると必竟最も良き意味に於ける「行」は線的ではなく点的である事が明になる。点的な「行」とは何かと云へば、「行」を意識せざる行であると云へやう。想も又然りで、想にしても行にしてもそれが殊更に意識に上るやうなものである場合、それは既に線的となつてゐると云ふ可きであろう。

道元が「仏道をならふと云ふは自己をならふなり、自己をならふと云ふは自己をわするるなり、自己をわするといふは万法に証せらるゝなり」と云ふのは、必竟想も行もそれを忘れ去る事に依つてのみ万法なる渦線に添ひ得るのであつて、行は忘ぜられた時反つてその存在を示すものであると思ふ。

---

[70] Amusante coquille typographique : il faut lire *hankei* 半径, le « rayon » (littéralement « demi-diamètre »), et non *hankyō* 半経, terme qui n'existe pas mais pourrait se traduire par « demi sutra ».

[71] Même erreur qu'au commentaire précédent.

[72] Les deux caractères sont inversés : il faut lire *myōshiki* 色名.

[73] Ici encore une coquille : Kitawaki reprend une phrase précédemment citée (*« Gyō zureba shō sono naka ni ari »* 行ずれば証その内にあり) mais un caractère (*shō* 証, « l'atteinte de l'éveil ») se trouve déplacé (*« Gyōshō zureba sono naka ni ari »* 行証ずればその内にあり), ce qui rend la phrase incompréhensible. Pour la traduction française, la citation d'origine a été considérée.

人はよく「熟慮断行」と云ふ事を云ふ。この場合も殊更に考へ殊更に行ふと云ふのでは全く悪想悪行に終る［。］熟す以前に於て慮を断ち行に移れとこそ受け取る可きかと思ふ。それは熟し過ぎる事が思慮の常であるからであり、行はこれを断つ所に生ずるものだからである。

それは悟も交流電流のそれのやうにである。「行」の構造を斯く見来る時、「行」は遂に行として意識さる可き何ものでもなく、只万法としての一つの識の流れ動く渦線が見られるに過ぎない［。］「行」の構造は斯くて、強ひてこれを云へば放射性能を有する点であると云へない事もなからう。

2.1.2.2 Traduction : « La structure de *gyō* »

La structure de *gyō*

(La pensée revient sur elle-même, la conviction se transmet, mais la situation est difficile à retenir et s'écoule.)

Goethe

Ces derniers temps, le terme de *gyō* est souvent employé. Cela vient notamment de [l'ouvrage] *La science en tant que* gyō *[activité]* de [M.] Hashida [74], ministre de l'Éducation, de la Science et de la Culture, mais le terme *gyō* est en fait pour nous courant depuis bien longtemps, et il doit y avoir quelque chose, une raison particulière, au fait qu'il attire récemment à nouveau notre attention.

De manière générale, en parallèle de l'assimilation de la production culturelle occidentale depuis Meiji, les termes tels que *gyō* nous semblaient particulièrement éloignés. À la place de *gyō*, nous nous contentions généralement de mots tels que *kōi* ou *kōdō* [75]. C'est même plutôt que nous avions habituellement évacué les expressions utilisant des noms propres telles que *gyō*, avec une tendance à faire l'effort d'utiliser de préférence

[74] Hashida Kunihiko 橋田邦彦 (1882-1945), physiologiste et professeur à l'Université impériale de Tōkyō (Tōkyō teikoku daigaku 東京帝国大学, actuelle Université de Tōkyō [Tōkyō daigaku 東京大学]), est ministre de l'Éducation dès 1940 dans le gouvernement de Konoe Fumimaro 近衛文麿 (1891-1945), puis dans celui de Tōjō Hideki 東条英機 (1884-1948) jusqu'en 1943. Soupçonné d'avoir été impliqué dans des crimes de guerre par les positions officielles qu'il occupait, il se suicide en septembre 1945. Kitawaki fait ici directement référence à son ouvrage *Gyō toshite no kagaku* 行としての科学 (La science en tant que *gyō* [activité], 1937-1939).

[75] Les deux ont un sens proche, et peuvent selon le contexte se traduire par « acte », « action » ou encore « comportement ».

des expressions utilisant des noms communs [76]. Aller des choses particulières vers les choses universelles, il s'agissait clairement de la caractéristique générale d'une époque libérale [77].

C'est ainsi que l'on a vu le passage de l'ancien système japonais de poids et mesures au système métrique. Pourtant, le fait que l'on ne se satisfasse aujourd'hui pas de mots tels que *kōi* ou *kōdō*, et que l'on utilise de nouveau celui de *gyō*, signifie que l'on peut penser que c'est précisément le contraire qui est en train de se passer face à la tendance historique de notre époque d'aller des choses particulières vers les choses universelles. Autrement dit, l'orientation actuelle est peut-être d'aller des choses universelles vers des choses particulières. Et en effet, nous rencontrons assez souvent un phénomène proche. Par exemple, lorsque nous entendons des voix appelant même au retour à l'ancien système japonais de poids et mesures, ce qui est peut-être tout de même un peu exagéré, mais de manière globale il est évident que nous prenons de plus en plus le chemin qui mène de l'universalité à la particularité. L'époque actuelle que nous sommes en train d'accueillir est appelée époque totalitaire. Vu ainsi, cette caractéristique d'aller de l'universalité à la particularité est peut-être aussi une caractéristique du totalitarisme. On peut y consentir si l'on suppose qu'un aspect du totalitarisme actuel prend appui sur le nationalisme, et en supposant alors qu'il n'y ait pas de grosse erreur de compréhension, il me semble possible de comprendre le sens de la réapparition du terme *gyō*. Tout du moins, à la différence du genre superficiel des simples mots à la mode, il semble à l'évidence répondre aux demandes sincères de l'époque.

Dans ce cas, quel genre de mot est donc ce *gyō* ? Il nous faut éclaircir davantage ce point. Le terme *gyō* est emprunté au vocabulaire bouddhique, et on peut notamment songer à son emploi dans le *Shōbōgenzō* de Dōgen [78] où il écrit : « l'atteinte de l'éveil est située dans l'activité [*gyō*] ».

---

[76] Kitawaki oppose ici les noms propres (*koyū meishi* 固有名詞) aux noms communs (*futsū meishi* 普通名詞), c'est-à-dire le propre/particulier au commun/général. Il réutilise ensuite à plusieurs reprises le qualificatif *koyū* 固有 qu'il oppose cette fois à *fuhen* 普遍, « universel », et non plus à *futsū* 普通. C'est pourquoi *koyū* 固有 est ici traduit par « propre », ensuite par « particulier » qui est d'usage plus commun.

[77] Le libéralisme (*jiyūshugi* 自由主義) est ici principalement à entendre au sens de libéralisme politique : Kitawaki oppose à l'époque de rédaction de l'article une autre époque où les libertés individuelles et le pouvoir du peuple étaient plus importants.

[78] Dōgen 道元 (1200-1253) est un moine bouddhiste de Kyōto, fondateur au Japon de l'école Sōtō (Sōtōshū 曹洞宗) du bouddhisme zen. Vers 1233, il rédige son grand œuvre, le *Shōbōgenzō* 正法眼蔵 (Trésor de l'œil de la Vraie Loi), ouvrage destiné aux disciples, où il présente ses interprétations des textes bouddhiques et des *kōan* 公案 (brèves anecdotes supposées être objets de méditation). Au sujet de Dōgen et du *Shōbōgenzō*, voir DALISSIER Michel, NAGAI Shin, SUGIMURA Yasuhiko (éd.), *Philosophie japonaise – Le néant, le monde et le corps*, Paris : Vrin, 2013, p. 85-112.

Dans le bouddhisme, si l'on réfléchit aux « cinq *skandha* [79] », les cinq éléments qui forment l'existence de toute chose [80], « *shiki* [formes] – *jū* [sensations] – *sō* [perceptions] – *gyō* [activités volitionnelles [81]] – *shiki* [consciences] » [82], *shiki* [formes] est expliqué comme l'essence ou la stimulation, *jū* [sensations] les sens ou la réception, *sō* [perceptions] la perception ou la perception des images, *gyō* [activités volitionnelles] la conscience ou la tradition, *shiki* [consciences] l'aperception ou la compréhension, ce qui signifie finalement que pour traiter ici de la question du seul *gyō* nous devons nous interroger sur les « cinq *skandha* » dans leur ensemble. Cependant, puisque nous ne souhaitons pas ici faire des recherches sur le bouddhisme en tant que tel, il nous faut dans la mesure du possible résoudre cette question sans trop l'étendre.

Cela dépasse peut-être un peu la problématique, mais je souhaite ici que nous nous souvenions de la phrase de Goethe donnée en ouverture de ce texte.

« La pensée revient sur elle-même, la conviction se transmet, mais la situation est difficile à retenir et s'écoule. » En la parcourant, cette phrase nous suggère un schéma.

La pensée revient sur elle-même : cela signifie des lignes circulaires [83]. La conviction se transmet : ce sont des lignes droites qui s'étendent en rayonnant depuis un centre. La situation est difficile à retenir et s'écoule : cela représente une extension partant d'un centre vers l'extérieur, sous forme de spirale. Nous allons ensuite combiner ces trois

[79] Le sanskrit est employé dans divers ouvrages, mais on rencontre aussi les traductions « cinq agrégats » ou « cinq composantes » ; en japonais, *go.un* 五蘊. Ce sont les « cinq ensembles dans lesquels le Bouddha a englobé tous les phénomènes physiques et mentaux de l'existence conditionnée. » Deux significations : « 1. Au niveau d'un individu, les cinq skandha sont la base de la personnalité sur laquelle on établit à tort l'idée d'un moi [...] et d'une personne [...] réellement existant. 2. Au niveau général, les cinq skandha constituent la liste de tous les phénomènes composés existant au sein de l'univers. » (CORNU Philippe, *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, Paris : Seuil, 2006, p. 38).

[80] *Issai man.yū* 一切萬有 , locution signifiant « l'existence de toute chose ».

[81] Dans ce contexte, *gyō* est plus souvent traduit par « volition », « activité(s) volitionnelle(s) » ou encore « formations karmiques » : « activités volitionnelles » a ici été retenu.

[82] En sanskrit : *rūpa*, *vedanā*, *samjñā*, *saṃskāra* et *vijñāna*. En japonais, *shiki* 色 [formes] et *shiki* 識 [consciences] se prononcent de manière identique, mais possèdent des kanjis, et bien sûr un sens, différents.

[83] Le terme *enko* 円弧 désigne un arc (de cercle), mais il s'agit ici à l'évidence de cercles complets, ou plutôt de « lignes circulaires » (*enkosen* 円弧線), c'est-à-dire de boucles fermées, ainsi que l'illustre la toile que réalise le peintre où il applique ces théories : *Sō – gyō – shiki* 想・行・識 (*Sō* [perceptions] – *gyō* [activités volitionnelles] – *shiki* [consciences], 1940 [cat. 178]).

cercles [84] centrés sur un unique point, et pourrons en observer les corrélations.

Les lignes circulaires ne possèdent aucun pouvoir propre d'extension. Il s'agit simplement de revenir après une distance déterminée à un point central donné.

À l'inverse, les rayonnements possèdent un pouvoir d'extension mais se dirigent sans limite dans une unique direction de manière rectiligne. Quant à la spirale, elle combine les caractéristiques des deux [motifs] précédents et montre des facultés exceptionnelles.

Si l'on clarifie la phrase de Goethe en partant de ce dernier point, le fait suivant devient évident.

En effet, la spirale – la situation – a l'apparence de l'intégration de deux fonctions, lignes circulaire et rayonnements – la pensée et la conviction (la volonté) – ; ainsi, pour que les deux [motifs] précédents saisissent intégralement la spirale du [motif] suivant, une synthèse le plus organique possible est nécessaire. Effectivement, la pensée et la conviction ne peuvent se saisir de la situation qu'en s'unissant, mais Goethe a montré que leur union est en réalité difficile.

Orientons encore une fois le sujet vers la doctrine bouddhique. Faisons correspondre la pensée – la conviction – la situation de Goethe à *sō* [perceptions] – *gyō* [activités volitionnelles] – *shiki* [consciences], et réfléchissons un peu au précédent schéma.

Dans les cinq *skandha*, *shiki* [formes] – *jū* [sensations] – *sō* [perceptions] montrent un degré de passivité inerte, et *gyō* [activités volitionnelles] – *shiki* [consciences] un degré d'activité entreprenante, mais nous considérons d'abord la correspondance entre *sō* [perceptions] et les lignes circulaires. D'ailleurs, ce qui est ici intéressant, en ce qui concerne l'aspect schématique, c'est le fait qu'on ne puisse penser les lignes circulaires que comme précédant continuellement les rayonnements. Les lignes circulaires nous font prévoir les rayons ; puisque ces rayons sont les rayonnements. En effet, pour le dire autrement, l'action [*kōdō*] précède la pensée.

Les douze *nidāna* [85] du bouddhisme sont « *mumyō* [ignorance] – *gyō* [activités volitionnelles] – *shiki* [conscience] – *myōshiki* [nom-et-forme] – etc. »,

[84] Kitawaki parle de trois « cercles » ou « formes circulaires », mais il s'agit des trois éléments géométriques dont il vient d'être question.

[85] En français « maillons » de la (co)production conditionnée, en japonais *jūni innen* 十二因縁 ou parfois, comme ici, *jūni engi* 十二縁起 (pour une brève introduction à ce concept, voir STEVENS Bernard, *Invitation à la philosophie japonaise – Autour de Nishida*, Paris : CNRS Éditions, 2005, p. 54-57).

mais en ce qui concerne l'aspect schématique, si l'on réfléchit à *mumyō* [ignorance] c'est-à-dire le point central qui est le point de départ, *gyō* [activités volitionnelles] est produit complétement avant ce point de départ. C'est ce *gyō* originel qui est le début de tout être sensible. On peut affirmer que *sō* [perceptions] comme *shiki* [consciences] apparaissent de ce point originel. Au sujet de ce *gyō*, il est expliqué que « ce qui déclenche la conscience de soi est dû à l'entêtement à poursuivre le bonheur du désir [86], c'est-à-dire que la conscience de soi survient ici de la nécessité de conférer à son entêtement un jugement réfléchi », mais dans ce cas la conscience de soi est bien sûr de *shiki* [conscience]. Cependant, le *gyō* de « l'atteinte de l'éveil est située dans l'activité [*gyō*] » ne semble pas toujours nécessairement identique au *gyō* originel produit par ce *mumyō* [ignorance]. Nous pouvons penser que le *gyō* de la non-dualité de l'activité visant à atteindre l'éveil, par l'intermédiaire de la parfaite union de *gyō* et *sō* [perceptions], a parfaitement fusionné avec *shiki* [consciences]. Sur un plan schématique, si les lignes circulaires et les rayons se complètent mutuellement en tant que points circulaires et points rayonnants, c'est précisément parce qu'il n'existe aucune différence avec une ligne spiralée.

Si l'on réfléchit ainsi, il devient évident que le meilleur sens de *gyō* n'est finalement pas linéaire mais ponctiforme. Quant à la question de savoir ce qu'est le *gyō* ponctiforme, on peut dire que c'est le *gyō* qui n'a pas conscience de *gyō*. De la même manière pour *sō*, qu'il s'agisse de *sō* ou de *gyō*, si c'est quelque chose qui devient un objet de conscience, cela doit déjà être linéaire.

Ce que dit Dōgen, « étudier la voie du bouddha, c'est s'étudier soi-même ; s'étudier soi-même, c'est s'oublier soi-même ; s'oublier soi-même, c'est être éveillé par toutes les existences », c'est que c'est seulement par l'oubli total de *sō* et *gyō* que la spirale de toutes les existences peut être satisfaite, et lorsque *gyō* est oublié cela montre à l'inverse cette existence.

Les gens disent souvent *jukuryodankō* [87], « agir de manière résolue après avoir mûrement réfléchi ». Dans ce cas également, dans le fait de réfléchir délibérément et d'agir délibérément, nous ne parvenons qu'à de mauvaises pensées et de mauvaises actions. Se priver de penser avant que cela ne mûrisse, et se déplacer vers l'activité [*gyō*], je pense que c'est ainsi

---

[86] Le terme *yokuraku* 欲楽 appartient au vocabulaire bouddhique et, en supposant qu'il ne s'agisse pas d'une coquille, est ici traduit par « bonheur du désir ». Il s'agit à l'origine du bonheur éprouvé par le Bouddha après son éveil en songeant à ce qui l'y a mené. Il est opposé à *gyōyoku* 楽欲, le « désir », qui utilise donc les mêmes caractères mais à l'envers, et est un terme bien plus courant.

[87] Expression composée de quatre caractères : *juku* 熟 (mûrir), *ryo* 慮 (penser, réfléchir), *dan* 断 (couper, décider), *kō* 行 (agir, activité). Le kanji 行 se prononce ici *kō* (et non plus *gyō*) mais conserve la même signification. Kitawaki offre dans ce passage une interprétation toute personnelle de cette locution.

qu'il faut interpréter cette phrase. Cela est dû au fait que les réflexions sont toujours trop mûries, et que l'activité [*gyō*] naît où elle les interrompt.

Il en va de l'éveil comme du courant alternatif. Lorsque l'on regarde ainsi *gyō*, *gyō* n'est finalement pas quelque chose dont on doit avoir conscience en tant que *gyō*, mais on voit simplement une spirale de *shiki* [consciences] qui court en tant que toutes les existences. Ainsi, je dois dire que la structure de *gyō* doit être un point qui possède la capacité de se rayonner.

2.1.2.3 Présentation de l'article

Cet article est paru le 30 décembre 1940 dans le *Nippon shinbun*. Particulièrement représentatif des œuvres et réflexions du peintre à cette époque, il offre une réflexion aussi intéressante que surprenante, qui mêle théories de Goethe et bouddhisme. De même que les précédents portant sur Zeami, il n'a jamais été analysé de manière détaillée. Le titre de l'article, « "Gyō" no kōzō » 「行」の構造 (La structure de *gyō*), est très révélateur des centres d'intérêt du peintre : la prononciation du premier caractère, *gyō* 行, qui est au cœur des réflexions de Kitawaki, n'est à aucun moment précisée, mais il s'agit à l'évidence de *gyō*. Cependant, dans un autre contexte, celui-ci peut également se prononcer *iki* : lu de cette manière, le titre fait directement écho à *« Iki » no kōzō* 「いき」の構造 (*Structure de l'iki*), ouvrage de Kuki Shūzō paru en 1930 que le peintre a très certainement lu, puisqu'il s'est aussi intéressé au travail de Kuki sur la contingence qu'il a abondamment pris en note dans ses carnets. La question de la structure (*kōzō* 構造) est au cœur des réflexions du peintre, et le choix de ce titre ne semble pas pouvoir être le fruit du hasard.

Deux idées fortes sont au centre du texte. Celle de synthèse (synthèse des cultures) est, comme souvent à cette époque, mise en avant. Mais, comme l'indique le titre, c'est le concept de *gyō* 行 qui est au cœur de l'article. Au début du texte, Kitawaki évoque le concept tel qu'il est développé dans *Gyō toshite no kagaku* 行としての科学 (La science en tant que *gyō* [activité]), un court essai de Hashida Kunihiko. Le texte paraît d'abord sous forme d'un fascicule publié par le Bureau idéologique du ministère de l'Éducation (Monbushō shisōkyoku 文部省思想局) en 1937, puis est repris dans un ouvrage portant le même titre en 1939, qui comporte d'autres essais de l'auteur. Chez Hashida, *gyō* désigne la pratique ou l'activité, l'être qui l'effectue s'effaçant derrière elle : l'important est l'activité en elle-même. Physiologiste, Hashida est aussi spécialiste du bouddhisme zen et de Dōgen 道元 (1200-1253), fondateur de l'école Sōtō du bouddhisme zen à laquelle appartient Nishida : il réalise à partir de 1940 une édition commentée de son ouvrage majeur, *Shōbōgenzō* 正法眼蔵 (Le

Trésor de l'œil de la Vraie Loi). Ainsi, il n'est pas étonnant que, pour préciser le sens de *gyō*, il évoque dans son texte les termes de *gyōja* 行者 (celui qui s'adonne à la pratique ascétique du bouddhisme) ou *gyōzuru* 行ずる (s'exercer, s'entraîner). Citant Nishida, il compare le concept *hataraku mono naki hataraki* 働くものなき働き (action sans agissant) de celui-ci à sa propre conception de *gyō* [88] : le lien avec le zen qui, comme nous allons le voir, influence fortement la philosophie de Nishida, est là aussi clair. En effet, Kitawaki explique ensuite que la notion de *gyō* existe aussi dans le bouddhisme où elle a deux acceptions. Il s'agit tout d'abord de l'un des « cinq *skandha* » (ou « agrégats »), « qui comprend tous les mécanismes habituels de pensée, de sentiment, de perception et d'action » ; y sont regroupés « toutes les forces conditionnantes, les impulsions issues du karman passé qui nous poussent à « fabriquer » nos conditions karmiques actuelles et à venir » [89]. Par ailleurs, toujours dans le bouddhisme, *gyō* est aussi le deuxième des douze *nidāna*, et désigne alors plutôt les bons ou mauvais désirs produits dans le passé.

Chez Kitawaki, *gyō* correspond à l'idée de pratique, d'acte, d'activité, par opposition à la théorie ou la réflexion. Il est délicat de trouver en français un terme qui recoupe la conception du peintre, elle-même peu évidente à appréhender : ses préoccupations sont-elles seulement d'ordre artistique, et *gyō* serait alors très proche de l'idée de « pratique » ? Ou débordent-elles largement ce seul domaine pour aller vers toute « action » ou « activité » de la société ? Elles seraient alors plus proche de la « praxis » (*jissen* 実践), terme alors couramment employé, par exemple par Nakai dans *Iinkai no ronri* 委員会の論理 (La logique des comités, 1936). Quant à l'emploi de *gyō* dans le bouddhisme, il recouvre une multitude de significations pour lesquelles « activité » (« activités volitionnelles » par exemple) comme « pratique » peuvent, notamment et selon les cas, convenir. Ajoutons que, comme souvent dans ses écrits, le peintre mélange les notions et concepts et en offre une interprétation très libre ; il n'est pas toujours évident de savoir à quel degré ceux-ci étaient bien saisis, ou à quel point il s'en est sciemment éloigné. Ainsi du terme de *gyō* qui est aussi bien l'un des cinq *skandha* que l'un des douze *nidāna*, mais avec des sens quelque peu distincts ; celui de *shiki* 識 également [90] : ils sont cependant appréhendés de manière assez uniforme, pour le sens que le peintre leur prête, qui est principalement celui qu'il imagine de *gyō* et *shiki*. Leur emploi dans le bouddhisme apparaît ici en quelque sorte aussi comme un argument lexical déterminant. Précisons que cette utilisation de termes existants dans

[88] HASHIDA Kunihiko, *Gyō toshite no kagaku*, Tōkyō : Iwanami shoten, 1939, p. 32-33.

[89] CORNU Philippe, *op. cit.*, p. 39.

[90] Traduit par « les consciences » dans le cas des *skandha*, et « la conscience » pour les *nidāna*. La traduction de *gyō* reste identique.

des acceptions non seulement personnelles mais surtout mouvantes est une constante chez Kitawaki.

Concernant la traduction précise de *gyō*, il semblait préférable de parvenir à un terme unique, et c'est pourquoi « activité », plus adaptée à la notion qu'en développe Hashida ou au vocabulaire bouddhique, a été retenu. L'idée forte ici défendue par le peintre, c'est que l'action, la pratique doit précéder la pensée. Il est nécessaire de se plonger dans l'action, les réflexions venant à la suite. Un postulat qui s'oppose donc, comme il le précise d'ailleurs, à la conception selon laquelle il faut bien réfléchir avant d'agir.

2.1.2.4 Analyse de l'article

Le peintre insiste sur l'importance d'une activité libérée de réflexions : il faut se jeter dans la pratique, l'action. Une telle observation évoque celles des surréalistes, et bien sûr la question de l'automatisme. Mais il ne faut pas ici comprendre que Kitawaki souhaite abandonner tout travail de réflexion pour se diriger vers un automatisme qu'il n'a du reste semble-t-il jamais pratiqué. Alors que peut-il vouloir signifier ? Il semble dans un premier temps possible d'aborder le problème de deux manières : soit que l'on considère les propos de Kitawaki comme ayant trait au domaine artistique, soit que l'on estime que ses réflexions portent plutôt sur la société dans son ensemble. En fait, cette distinction ne nous semble pas adaptée, et même fautive, dans le sens où Kitawaki lui-même essayait de fusionner les deux, ses réalisations ayant pour but d'agir sur la société. Aussi, si ces deux aspects seront bien ici abordés – puisqu'ils existent indubitablement – il importera non pas de choisir mais bien plutôt de tenter de les embrasser tous les deux.

Concernant la question de l'activité artistique dégagée de réflexions, nous avons précédemment évoqué la proximité entre le travail des surréalistes et les réflexions de Zeami, mais cette posture fait davantage écho à celle de ce dernier dans le nō : il s'agit bien de s'oublier dans la pratique, et ce stade ne peut être atteint qu'après un important travail en amont. C'est en fait l'importance de l'exercice qui semble ici soulignée, ce qui était déjà le cas dans la série de trois articles sur Zeami, où le peintre utilisait des termes tel *shugyō* 修行 qui désigne aussi bien l'exercice ou l'apprentissage que les pratiques ascétiques bouddhiques visant à mener à l'éveil. Kitawaki n'a de cesse de se référer à des sources culturelles d'origines géographiques et d'époques diverses, et insiste sur la synthèse et la question de l'exercice : il est nécessaire de bien assimiler toutes ces connaissances, et d'en passer par toutes les étapes nécessaires de l'apprentissage – c'est-à-dire de s'exercer suffisamment – pour atteindre un degré permettant de s'adonner à une activité dégagée de

réflexion, l'esprit littéralement libre. Zeami souligne l'importance de la *non-conscience* : ayant atteint un degré d'excellence, l'acteur joue sans plus y penser, *naturellement* serait-on tenté de dire. Cette perfection nécessite de parvenir à un état d'inconscience, d'oubli de son « âme » : *mushin* 無心 (sans âme).

Le dramaturge constitue à l'évidence une influence importante pour le peintre, mais deux années séparent les deux travaux et, dans « "Gyō" no kōzō », Kitawaki évoque principalement le bouddhisme. Les propos du peintre sur le zen empruntent à Dōgen, qu'il cite à plusieurs reprises, et connaissent aussi avec Nishida et plus largement les penseurs de l'École de Kyōto plusieurs similitudes. Kitawaki s'intéresse en effet aux réflexions de ces derniers dont il évoque plusieurs ouvrages. Citons *Rekishiteki genjitsu* 歴史的現実 (La réalité historique) de Tanabe Hajime dans « Genjitsu e chikazuku bijutsu » 現実へ近づく美術 (L'art se rapprochant de la réalité, 1940) [91], *Nihon bunka no mondai* 日本文化の問題 (La question de la culture japonaise, 1940) de Nishida dans « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu » 大和絵的なるものへの検索　日本美術史再検討への一考察 (Recherches vers des choses à rapprocher des *Yamato-e* – Réflexion pour un réexamen de l'histoire de l'art japonais, 1941) [92], sans oublier l'évidente référence à *Bunka ruikeigaku* 文化類型学 (Typologies des cultures, 1939) de Kōyama Iwao avec sa toile *Bunka ruikeigaku zushiki* 文化類型学図式 (Schéma des typologies des cultures, 1940).

Avant de préciser l'usage que Kitawaki fait de ces influences, regardons ce qui rapproche les différents penseurs réunis autour de Nishida, et ce qui fait qu'ils forment une « école ».

2.1.2.4.1 Nationalisme et bouddhisme : l'exemple de Nishida Kitarō

La question de l'engagement politique des philosophes réunis autour de Nishida d'abord, de Tanabe ensuite, si elle ne doit en aucun cas être évacuée, est relativement complexe [93]. Aussi,

---

[91] Voir KITAWAKI Noboru, « Genjitsu e chikazuku bijutsu », *Nippon shinbun*, v. juillet 1940.

[92] Voir KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 2-3.

[93] Heisig offre à ce propos une opinion qui ne souffre aucune ambiguïté : « Dans les pages qui suivent, je tâcherai de garder un certain équilibre, mais non sans déjà annoncer ma conclusion : *il faut, délibérément ou pas, ignorer la plus grande part des écrits de ces penseurs pour arriver à la conclusion que l'inspiration fondamentale qui porte leur pensée s'approche, d'une manière ou d'une autre, de l'idéologie impérialiste du Japon en guerre. Et si certains d'entre eux ont ouvertement apporté leur soutien, ce soutien ne peut être considéré que comme une aberration en regard de leurs propres visées intellectuelles.* » (HEISIG James Wallace, *Les philosophes du néant – Un essai sur l'école de Kyoto*, Paris : Éditions du Cerf, 2008, p. 19).

une autre caractéristique, bien plus objective, doit-elle ici être retenue pour évoquer ce courant : celle de la tentative de créer un système philosophique qui serait la synthèse de la philosophie occidentale, allemande tout particulièrement, et de la philosophie orientale, en fait bouddhique et même plus précisément de l'école Kegon 華厳 (ornementation fleurie) [94]. Cette orientation découle de celui qui en est le personnage principal.

Nishida étudie la philosophie à l'Université impériale de Tōkyō entre 1891 et 1894, où il s'intéresse de près à l'idéalisme allemand (Kant, Hegel et Schopenhauer), ainsi que l'anglais et l'allemand. Son enseignement universitaire se compose par ailleurs de l'étude des doctrines asiatiques, indienne et chinoise. À cela s'ajoutent, durant sa jeunesse, une initiation au confucianisme, au néoconfucianisme et au taoïsme, et enfin la pratique, depuis son adolescence, du *zazen*. Il commence à enseigner la philosophie à l'Université impériale de Kyōto en 1910, à l'âge de quarante ans. Invité par celui-ci, Tanabe, bientôt suivis de leurs disciples Nishitani Keiji 西谷啓治 (1900-1990) – troisième figure majeure du courant –, Kōsaka Masaaki 高坂正顕 (1900-1969) ou encore Kōyama Iwao, poursuivront, malgré nombre de divergences d'opinion, le sillon creusé.

Après-guerre, nombre de critiques vont viser la responsabilité des intellectuels pour le rôle qu'ils ont joué dans un certain embellissement de la guerre, ou une justification historique des prétentions japonaises. À ce titre, le rôle parfois trouble liant la philosophie bouddhique aux représentants de l'École de Kyōto semble devoir être précisé. Nishida puis Tanabe, mais également nombre d'autres penseurs dont certains furent leurs disciples seront bientôt critiqués pour leurs « sympathies » envers la « Sphère de coprospérité de la Grande Asie orientale ». Nishida tout spécialement, qui présente cependant une posture moins évidente à saisir, et offre un soutien moins ouvert à la politique japonaise que certains de ses disciples, Kōyama notamment. Ce dernier est un bon exemple de la synthèse de différents courants de pensée, lui qui, initié à la philosophie occidentale par Nishida et Tanabe, s'intéresse aussi aux doctrines bouddhiques qu'il étudie auprès d'un moine professeur à l'Université Ōtani (Ōtani daigaku 大谷大学) de Kyōto, Saitō Yuishin 斎藤唯信 (1864-1957). À la même époque, Watsuji Tetsurō donne à l'Université de Kyōto des cours sur le bouddhisme primitif et sur

[94] Cette volonté de synthèse est bien sûr celle d'un dépassement des philosophies jusqu'alors existantes. Notons que les philosophes de Kyōto s'appuient grandement sur une terminologie empruntée à la philosophie occidentale. Cette caractéristique peut trouver diverses explications, et tient sûrement pour beaucoup aux lectures et à la formation des philosophes – qui avaient pour certains séjourné en Europe – ; mais nous pouvons également supposer que cet usage de termes qui devaient parler aux Occidentaux était aussi un moyen de leur rendre potentiellement accessible ce dépassement de leur pensée – qu'ils devaient finir par embrasser, puisque le Japon était destiné à remplacer l'Europe comme nouveau pivot culturel mondial –, qu'ils auraient sinon eu plus de peine encore à assimiler.

les écoles du Grand Véhicule. Kōyama semble avoir été particulièrement sensible aux doctrines de Kegon, puisqu'il fonde un groupe de recherche destiné à leur étude. Le rapport au bouddhisme de Nishida est sûrement plus nuancé, et la voie qu'il cherche passe aussi bien par la philosophie occidentale que par la pensée bouddhique, cette dernière ne prenant pas le pas sur la première ; le bouddhisme apparaît davantage comme « pendant oriental à un mode de pensée représentée selon lui par les logiques d'Aristote et Hegel [95] ». Son dernier écrit, *Bashoteki ronri to shūkyōteki sekaikan* 場所的論理と宗教的世界観 (Logique du lieu et vision religieuse du monde [96]), s'il se conclut par une réflexion sur les liens entre l'État et le bouddhisme, traite également abondamment de penseurs occidentaux [97].

Les critiques envers Nishida pour ses positions sont loin d'être infondées, mais sa posture est plus complexe. Ainsi, quel qu'ait été son avis au sujet de la « Sphère de coprospérité », et à la différence de certains autres membres de l'École de Kyōto, il rejette la soumission des peuples [98]. S'il rejette les totalitarismes fascistes, nazis ou communistes, et reconnaît les libertés de pensée et de croyance, les Lumières ne lui semblent cependant guère plus présentables, de même que la Révolution française ou « la doctrine du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes ». En fait, sa conception religieuse de la liberté est parfaitement compatible avec un régime autoritaire tel que celui qui dirige alors le Japon, c'est-à-dire limitée au fait de ne pas reconnaître « l'individu et la liberté comme fondements de la société et de l'État ». Au sein de cette liberté très encadrée, l'individu doit se fondre dans le *kokutai* 国体 (corps national). « Ce n'est qu'en se conformant aux lois de la société […] qu'un individu peut être un individu en tant que tel. [99] » Aussi, si la position de Nishida apparaît à l'évidence plus éclairée que certains nationalistes pour qui toute pensée étrangère est à proscrire, et qui estiment que tous les moyens permettant de concourir à la grandeur du

[95] GIRARD Frédéric, « Notice de présentation », pour ISHII Kōsei, « L'idée de "Sphère de co-prospérité de la Grande Asie orientale" et la philosophie bouddhique – Le rôle de l'École de Kyôto – », *Cipango*, hors-série « Mutations de la conscience dans le Japon moderne », printemps 2002, p. 118.

[96] Une version française de ce texte, réalisée par Sugimura Yasuhiko et Sylvain Cardonnel, a été publiée en 1999 aux éditions Osiris.

[97] Voir ISHII Kōsei, *op. cit.*, p. 78-79 et 107-111.

[98] Ce qu'illustre l'anecdote suivante : en 1943, à l'occasion de la Conférence sur la Grande Asie orientale, « le Directeur du Cabinet des affaires militaires (Gunmu kyokuchô 軍務局長) Satô Kenryô 佐藤賢了 (1895-1975), qui voulait faire étalage de sa puissance, expliqua la situation de l'avancée des troupes japonaises et demanda à Nishida sous quelle forme et dans quelle région il fallait emmener l'empereur. Ce envers quoi Nishida fulmina : "Qu'est-ce que cela veut dire !" "Qu'est-ce que cela, sinon de l'impérialisme ! Si on ligote le libre vouloir des autres pays, on n'aura plus affaire à la sphère de co-prospérité et l'on ne pourra plus parler de guerre sainte !" répliqua-t-il vertement. À la suite de quoi Satô présenta ses excuses. L'anecdote est restée célèbre. » (*ibid.*, p. 107)

[99] LAVELLE Pierre, « Nishida Kitarô, l'école de Kyôto et l'ultra-nationalisme », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 92, n° 4, 1994, p. 440-441.

Japon sont valables, il s'inscrit cependant bien dans les limites de la ligne officielle, qui donnait au Japon un rôle central, de guide même, dans l'histoire mondiale de l'époque. Pour Nishida, la supériorité de la culture japonaise tient à ce qu'elle réalise la plus parfaite synthèse des qualités des différentes civilisations, passées comme présentes. Il effectue ainsi un tri entre divers aspects culturels ou religieux, pour ne conserver que ceux qui lui semblent posséder le plus de valeur. Par ailleurs, à l'inverse du Japon, moderne et en évolution constante, le principal rôle historique de l'Inde ou de la Chine semble avoir été de transmettre au Japon confucianisme et bouddhisme [100]. Le Japon, par sa capacité de synthèse, se doit de guider les autres nations, là où l'Occident a montré ses limites.

En 1940, Nishida publie *Nihon bunka no mondai*, ouvrage s'appuyant sur une communication donnée deux ans plus tôt devant l'empereur dans lequel il fait du Japon le centre de l'histoire et le point de convergence entre Asie et Europe, remplaçant l'habituel eurocentrisme (dont il libère l'humanité) par un nippocentrisme, s'écoule à sa parution à quarante mille exemplaires [101]. C'est à ce même ouvrage que Kitawaki fera référence en 1943. Toujours en 1940, Nishida est décoré de l'Ordre de la culture (*Bunka kunshō* 文化勲章). Cette aura qui l'entoure a cristallisé les tensions, tant était importante la réception de sa pensée. Rappelons que, en 1937, soit l'année même de l'apparition de la distinction, Kitawaki avait fait de celle-ci le sujet d'une œuvre : elle devait dans un premier temps reprendre le nom de la médaille, *Bunka kunshō*, et se montrer relativement critique, mais le peintre décidera finalement de l'intituler *Shōhyō* 章表 (Symbole [cat. 110]), un titre plus neutre, et surtout de modifier la composition pour en gommer toute critique.

Au cœur de « "Gyō" no kōzō » est la question de l'activité dégagée de toute réflexion préalable : Nishida développe un concept très proche, celui de « l'expérience pure », dont la compréhension est une porte d'entrée intéressante à l'étude des réflexions de Kitawaki.

2.1.2.4.2 D'un usage du bouddhisme dans la conception de la peinture

Pour Nishida, une différence majeure existe entre les philosophies occidentales et asiatiques : alors que les premières s'appuieraient principalement sur un appareil métaphysique basé sur la notion de présence de l' « être » (*yū* 有), le Japon ou la Chine

[100] Voir *ibid.*, p. 443.

[101] Une audience qui se poursuivra semble-t-il après-guerre : plusieurs dizaines de personnes auraient passé la nuit à attendre la parution, en 1947, du premier volume de ses écrits complets. À ce sujet, voir MARALDO John C., notice « Nishida Kitarō », dans ZALTA Edward N. (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2012 Edition) [en ligne, consulté le 30 septembre 2015] : http://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/nishida-kitaro/

tenteraient d'expliquer la réalité par la notion de « néant » (*mu* 無) [102]. Ce « lieu du néant » (*mu no basho* 無の場所) est celui où se produit « l'expérience pure », premier jalon de la logique nishidienne : elle est « une ouverture sur un espace vide qui est le site (*basho*) le plus originaire du mental en tant que capacité d'éprouver le néant et de s'ouvrir en lui au surgissement de l'étant [103] ». Chez Nishida, « l'expérience pure » réside dans son immédiateté, n'est accessible qu'à une conscience qui est elle aussi pure, d'où a été supprimé tout ce qui pourrait nuire à l'immédiateté : un concept formulé dans des termes très proches de ceux employés par Kitawaki pour évoquer celui de *gyō*. Il s'agit donc pareillement de l'expérience qui précède la pensée, l'enclenchement du mécanisme réflexif. En ouverture de *Zen no kenkyū* 善の研究 (Étude sur le bien, 1911) [104], son premier ouvrage publié, Nishida en donne la définition suivante :

> 経験するというのは事実其儘(そのまま)に知るの意である。全く自己の細工を棄てて、事実に従うて知るのである。純粋というのは、普通に経験といって居る者もその実は何らかの思想を交えて居るから、毫(ごう)も思慮分別を加えない、真に経験其儘の状態をいうのである。たとえば、色を見、音を聞く刹那(せつな)、未だこれが外物の作用であるとか、我がこれを感じて居るとかいうような考のないのみならず、この色、この音は何であるという判断すら加わらない前をいうのである。それで純粋経験は直接経験と同一である。自

[102] MARRA Michele, *Modern Japanese Aesthetics – A Reader*, Honolulu : University of Hawaii Press, 1999, p. 171-172; et HEISIG James Wallace, *op. cit.*, p. 116-117.

[103] STEVENS Bernard, *op. cit.*, p. 118. Au sujet du concept de *mu* chez Nishida, nous renvoyons à la précision qu'en donne Britta Boutry-Stadelmann : « Dans tous les textes bouddhiques anciens, l'idée de substance ou de nature propre est rejetée. Quand il est question d'existants, c'est dans le sens d'existants en mutuelle dépendance avec d'autres existants (en sanskrit : *pratîtyasamutpâda*). Le concept de vacuité (en sanskrit : *sûnyatâ*) existait dans le bouddhisme ancien mais avait été particulièrement developpé [sic] par Nâgârjuna (actif autour de l'an 125). Le terme sanskrit *sûnya* a le sens de "sans [nature propre]" ou "vide [de substance]". Afin de comprendre le sens de *mu* dans la philosophie de Nishida, il est utile de garder à l'esprit que ce concept – tout en étant chargé d'autres nuances, par exemple de celle du rien (en chinois : *wu*) taoiste ou de celle du non-être (en japonais : *mu*) du Zen – véhicule aussi le sens de vacuité. Le 絶対無 *zettai mu* n'est pas l'être absolu, n'est pas une entité, mais le vide absolu de nature propre : Nishida le conçoit comme la possibilité infinie de créer tout existant. Ce vide n'est pas distant des choses, il est caractéristique pour tout existant dans la mesure où ce qui existe n'est que l'illusion, à chaque instant recréée, d'une réalité "concrète" qui n'est autre que vacuité. Ainsi le *mu* de Nishida, comme celui du bouddhisme, n'est pas le rien au sens de vacuum ou d'absence d'être. C'est le processus de fonctionnement de la réalité. » (BOUTRY-STADELMANN Britta, *La création artistique chez Nishida Kitarô (1870-1945) à travers ses lectures de Fiedler et de Kant dans son texte* « Art et morale » (Geijutsu to dôtoku) *de 1923*, Thèse de doctorat, Genève : Université de Genève, 2003, p. 10).

[104] Seuls les deux premiers chapitres de l'*Étude sur le bien* ont été traduits en français, par Hitoshi Ōshima (NISHIDA Kitarō, *L'expérience pure – La réalité*, Paris : Éditions Osiris, 1997, 95 p.), mais deux versions complètent existent en revanche en langue anglaise : *A Study of Good*, traduction de Valdo H. Viglielmo (Tōkyō : Print. Bureau. Japanese Govt, 1960, 217 p.) ; et, plus récemment, *An Inquiry into the Good*, traduction d'Abe Masao et Christopher Ives (New Haven : Yale University Press, 1990, 184 p.). Nous traduisons ici le passage suivant.

己の意識状態を直下(じか)に経験した時、未だ主もなく客もない、知識とその対象とが全く合一して居る。これが経験の最醇(さいじゅん)なる者である。[105]

> Faire l'expérience [de quelque chose] signifie connaître précisément les événements tels qu'ils sont. C'est évacuer tout travail interne, et connaître en se conformant aux événements. Étant donné que les personnes qui parlent d'expérience y mêlent en général une certaine pensée, le terme « pure » signifie qu'il s'agit vraiment de la situation de l'expérience en tant que telle, sans ajout de la moindre réflexion qui soit. Par exemple, il s'agit de l'instant qui, lorsque l'on voit une couleur où que l'on entend un son, précède même celui du jugement sur ce que peuvent être cette couleur ou ce son, et non pas seulement celui où l'on se demande s'il s'agit d'une action externe ou si l'on éprouve une sensation. Ainsi, l'expérience pure est équivalente à l'expérience directe. Lorsque l'on fait directement l'expérience de l'état de la conscience de soi, il n'y a encore ni subjectivité ni objectivité, la connaissance et son objet ne font qu'un. Il s'agit de l'expérience la plus pure.

Pour atteindre cet état, il est nécessaire de « se défaire de tout psychologisme et de tout subjectivisme », puisque « la conscience pure de l'expérience immédiate est censée remonter à un soi (*jiko* 自己) plus originaire ». L'objectif est de parvenir, par le biais d'une pratique (le *zazen* notamment), à une « immersion dans le non-sujet, le non-ego (*muga* 無我), antérieur à la conscience réflexive de soi et à la dualité sujet-objet qui lui est coextensive [106] ». C'est uniquement libéré du « lieu de l'étant » (*yū no basho* 有の場所) que pourra donc se produire l' « expérience pure » qui, pour prendre un exemple concret – à rapprocher de celui offert par Nishida lui-même dans *Zen no kenkyū* –, pourrait trouver une illustration dans l'exemple d'un pianiste de haut niveau qui exécute une partition sans plus y réfléchir, hors de toute réflexion, de tout jugement, comme si ses doigts et son esprit agissaient par eux-mêmes ; ou encore d'un sculpteur dont l'outil taillerait la matière de manière presque autonome, dans un état de quasi « inconscience » (*muishiki* 無意識) vis-à-vis du médium comme de son outil [107]. Nous pouvons estimer que cet état évoque directement celui de Zeami (*mushin* 無心) ; le *senu hima* de ce dernier est aussi très proche du « lieu du néant » de Nishida, permettant la réalisation de l'expérience pure. Nishida ne parle pas du dramaturge, ce qui rend peu évidente toute tentative de lier directement les

---

[105] NISHIDA Kitarō, *Zen no kenkyū*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 2012, p. 17.

[106] STEVENS Bernard, *op. cit.*, p. 102-104.

[107] Nishida s'attache à définir le concept d' « expérience pure » dans cet ouvrage, qu'il souhaitait d'ailleurs originellement intituler *Junsui keiken to jitsuzai* 純粋経験と実在 (L'expérience pure et l'existence), contrairement à son éditeur. Il précise ainsi : « Par exemple, si quelqu'un escalade de toutes ses forces une falaise, ou lorsqu'un musicien joue un morceau qu'il connaît parfaitement, on peut dire qu'il s'agit d'un parfait *perceptual train*, d'une continuité de conscience […]. » (「例えば一生懸命に断岸を攀(よ)ずる場合の如き、音楽家が熟練した曲を奏する時の如き、全く知覚の連続 perceptual train といってもよい［下略］。」 ; NISHIDA Kitarō, *op. cit.*, p. 20). Voir à ce propos MARRA Michele, *op. cit.*, p. 174 ; FUJITA Masakatsu, *op. cit.*, p. 158-159 ; et FUJITA Masakatsu, *Nishida Kitarō – Ikiru koto to tetsugaku*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami shinsho », 2007, p. 38.

deux hommes [108], mais plusieurs auteurs ont noté leurs points communs [109]. Ils insistent tous deux sur le fait que cette conception de l'atteinte de la perfection concerne particulièrement le domaine artistique et, pour Nishida, l'art partage une caractéristique fondamentale avec la religion : il doit être « une sorte de détachement total » (*isshu no gedatsu* 一種の解脱), à rapprocher de l'éveil bouddhiste [110].

> Mais la véritable intuition intellectuelle est un acte d'unification qui se manifeste par une expérience pure, elle est donc une saisie vitale. Loin d'être passive, elle apparaît plutôt comme le secret technique de l'art, voire comme l'esprit même de l'art.
> Dans la série des mouvements que le pinceau inspiré du peintre révèle sur la toile, il y a toujours quelque chose qui unifie cet acte complexe. Ceci n'est pas un mouvement inconscient, il vaut mieux le considérer comme le développement ou l'achèvement de quelque chose que seule peut saisir l'intuition intellectuelle. Or, une telle intuition est un phénomène très ordinaire qu'on peut retrouver non seulement dans l'art sublime, mais aussi dans toutes les actions quotidiennes de la vie. [111]

Nishida s'intéressait beaucoup à l'art, ce que montre le contenu de sa bibliothèque. Les parallèles qu'il tire entre ses théories et la pratique artistique sont instructifs. Il affirme que l'art ultime ne peut être obtenu que par une immersion totale dans l'acte lui-même, c'est-à-dire par une union du sujet et de l'objet (主客合一の境 *shukyaku gōitsu no kyō*). Pour illustrer cette conception, il cite une anecdote mettant en scène le peintre Giotto (1266-1337), empruntée aux *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550-1568) [112]

---

[108] Il peut s'agir, sinon d'une coïncidence, du moins de l'inscription de Nishida dans un courant plus large, ce type de conceptions étant alors couramment traitée. Précisons en effet que l'*Inventaire complet de la bibliothèque de Nishida Kitarō* (*Nishida Kitarō zenzōsho mokuroku* 西田幾多郎全蔵書目録), publié en 1983 par l'Université de Kyōto, ne comprend aucun ouvrage de Zeami. Ce qui ne signifie certes pas que le philosophe n'ait pu lire ou avoir connaissance des théories du dramaturge – ce qui semble même peu probable, tant ses centres d'intérêts et lectures étaient variées –, mais n'atteste bien sûr pas davantage d'une quelconque influence. Il est encore intéressant de rappeler, après Boutry-Stadelmann, que « Nishida cite rarement ses références indiennes, chinoises ou japonaises, à l'instar de nombreux érudits japonais de son époque » (BOUTRY-STADELMANN Britta, *op. cit.*, p. 14).

[109] Citons encore l'importance portée sur l'unicité des sens (*kyōtsū kankaku* 共通感覚), des perceptions, qui, chez le philosophe, apparaît comme à la base d'un autre de ses concepts, l' « intuition active » (*kōiteki chokkan* 行為的直観). À ce propos, voir NAKAMURA Minoru, « Kyōto gakuha no sōsui Nishida Kitarō no tetsugaku (sono san) – Zeami, kōiteki chokkan = shintaikankaku, kyōiku », *Chiiki to jūmin – Dōhoku chiiki kenkyūjo nenpō*, nº 22, Nayoro : Nayoro shiritsu daigaku, 2004, p. 159-160.

[110] 「また芸術が『一種の解脱』として、宗教と同一の性格を有することを主張する。」 (FUJITA Masakatsu, *op. cit.*, p. 65).

[111] NISHIDA Kitarō, *L'expérience pure – La réalité*, Paris : Éditions Osiris, 1997, p. 47-48 ; original : NISHIDA Kitarō, *Zen no kenkyū*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 2012, p. 59.

[112] Le titre original complet est *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri* (Vies des meilleurs architectes, peintres et sculpteurs italiens depuis Cimabue jusqu'à notre temps). La première édition paraît en 1550, et la deuxième, très largement complétée, en 1568.

de Giorgio Vasari (1511-1574), dont la première traduction anglaise, qu'avait certainement consultée Nishida, était parue en 1892.

> 昔ローマ法皇ベネディクト十一世がジョットーに画家として腕を示すべき作を見せよといってやったら、ジョットーはただ一円形を描いて与えたという話がある。我々は道徳上においてこのジョットーの一円形を得ねばならぬ。 [113]

> Lorsque le pape Benoît XI [114] a demandé à Giotto de lui présenter un travail qui montrerait son habilité de peintre, on dit que Giotto aurait simplement dessiné un cercle parfait qu'il lui aurait présenté. Nous devons atteindre, dans le domaine de la morale, ce cercle parfait de Giotto.

L'intérêt que porte le philosophe à l'anecdote est certainement encore renforcé par le motif peint par le peintre italien : un cercle parfait. Une forme aussi parfaite efface toute trace de celui qui l'a peinte, tout particularisme, tout caractère spécifique ou personnel ; et réclame un très important entraînement, en amont, autorisant l'atteinte d'un état qui seul permet une telle réalisation. Qui plus est, le motif tracé par le peintre italien évoque celui du *ensō* 円相, cercle généralement tracé d'un seul trait qui, dans le bouddhisme zen, peut symboliser l'éveil ou la vacuité, le cercle étant empli de vide. Le terme peut également désigner le cercle qui entoure l'image d'un bouddha, dans un mandala.

115

Le tracé du cercle fait songer à celui dont parle Kitawaki dans « "Gyō" no kōzō », censé symboliser la pensée qui, comme elle, revient à son point de départ. Peut-être s'agit-il d'un hasard, mais le peintre précise lui-même dans l'un de ses carnets l'une des origines de la spirale, autre motif récurrent dans ses œuvres évoqué dans l'article : le svastika, en japonais

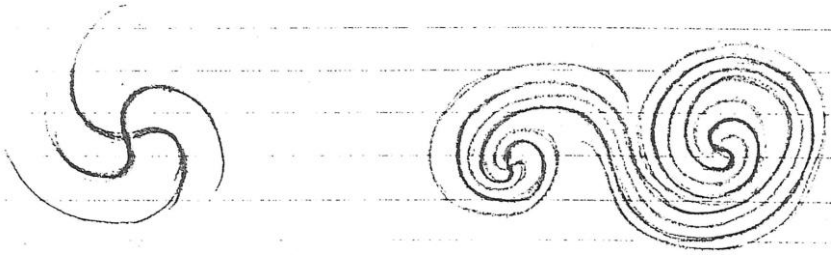
---

113 NISHIDA Kitarō, *Zen no kenkyū*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 2012, p. 220.

114 Il s'agit en fait du pape Boniface VIII, mais Nishida ne fait que reprendre l'erreur commise par Vasari (voir FUJITA Masakatsu, *op. cit.*, p. 63-64 ; et VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 2, Paris : Berger-Levrault, 1981, p. 109-110 et 123).

115 Calligraphie de Nishida présentant le motif du *ensō* accompagné d'un court texte : *Shingetsu koen hikari banshō wo nomu* 心月孤円光呑万象 (Le cœur [comme] la lune, solitaire cercle lumineux qui boit l'ensemble de l'univers). Reproduite dans FUJITA Masakatsu, *op. cit.*, p. 61.

manji 万字 ou 萬字. Kitawaki s'est documenté à ce sujet, citant un passage du *Jūjikyōron* 十地経論, traduction commentée par le moine indien Bohdiruci (jp : Bodairushi 菩提流支, Ve-VIe siècle) du *Jūjikyō* 十地経 (Sutra des dix terres [de l'ornementation fleurie]), qui aurait fixé le terme de *manji* 萬字. S'il ne s'agit pas de l'origine unique de l'emploi du motif, cela montre l'intérêt du peintre pour la thématique.



116

Plus largement, l'influence du bouddhisme chez Kitawaki est très tôt évidente, ainsi que le soulignent encore certaines toiles présentant des motifs qui en sont directement inspirés : citons *Gōka 1* 劫火 1 (Feu 1 [cat. 147]) et *Gōka 2* 劫火 2 (Feu 2, vers 1938 [cat. 148]) ou *Chōjū mandara* 鳥獣曼荼羅 (Mandala des oiseaux et des bêtes, 1938 [cat. 126]), œuvres dont les titres empruntent au vocabulaire du bouddhisme et qui appartiennent plutôt à sa période surréaliste. Quelques années plus tard, les motifs du bouddhisme semblent davantage servir des compositions soutenant les thèses officielles : ainsi de *Shiragi geinichi* 新羅迎日 (Yŏngil [du royaume de] Silla [117], 1942 [cat. 195] ; voir page suivante), une œuvre intéressante. On devine sur la gauche une statue de bouddha : si Kitawaki n'a laissé à ce sujet aucune précision, nous estimons qu'il pourrait s'agir de celle qu'abrite la grotte de Seokguram, aménagée au VIIe siècle et aujourd'hui située en Corée du Sud, dans la ville de Gyeongju [118]. Quant à la partie droite, elle présente un soleil haut dans le ciel surplombant un paysage qui, d'après le titre, semble être la Corée alors sous domination japonaise. Ce soleil est le symbole plus que probable du Japon.

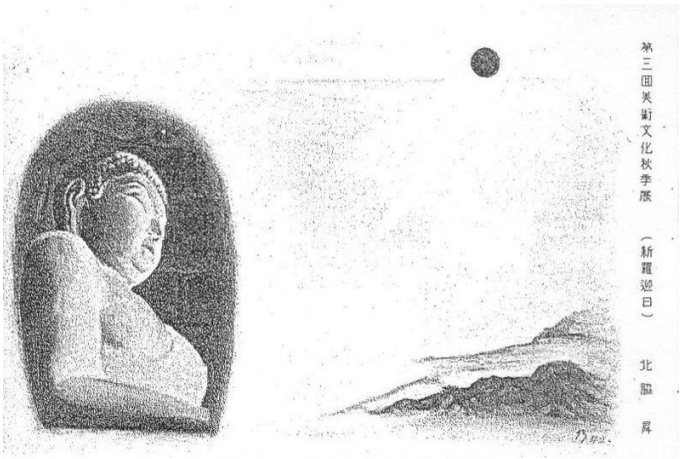
Ainsi que le montrent les dates de ces œuvres, cette tendance se constate particulièrement chez le peintre alors que la guerre s'intensifie et que le climat évolue plus fortement, au début des années 1940. De la même manière, et outre « "Gyō" no kōzō », Kitawaki fait encore référence à plusieurs reprises au *Shōbōgenzō* de Dōgen en 1940 dans « Bijutsukai no

116 Extrait du carnet no 5 de Kitawaki.

117 Le royaume de Silla (jp. : Shiragi 新羅) couvrait une partie du sud-est de la péninsule coréenne. Yŏngil désigne certainement la baie de Yŏngil (jp. : *Geinichi wan* 迎日湾) qui y est située.

118 L'ensemble composée de la grotte (artificielle) de Seokguram et du temple Bulguksa est inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO.

Shintaisei wa nani wo nasubeki ka » 美術界の新体制は何をなすべきか (Que doit faire le Nouvel ordre du monde de l'art ?), où il emprunte une citation de l'ouvrage (proche de celle de « "Gyō" no kōzō ») pour appuyer le fait que, pour parvenir à l'essence de l'art, il est nécessaire de s'oublier soi-même [119] ; ou encore en 1943 dans « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii » 機能的なるものは全て美しい (Tout ce qui est fonctionnel est beau), offrant même pour citation liminaire de l'article un extrait de l'ouvrage de Dōgen [120]. L'implication du peintre dans un art devant être « fonctionnel », c'est-à-dire prenant part à la société et, potentiellement à l'époque, soutenant l'effort de guerre, va chez le peintre de pair avec un intérêt grandissant et assez inédit dans son œuvre pour le bouddhisme.



121

Vu sous cet angle, la question de l'action sans réflexion préalable peut prendre un tout autre aspect. Peut-être ne s'agit-il plus vraiment de pratique artistique. Pour le dire simplement, le peintre n'est-il pas en train d'affirmer la nécessité de se conformer aux directives sans trop se poser de question ? D'autres œuvres et écrits de Kitawaki laissent un sentiment analogue. Ainsi, cet extrait de « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii » dans lequel il se réfère à la religion pour critiquer la liberté artistique :

> カント以後人々は必要以上に純粋病に侵されて来た。「附庸美」を排して「自由美」を高しとしたカント美学は次第に蓮花をしてその根基を養ふ泥池を厭離せしめてしまつた。二十世紀前半は誠にこの意味の「純粋美」の悪夢に依つて終始したと見てもよかろう。

---

119 「『本質』の名のもとに、自己をはこぶは迷いひに過ぎない」 (KITAWAKI Noboru, « Bijutsukai no Shintaisei wa nani wo nasubeki ka », *Nippon shinbun*, v. novembre 1940).

120 「生死すなはち涅槃なりと覚了すべし　いまだ生死のほかに涅槃を談ずることなし。」 (« Il faut prendre conscience que la vie et la mort sont l'éveil. La question de l'éveil n'a jamais été abordée en dehors de la vie et la mort. » ; cité dans KITAWAKI Noboru, « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii », *Bijutsu bunka*, Daiyonkaiten shū, Tōkyō, mai 1943, p. 45).

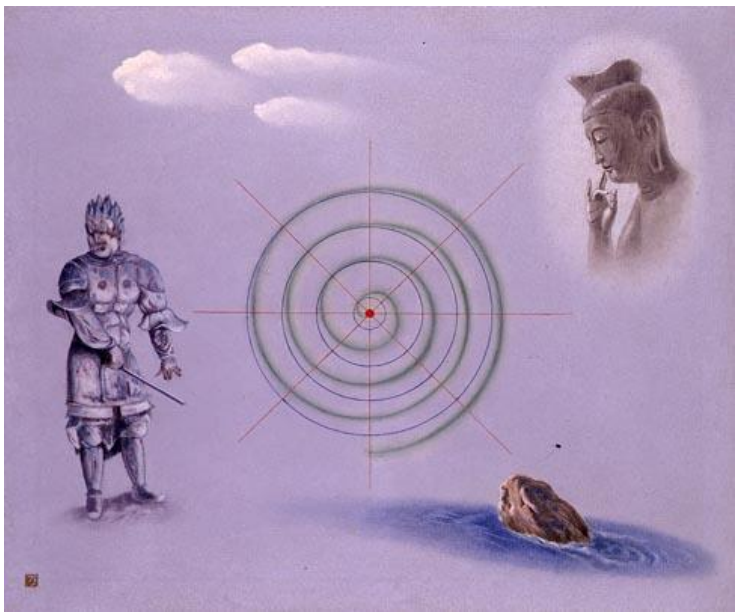
121 Reproduction de *Shiragi geinichi* (carte postale d'époque présentant l'œuvre) présentée dans le *Chiisai arubamu*. Dans le coin inférieur droit, on devine l'inscription « No 42 » 乃 42 (No[boru] [19]42).

泥池を厭離した蓮花の運命は、そのまゝ近代美術の運命でもあつたのである。 [122]

Après Kant, les gens ont plus qu'il ne l'aurait fallu été envahi par une fièvre de pureté. L'esthétique de Kant, qui évacuait la « beauté nationale » et considérait comme plus importante la « beauté libre » a ainsi, pour prendre une comparaison, chassé le lotus [123] de l'étang boueux, base de son développement. On peut considérer que la première moitié du XXe siècle s'est vraiment maintenue dans cette acception du cauchemar de la « beauté libre ».

Le sort du lotus qui a quitté l'étang boueux est exactement celui de l'art moderne.

Cette utilisation du bouddhisme évoque assez directement le travail de Nishida. En parallèle de cet article de Kitawaki, nous avons plusieurs fois évoqué l'une de ses toiles : *Sō – gyō – shiki* 想・行・識 (*Sō* [perceptions] – *gyō* [activités volitionnelles] – *shiki* [consciences], 1940 [cat. 178] ; ci-dessous).



Assez hermétique sans le support de « "Gyō" no kōzō », la toile se révèle bien plus claire avec un tel éclairage. Mais c'est à l'inverse aussi la compréhension de l'article qui est en fait délicate détachée de l'œuvre peinte, les deux étant parfaitement contemporains et se répondant. L'analyse détaillée de cette œuvre permet de mieux comprendre « "Gyō" no kōzō », ainsi que les liens qui unissent Kitawaki, le bouddhisme et certaines théories précédemment mentionnées de l'École de Kyōto.

[122] KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 45.

[123] Kitawaki réemploie le terme *enri* 厭離, spécifique du vocabulaire bouddhiste, qui signifie le dégoût et l'éloignement du monde souillé. L'emploi du lotus est bien sûr également à comprendre comme référence au bouddhisme.

De format modeste (60,5 × 73,0 cm), *Sō – gyō – shiki* est présentée l'année de sa réalisation lors de l'*Exposition Art et culture de la saison d'automne* (*Bijutsu bunka shūki ten* 美術文化秋季展), à Tōkyō, en même temps que *Bunka ruikeigaku zushiki* 文化類型学図式 (Schéma des typologies des cultures). Cet événement s'inscrit dans le cadre des célébrations organisées à l'occasion du deux mille six centième anniversaire de la fondation mythique du Japon (*kigen nisen roppyakunen* 紀元二千六百年) en –660, par l'empereur Jinmu (Jinmu tennō 神武天皇). La toile est composée de deux groupes de motifs : un premier composé de la superposition de motifs géométriques, au centre, et un second constitué de quatre motifs figuratifs. Penchons-nous tout d'abord sur le premier groupe.

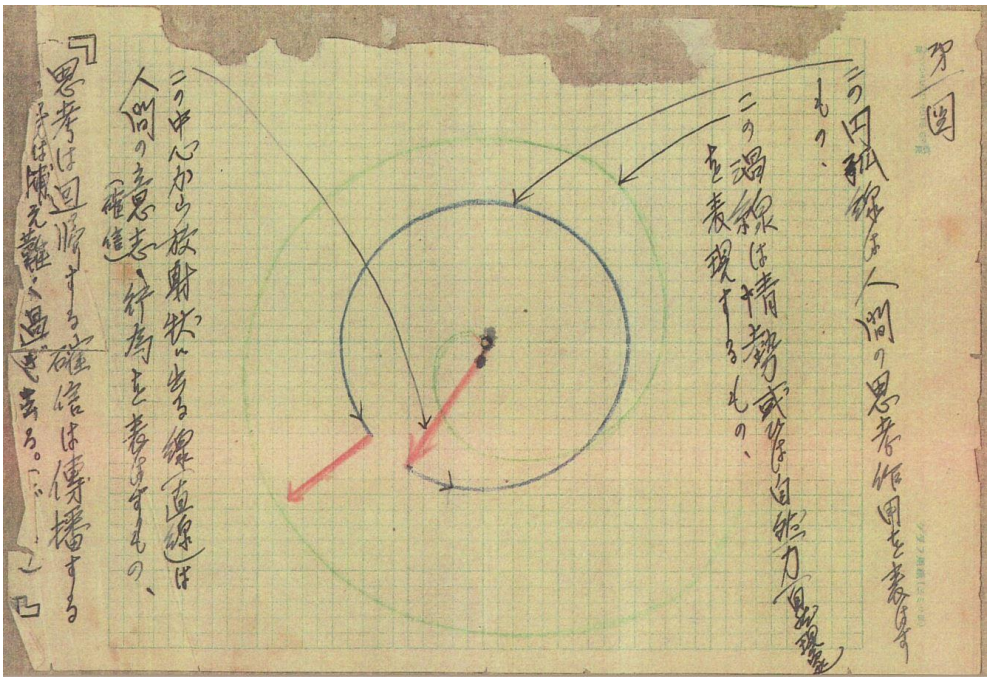
On distingue, partant du centre : quatre cercles bleus (Kitawaki parle de « lignes circulaires », expression qui donne davantage l'idée de mouvement), huit rayons rouges, et une spirale verte. Le peintre précise lui-même leur signification : les lignes circulaires bleues représentent *sō* 想, soit dans les cinq *skandha* « les perceptions », les lignes rouges *gyō* 行, « les activités volitionnelles », et la spirale verte qui les recouvrent et est la synthèse des deux premiers symbolise *shiki* 識, « les consciences ». Pour mieux préciser ce qui demeure relativement obscur, Kitawaki ouvre son essai avec une citation qu'il attribue à Goethe : « La pensée revient sur elle-même, la conviction se transmet, mais la situation est difficile à retenir et s'écoule. » Celle-ci lui apparaît comme une illustration des trois motifs géométriques :

> La pensée revient sur elle-même : cela signifie des lignes circulaires. La conviction se transmet : ce sont des lignes droites qui s'étendent en rayonnant depuis un centre. La situation est difficile à retenir et s'écoule : cela représente une extension partant d'un centre vers l'extérieur, sous forme de spirale.

On comprend ainsi mieux quel sens il accorde à chacun : *sō* 想 évoque « la pensée » (*shikō* 思考), *gyō* 行 « la conviction » (*kakushin* 確信) et *shiki* 識 « la situation » (*jōsei* 情勢). Dans des notes vraisemblablement prises en préparation de ce travail (reproduction page suivante), le peintre précise encore que les lignes circulaires bleues représentent l'acte de pensée humaine (*ningen no shikō sayō* 人間の思考作用), la spirale verte la situation (jōsei 情勢) ou la puissance de la nature (*shizenryoku* 自然力), les phénomènes naturels (*shizen genshō* 自然現象), et les rayonnements rouges la volonté humaine (*ningen no ishi* 人間の意志).

Concernant ensuite les motifs figuratifs, les deux premiers appartiennent au bouddhisme. Est tout d'abord reproduit en haut à droite le Maitreya (bouddha à venir ; jp : *miroku bosatsu* 弥勒菩薩) du Kōryūji 広隆寺, temple situé au nord-ouest de Kyōto, qui symbolise *sō* 想, « les

perceptions » ou chez Goethe « la pensée » (page suivante, à droite). Quant à la gauche de la toile, elle est occupée par le général Basara (Basara taishō 伐折羅大将, sanskrit : Vajra), l'un des douze généraux célestes (*jūni shinshō* 十二神将) chargés de monter la garde auprès de Yakushi Nyorai 薬師如来 (le Bouddha de médecine) dont les statues sont situées au temple Shin.yakushiji (新薬師寺), à Nara (page suivante, à gauche) [124]. Tout comme pour la statue de bois du Maitreya, Kitawaki en offre une très fidèle reproduction (page suivante à gauche). Des trois principes du titre, le général symbolise de manière assez évidente *gyō* 行, « les activités volitionnelles » ou « la conviction ». Soulignons ici que le choix d'un militaire comme symbole de l'action n'est, bien sûr, pas anodin. Enfin, les nuages et l'eau qui courent représentent certainement *shiki* 識, « les consciences » ou « la situation », et pourraient ainsi symboliser la situation constamment changeante, particulièrement alors que Kitawaki couche sur le papier ses réflexions. Chaque motif (ou ensemble de motifs) correspond donc à l'un des trois motifs géométriques précédents.



125

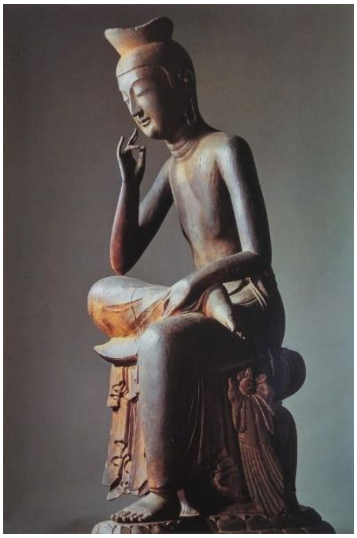
Comme nous l'avons précédemment précisé, une autre œuvre de la même époque, *Shūeki kairizu (hakke)* 周易解理図（八卦） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [huit trigrammes divinatoires], 1941 [cat. 187]), illustre le fait que Kitawaki ne laissait rien au hasard, jusqu'au nombre d'éléments sur la toile : les huit motifs qui la composent (sept et un axe central) pourraient être une illustration du slogan *Hakkō ichiu* 八紘一宇 (Huit coins,

[124] Basara est enregistré comme trésor national sous le nom de Mekira 迷企羅.

[125] Document aimablement fourni par Ōtani Shōgo (non référencé dans la bibliographie).

un toit) [126]. La même remarque peut s'appliquer ici : quatre motifs figuratifs, et trois motifs géométriques « centrés sur un unique point » comme l'écrit le peintre, soit huit éléments, les sept premiers gravitant autour du huitième. Une deuxième illustration du slogan apparaît dans les huit rayons rouges qui partent ou convergent vers un même centre. Rappelons que *Hakkō ichiu* est une expression forgée par un membre de l'école bouddhiste de Nichiren.

伐折羅（バザラ）大将 127



128

Pour Kitawaki, le fait que le terme même de *gyō* soit alors de nouveau utilisé pourrait être dû au fait qu'il est plus particulier que d'autres considérés comme plus universels. Et, comme il le précise, cette tendance « d'aller de l'universalité à la particularité est peut-être aussi une caractéristique du totalitarisme ». En suivant le fil de sa pensée, il est aisé de relier *gyō* aux lignes droites qui « se dirigent sans limite dans une unique direction de manière rectiligne », ainsi qu'à l'armée (le général Basara). À cette lumière, la citation qu'il emprunte à Dōgen apparaît également chargée d'un tout autre sens que celui du seul éveil :

> Ce que dit Dōgen, « étudier la voie du bouddha, c'est s'étudier soi-même ; s'étudier soi-même, c'est s'oublier soi-même ; s'oublier soi-même, c'est être éveillé par toutes les existences », c'est que c'est seulement par l'oubli total de *sō* et *gyō* que la spirale de toutes les existences peut être satisfaite, et lorsque *gyō* est oublié cela montre à l'inverse cette existence.

[126] Voir LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris : Hermann, 2001, p. 126-129.

[127] Légende sous l'illustration : Basara taishō 伐折羅（バサラ）大将, général Basara. Photographie présentée sur le site Internet du Shin.yakushiji, à l'adresse suivante [lien valable au 20 août 2017] : http://www.shinyakushiji.or.jp/junisinsho/).

[128] Reproduction dans OGAWA Kōzō, *Miroku bosatsu – Kyōto Kōryūji*, coll. « Miwaku no butsuzō », vol. 4, Tōkyō : Mainichi shinbun-sha, 1986, p. 1.

Reformulons la dernière partie de ce passage, en employant les termes que Kitawaki emprunte lui-même : « c'est seulement par l'oubli total de *la pensée* et de *la conviction* que la spirale de toutes les existences [c'est-à-dire *la situation*] peut être satisfaite ». Kitawaki ne fait pas dire autre chose à Dōgen, qui recommande de « s'oublier soi-même » pour parvenir à l'éveil. Ajoutons enfin la référence qu'il fait au totalitarisme, et il est aisé de voir ici une glorification de la situation que connaît alors le Japon.

La synthèse que tente le peintre du bouddhisme et de réflexions nationalistes évoque directement ce que propose à la même époque Nishida. Comme celui-ci, la position de Kitawaki n'est pas claire, et certains auteurs ont pu voir dans son attitude une sorte de soumission face à la pression portée sur les artistes [129]. Une telle interprétation est tout à fait possible, et vient il est vrai assez rapidement à l'esprit, mais nous semble un peu unilatérale. En effet, si tel était le cas, pourquoi Kitawaki ne crée-t-il alors que des œuvres particulièrement hermétiques, dont il est difficile de trouver les codes, et qui ont très certainement été incomprises à l'époque tant elles le sont pour la plupart aujourd'hui encore ? Si le peintre en a tout à fait conscience, ce pourquoi il rédige à diverses reprises ce que nous pourrions qualifier de « manuels d'interprétation » des œuvres par le biais d'articles, certains ne se sont pas embarrassés de tant de complications pour délivrer leur message. Ce qui se comprend parfaitement : pourquoi ne pas afficher plus clairement des propos et des thèses qui auraient été aisément acceptés ? L'attitude de Kitawaki est en fait assez typiquement celle qui serait attendue de la part d'un artiste s'opposant au pouvoir, et non l'inverse. On peut, dans le même ordre d'idée, imaginer qu'il ait souhaité réaliser des œuvres affichant un certain caractère nationaliste – qu'il s'agisse d'une conviction personnelle ou d'un simple opportunisme –, tout en souhaitant que ce même caractère soit le moins visible possible, par ses proches ou ses pairs notamment ; une attitude qui permettrait dans tous les cas de faire bonne figure. Mais cela semble aussi assez peu probable.

L'objet n'est pas de tenter à tout prix d'exonérer le peintre d'une attitude infamante, mais bien plutôt de souligner le côté peu vraisemblable de la thèse. Au-delà des pressions, indéniables et dont plusieurs de ses proches ont fait les frais, Kitawaki semble véritablement réceptif non pas aux thèses nationalistes ou totalitaires qui prônent la soumission culturelle des peuples voisins, encore moins à tous les excès perpétrés, mais bien plutôt à des thèses qui font écho à ses propres préoccupations d'universalité et de synthèse culturelle. S'il n'est pas véritablement contraint financièrement, puisqu'il peut se

[129] Voir RITTER Gabriel Richard, *Beyond Surrealism: Kitawaki Noboru and the Avant-Garde During Wartime Japan, 1931-1951*, Thèse de doctorat, Los Angeles : University of California, 2016, p. 98.

permettre de ne pas vivre de son art, il ne semble pas l'avoir non plus été d'une autre manière. Contrairement à de nombreux autres artistes et intellectuels, Fukuzawa notamment, il ne réalisera pas d'œuvres glorifiant ou soutenant ouvertement la guerre. Aucune de ses œuvres ne nous semble pouvoir, de près comme de loin, être qualifiée de *sensōga* (peinture de guerre).

Kitawaki est conscient du fait qu'il n'est pas possible de lutter contre la machine qui s'est mise en route, et qui a déjà emporté plusieurs de ses proches. Très peu dissert à ce sujet, il s'inquiète dans un courrier adressé à son ami Komaki Gentarō daté du 10 avril 1941 [130] du sort de Fukuzawa et Takiguchi qui viennent d'être arrêtés, ainsi que de la dissolution probable de l'Association de la culture artistique (Bijutsu bunka kyōkai 美術文化協会).

> 突然ですが今朝吉井君から手紙が来て福沢氏と滝口氏去る五日当局より呼出しを受けその画目下留置中の由、書籍等も押収された由、その後の様子は一切不明で皆心配してゐる［中略］
>
> 私考するに福沢氏滝口氏の留置は恐らく例の中井正一氏等と同様な事になるのではないかと思はれるが、若しそうだとすれば会としてはこの機をよほどうまく処理しないと所詮解散は免れまいと思ひます。斯う云ふ事態になる事は敢えて驚く事はありませんが、この際特に傷を求めるやうな事は賢策ではあるまいと思ひます

> Pardon d'entrer directement dans le vif du sujet, mais j'ai reçu ce matin une lette de Yoshii [131] disant que Fukuzawa et Takiguchi ont été convoqués par les autorités le 5 [avril] et qu'ils sont actuellement en détention. Leurs livres notamment ont aussi été confisqués. Nous n'avons depuis pas la moindre information et tout le monde est inquiet. […]
>
> À mon avis, la détention de Fukuzawa et Takiguchi va prendre la même tournure que, notamment, celle de Nakai Masakazu. Dans ce cas, si nous ne gérons pas parfaitement la situation, nous ne pourrons en définitive pas éviter la dissolution de l'Association [de la culture artistique]. Il n'est pas étonnant que nous nous retrouvions dans une telle situation, mais je pense alors qu'il ne serait pas très intelligent de chercher davantage d'ennuis.

Kitawaki est tout à fait conscient des risques qui pèsent sur les artistes, et n'est nullement surpris de se retrouver « dans une telle situation », ce qui peut sembler étonnant de la part d'un artiste qui estimerait réaliser des peintures de propagande.

Il nous semble qu'il n'y a guère d'ambiguïté dans « "Gyō" no kōzō » : Kitawaki suggère clairement de suivre le mouvement sans réfléchir. Il est permis de supposer qu'il estime qu'il s'agisse de la meilleure chose à faire ; et surtout que les prétentions japonaises, si elles lui semblent terribles sur le plan des libertés dont il fait notamment les frais, lui

[130] Correspond au document ici nommé « carnet nº 14 ».

[131] Il s'agit très certainement du peintre Yoshii Tadashi 吉井忠 (1908-1999), qui participe en 1938 à la fondation de l'Association des beaux-arts Genèse (Sōki bijutsu kyōkai 創記美術協会), puis l'année suivante l'Association de la culture artistique.

apparaissent aussi comme une occasion unique de parvenir à son idéal d'universalité. Et c'est sûrement en ce sens également qu'il faut entendre le terme de « totalitarisme » (*zentaishugi* 全体主義) que Kitawaki oppose dans son texte à celui de « libéralisme » (*jiyūshugi* 自由主義) : ces termes sont précisément ceux employés le même mois (novembre 1940) lors de la fameuse table-ronde « Kokubō kokka to bijutsu – Gaka wa nani wo nasubeki ka » 国防国家と美術——画家は何をなすべきか (l'État de défense nationale et l'art – Que doivent faire les peintres ?), qui renseigne surtout sur la vision qu'ont les militaires de ce que doit alors être l'art, de ce qui sera permis ou ne le sera plus, et dont le compte rendu est publié en janvier suivant dans *Mizue* [132]. Sans grande surprise, les militaires s'entendent pour dire que l'art court à sa perte, craignent que l'influence artistique de la France ne finisse par faire du Japon l'une de ses colonies, déplorent les nombreuses œuvres exposées qu'ils considèrent comme étant celles d'un pays en ruines, ou font preuve de toute la finesse qu'on peut imaginer pour décider que l'art exposé devra désormais suivre la ligne officielle, les autres œuvres n'étant bonnes qu'à décorer la maison de leurs auteurs [133]. Ils critiquent surtout sans cesse ce « libéralisme » (*jiyūshugi* 自由主義) qui ne leur sied nullement. Le « libéralisme », estiment-ils, s'il a permis de mettre un terme à des régimes autoritaires, est également responsable de dérives qui ont nui au peuple. Tous les biais dont l'Occident a fait la preuve – colonisation néfaste pour les colonisés, exploitation des masses, capitalisme, etc. –, le « totalitarisme » (*zentaishugi* 全体主義) va y mettre un terme : un pays fort et sain, socialement comme économiquement, sans oppression des colonisés ni suprématie culturelle [134]. Le « totalitarisme » implique un pouvoir fort, et une liberté minimale : pour les artistes, l'obligation de ne pas dévier de la ligne officielle. L'art est appelé à jouer un rôle, à être « fonctionnel » comme le qualifie Kitawaki.

Le peintre rejette l'art pour l'art, celui-ci ne pouvant en aucun cas être une finalité pour lui : son objectif est bien plus large et, sauf à soutenir le régime, son attitude ne peut manquer

---

[132] Y sont présents trois militaires, les majors Suzuki Kurazō 鈴木庫三 et Akiyama Kunio 秋山邦雄 et le premier lieutenant Kuroda Senkichirō 黒田千吉郎, l'éditeur du débat Kamigori Takashi 上郡卓 et enfin l'historien et critique d'art Araki Hideo 荒木季夫, seul véritable spécialiste puisque aucun artiste n'est en revanche présent ; tous ceux conviés auraient décliné (voir SANDLER Mark H., « The Living Artist: Matsumoto Shunsuke's Reply to the State », dans *Art Journal*, vol. 55, nº 3, « Japan 1868-1945: Art, Architecture, and National Identity », automne 1996, p. 76 ; cité dans RITTER Gabriel Richard, *op. cit.*, p. 100). Le compte rendu a été republié en 1977 dans *Bijutsu techō* : il s'agit de la version ici utilisée.

[133] AKIYAMA Kunio shōsa, SUZUKI Kurazō shōsa, KURODA Senkichirō chūi, ARAKI Hideo, KAMIGORI Takashi, « Kokubō kokka to bijutsu – Gaka wa nani wo nasubeki ka », *Bijutsu techō*, nº 424, septembre 1977, p. 103 et 109.

[134] SANDLER Mark H., *op. cit.*, p. 76.

de surprendre. Toutefois, cette manière de réaliser des œuvres qui *a posteriori* peuvent apparaître comme « politiquement correctes » mais relativement impénétrables nuance à notre sens fortement la question de l'opportunisme. En fait, les restrictions imposées lui apparaissent sûrement comme ce qu'il est difficile de qualifier autrement que de « mal nécessaire » : à bien des titres nuisibles certainement, mais nécessaires si elles permettent de parvenir à l'universalité culturelle que le peintre appelle de ses vœux.

2.2 Toiles de Kitawaki

Avant d'analyser de manière plus globale les « peintures schématiques » dans la partie suivante, nous souhaitons présenter ici en détail quelques œuvres de Kitawaki appartenant à cette même tendance, et qui permettent de bien comprendre d'une part son évolution, d'autre part les rapports que sa production entretenait avec – et la manière dont elle reflétait – la réalité. Comme pour les articles précédemment présentés, le souci premier sera de donner la parole au peintre, afin de permettre un dialogue, d'offrir une lecture qui soit le moins guidée possible mais qui permette au contraire au lecteur, sur la base d'indispensables informations et précisions historiques notamment, de comprendre lui-même le processus créatif de Kitawaki et les œuvres dont il est question. Et ainsi de pouvoir aborder au mieux la partie suivante, qui concernera davantage l'étude de points précis d'œuvres de cette même période.

Il sera ici question d'œuvres régulièrement présentées dans les études sur le peintre, mais qui souffrent souvent dans ce contexte d'une présentation trop lacunaire ne permettant pas de les appréhender de manière pertinente. Séparées en deux ensembles, le premier composé de toiles réalisées pendant la guerre, le second d'une seule réalisée après, elles sont très représentatives des « peintures schématiques ». Il n'est bien sûr pas possible d'analyser ici en détail la totalité de ces œuvres, mais bien d'autres seront présentées tout au long de ce travail.

Le premier groupe est constitué de quatre huiles sur toile réalisées en 1941, partiellement bâties en s'appuyant sur un antique ouvrage de divination chinoise. Souvent présentées sous l'angle de leur composition – du reste très intéressante –, il importe ici d'en exposer la signification qui permet de mieux comprendre la position du peintre. Ce souci est notamment dû au fait que la toile qui est l'objet de la seconde analyse, sûrement la plus célèbre du peintre, est à l'inverse assez systématiquement présentée quant à elle sous le seul angle d'une interprétation de son personnage central, qui serait l'écho des interrogations qui étaient alors celles du peintre ; ce point est remarquable également, mais

ne doit pas faire oublier la construction de l'œuvre, qui l'est tout autant. On comprend donc que ces œuvres ne sont en général analysées que de manière partielle. Ces deux ensembles présentent deux aspects de l'artiste, dont la bonne compréhension est indispensable à une compréhension plus globale de son œuvre.

2.2.1 Pendant la guerre, une société très structurée

2.2.1.1 Quel climat pour la création ?

En France particulièrement, l'œuvre des artistes est souvent interrogée sur la base du rapport de ceux-ci à la guerre. Pour le dire autrement, et en prenant l'exemple de la Seconde Guerre mondiale, ont-ils ou non fait acte de résistance ? Si l'emploi des mêmes catégories dans le contexte du Japon fait peu de sens, il est bien évident que certains peintres notamment ont soutenu la politique officielle, réalisant par exemple des « peintures de guerre » (*sensōga* 戦争画), lorsque d'autres s'y sont refusé, arrêtant parfois toute activité artistique. La posture de Kitawaki est bien plus difficile à saisir, bien moins tranchée. À une époque où il est demandé à l'ensemble du peuple de participer à l'effort de guerre, le rôle des artistes, des peintres spécialement, est particulièrement, questionné. Tous s'interrogent sur le rôle qui doit être le leur. Kitawaki semble prendre assez rapidement une posture parfaitement en phase avec la politique officielle ; mais, en même temps, demeure généralement assez vague dans ses déclarations, et ne réalise par exemple pas de « peintures de guerre », contrairement à certains autres surréalistes japonais. On pourrait arguer qu'il réalise ce que Tan.o nomme « peintures de guerre cachées » (*kakure sensōga* かくれ戦争画), « œuvres qui représentent la guerre de manière allusive, sous la forme de scènes historiques, de paysages, de scènes de genre ou de portraits [135] », mais il ne nous semble pas non plus possible d'inscrire dans cette catégorie, au demeurant très intéressante, la production du peintre.

Alors que le climat change de plus en plus rapidement vers la charnière des années 1940, Kitawaki employe dans ses écrits des concepts tels que celui de « Nouvel ordre » (*Shintaisei* 新体制), référence directe à la politique officielle, ou encore affirme que l'art doit être « fonctionnel », qui peut être entendu au sens où l'art est appelé à jouer un rôle, être utile. C'est du reste ce qui est demandé aux peintres par le pouvoir, par exemple à l'occasion de la

[135] TAN.O Yasunori, « Le traitement allusif de la guerre dans la peinture : un oubli », *Japon pluriel*, vol. 2, p. 15.

table-ronde de novembre 1940 [136] que nous avons précédemment citée, où l'art pour l'art est rejeté, de même que tout ce qui ne servirait pas d'une manière ou d'une autre la nation. Ainsi de ce passage du compte rendu de la table-ronde qui met en scène les trois militaires présents (les majors Suzuki Kurazō et Akiyama Kunio, et le premier lieutenant Kuroda Senkichirō) qui, proche de la caricature, illustre bien l'atmosphère qui prime alors : il faut rejeter les formes artistiques inspirées de l'étranger, revenir vers un art plus originel – ou fantasmé comme tel –, et servir par son travail la politique de la nation.

> 鈴木　　昔の絵画、彫刻の中に於て惚れ／＼〵するものは幾らでも出て来て居る。所が今日のへんてこな絵には一寸手が出ない。（笑声）
>
> 黒田　　自己満足の絵といふものは禁止して貰はなければいかぬね。今の国家の方針で行つたら、自地共に不解な絵はやめてもらいたい。自己満足なのなら展覧会に出さなくて家に飾つて置けばよい。日本の国家が其人達に紙やカンバス絵具をやつたりする事は本当に不思議に思はれる。
>
> 秋山　　ま、大体兵隊から絵が批評されるやうになつたらもう終りですね。（笑声）[137]

> Suzuki : Dans les tableaux, dans les sculptures d'autrefois, beaucoup de choses forcent l'admiration. Mais les peintures bizarres d'aujourd'hui me dépassent totalement. (rires)
>
> Kuroda : Il faut interdire les peintures qui n'ont pour but que le seul contentement personnel. Il faut que cessent les peintures qui de manière générale ne comprennent pas la ligne suivie par la nation. S'il s'agit de contentement personnel, ils n'ont pas besoin de les exposer, ils peuvent très bien en décorer leur maison. Je trouve vraiment étrange que la nation japonaise fournisse à ces personnes du papier ou du matériel pour peindre.
>
> Akiyama : Bah, si les militaires se mettent à juger les peintures, on peut dire que c'est foutu ! (rires)

La publication des minutes de la table-ronde fut un événement en ce qu'elle précisait dans une revue spécialisée de premier plan la position concrète qui était attendue des peintres. Mais celle-ci était déjà claire, et certains artistes n'ont pas attendu de telles affirmations pour prendre eux-mêmes position. Deux mois avant la table-ronde, le peintre Nanbata Tatsuoki 難波田龍起 (1905-1997) publie ainsi dans la revue *Bi no kuni* 美之国 (Le monde de l'art) un article intitulé « Shintaisei ka no bijutsu wo kangaeru » 新体制下の美術を考える (Réfléchir à l'art dans le Nouvel ordre), qu'il ouvre sur ces mots :

> 世界は今や大変革の前夜である。我々は世紀の暗夜を照す一大光芒を見る。日本も亦新体制の下に国民の大同団結が結成されるようとしてゐる。最早自由主義的世界観は崩壊したのである。新体制政治運動は又新しき日本の文化の再建である。政治は生活

[136] « Kokubō kokka to bijutsu – Gaka wa nani wo nasubeki ka » 国防国家と美術——画家は何をなすべきか (l'État de défense nationale et l'art – Que doivent faire les peintres ?) : le compte rendu est publié en janvier 1941 dans *Mizue*.

[137] AKIYAMA Kunio shōsa, SUZUKI Kurazō shōsa, KURODA Senkichirō chūi, ARAKI Hideo, KAMIGORI Takashi, *op. cit.*, p. 109.

> であると言はれる。我々は今日政治を無視して我々美術家の生活も存続し得ないことを思はなければならない。[138]

> Le monde est à la veille d'une grande révolution. Nous allons voir un grand rayon de lumière percer les ténèbres du siècle. Au Japon, la grande coalition du peuple est sur le point de se réaliser au sein du Nouvel ordre. La vision libérale [*jiyūshugi*] du monde s'est déjà effondrée. L'activité politique du Nouvel ordre est la reconstruction de la nouvelle culture du Japon. On dit que la politique est la vie quotidienne. Aujourd'hui, nous devons réfléchir au fait que nous ne pouvons poursuivre notre existence d'artiste en ignorant la politique.

Nanbata considère que ce qui n'apporte pas un nouvel élan vital (*seimei* 生命) ne peut pas être considéré comme de l'art, et n'a pas plus de valeur que les bibelots qui décorent un salon. Pour lui, les choses sont claires : « Le monde est à la veille d'une grande révolution. Cela n'est pas une époque de paix. » Les artistes doivent abandonner leur intérêt propre (*shiri* 私利), et quitter la vie qui était jusqu'ici la leur et les isolait au sein de la société. « La vie d'artiste guidée par les intérêts personnels appartient au passé. » Tous ont une tâche à accomplir, et doivent se comporter comme des techniciens (*gijutsuka* 技術家), voire des « soldats de l'art » (*geijutsu senshi* 芸術戦士). Comme si la question attendait vraiment une réponse, il interroge : « N'est-il pas bien plus utile de former des soldats de l'art brûlant pour leur passion de l'établissement d'une nouvelle culture asiatique ? »[139]

Ce « Nouvel ordre » correspond à la politique poursuivie par le Japon du début de l'ère Shōwa (1925-1989) jusqu'à la fin du conflit, qui vise à donner au pays une place de premier plan au sein de l'Asie, dont elle est censée libérer les peuples du joug occidental, et plus spécifiquement à celle que prône en 1940 le Premier ministre Konoe Fumimaro. Dans un discours prononcé le 28 août 1940, il affirme la nécessité de mettre en place « un système d'État de défense nationale supérieur » (*kōdo kokubō kokka no taisei* 高度国防国家の体制) qui passe par une participation de tous :

> 高度国防国家の基礎は強力なる国内体制にあるのであつて、こゝに政治、経済、教育、文化等あらゆる国家国民生活の領域における新体制確立の要請があるのである。［中略］
>
> この国民組織の目標は、国家国民の総力を集結し、一億同胞をして生きた一体として等しく大政翼賛の臣道を完了せしむるにある。かゝる目標を達成するには、全国民が

[138] NANBATA Tatsuoki, « Shintaiseika no bijutsu wo kangaeru », *Bi no kuni*, vol. 16, nº 9, septembre 1940, p. 20.

[139] 「世界は今や大変革の前夜である。平和の時代ではない。［中略］個人の趣味性によつて左右されてゐた美術家の生活は過去のものである。［中略］東亜の新しき文化建設の情熱に燃ゆる芸術戦士を養成することが更に有意義ではあるまいか。」 (*ibid.*, p. 21).

その日常生活の職場々々において翼賛の実を挙げ得るやうにせねばならなぬのである。[140]

> Les bases d'un État de défense nationale supérieur résident dans un système fort à l'intérieur du pays, et nous demandons l'établissement d'un Nouvel ordre qui s'étendent à tous les domaines de la vie quotidienne des citoyens japonais, qu'il s'agisse de la politique, de l'économie, de l'éducation ou encore de la culture. […]
>
> L'objectif de cette organisation citoyenne est la réunion des efforts de tous les citoyens, et la réalisation comme un seul homme de la Voie du sujet [141] de [l'Association de] soutien au Trône [142]. Pour atteindre cet objectif, il faut que tous les citoyens puissent obtenir de bons résultats, chacun sur son lieu de travail.

Lu aujourd'hui, un tel projet résonne d'une manière bien familière, mais il remporte dans un premier temps un succès assez large, jusque dans certaines sphères dont il semble pourtant étranger. Ainsi, s'il n'est pas surprenant que divers membres de l'École de Kyōto souscrivent à un tel projet, la participation de Miki Kiyoshi par exemple, philosophe considéré comme situé à l'aile gauche de ce courant, se révèle plus intéressante en même temps qu'elle illustre la complexité même de saisir ce qui est souvent désigné comme une « école ». En effet, Miki participe à l'élaboration de la « Théorie de la Communauté de l'Asie orientale » (Tōa kyōdōtai ron 東亜共同体論), qui préfigure la « Sphère de coprospérité de la Grande Asie orientale » bientôt mise en place par les militaires, et s'inscrit donc directement dans ce « Nouvel ordre » dont il est un acteur, mais il a auparavant été arrêté en 1930 pour ses positions marxistes en vertu de la « Loi de préservation de la paix », et le sera à nouveau en 1945, suspecté d'avoir aidé un communiste à échapper aux autorités. Il mourra en prison. On voit que la frontière est plus trouble qu'elle ne paraît *a priori*, et que certains idéaux ayant pu séduire la gauche de l'échiquier politique ont ensuite donné lieu à

---

[140] KONOE Fumimaro, « Shintaisei junbi-kai, dai ikkai kaigi ni okeru Konoe-kō no seimei » 新体制準備会、第一回会議における近衛公の声明 (Réunion de préparation pour le Nouvel ordre – Discours prononcé par le duc Konoe à l'occasion de la première réunion), dans TANIGUCHI Yoshihiko, *Shin taisei no riron – Seiji keizai bunka Tōa no shin genri*, Tōkyō : Chikura shobō, 1940, p. 342-343.

[141] Le terme *shindōjissen* 臣道実践, (la réalisation de la Voie du sujet) est couramment employé, et désigne le rôle qu'est appelé à jouer le peuple dans la réalisation du Nouvel ordre, par son investissement complet dans son travail, tous ses efforts devant être faits pour la nation, en même temps qu'il souligne la place de celui-ci, assujetti. Très impliqué dans l'Association de soutien au Trône, le dramaturge et romancier Kishida Kunio 岸田國士 (1890-1954) a abondamment écrit sur le sujet. On se reportera notamment à *Nihonjin no tashinami* 日本人のたしなみ (Le goût des Japonais ; disponible en ligne sur le site d'Aozora bunko [consulté le 3 septembre 2017] : http://www.aozora.gr.jp/cards/001154/files/44670_37990.html). Kitawaki utilise le terme en juin 1941 dans « Bijutsu Shintaisei no gutaiteki keitai » 美術新体制の具体的形態 (La forme concrète du Nouvel ordre artistique).

[142] Fait référence à « Taisei yokusan kai » 大政翼賛会 (Association de soutien au Trône), mouvement d'union nationale fondé par Konoe fin 1940 pour y réunir les mouvements et partis politiques au sein d'un unique parti. Nombre d'oppositions limiteront cependant son pouvoir, politique notamment (voir LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre : 1937-1952*, Paris : Fayard, 2013, p. 65-68).

une interprétation et une application bien différente. Ce constat n'est bien entendu pas propre au Japon. Miki est à la base du concept de « Sphère de coprospérité », sans avoir souhaité ce qui en sera fait [143]. C'est pourquoi il nous semble important d'être prudent quant aux conclusions à tirer de l'attitude que semble adopter les artistes, en particulier en ce qui nous concerne Kitawaki. Cette question ne peut pas être évacuée aussi simplement, et nous partageons ici davantage l'avis d'Ōtani, lorsqu'il estime que le peintre semble surtout avoir répondu aux appels à bâtir une société idéale. Et si ce Nouvel ordre résulte en un contrôle accru du peuple et une restriction des libertés, il a aussi pu dans un premier temps être accueilli par divers secteurs (pas seulement économiques mais également culturels) comme offrant de nouvelles perspectives dans un société bien cloisonnée [144].

Puisque, en effet, Kitawaki s'intéresse également à ces théories, et publie plusieurs articles qui prennent pour thème le « Nouvel ordre » : « Bijutsukai no Shintaisei wa nani wo nasubeki ka » 美術界の新体制は何をなすべきか (Que doit faire le Nouvel ordre du monde de l'art ?) dans le *Nippon shinbun* en novembre 1940, et « Bijutsu Shintaisei no gutaiteki keitai » 美術新体制の具体的形態 (La forme concrète du Nouvel ordre artistique) dans *Bijutsu sekai* 美術世界 (Le monde des arts) en juin 1941. Dans ce Nouvel ordre, l'art doit être fonctionnel, et dégagé de tout objectif de satisfaction personnelle. Pour appuyer ses dires, il cite là encore dans le premier des deux articles le *Shōbōgenzō* de Dōgen, mais fait aussi référence à Ninomiya Sontoku, réformateur agraire qui a beaucoup travaillé pour la communauté et qui, souligne le peintre, a œuvré de manière concrète à mettre en œuvre une « nouvelle vie » (*shin seikatsu* 新生活) pour le monde agricole : « Il n'était clairement pas un moraliste abstrait [145] », dit-il de lui, et a donc joué au sein de la communauté un rôle

[143] « On ne peut fermer les yeux sur le fait que, lorsqu'il s'est agi de donner une signification théorique à l'idée de "sphère de co-prospérité de la Grande Asie orientale" et à son antécédent, la théorie de la "Communauté de l'Asie orientale", (Tôa kyôdôtai ron 東亜共同体論), la majeure partie de ceux qui ont joué un rôle crucial appartenaient à l'École de Kyôto (Kyôto gakuha 京都学派). Autrement dit, il s'agissait des disciples de Nishida Kitarô 西田幾多郎 (1870-1945) qui professait une philosophie originale à l'Université impériale de Kyôto (Kyôto teikoku daigaku 京都帝国大学). Ils ont certes tenté de résister au nationalisme, au spiritualisme, au totalitarisme ou à l'expansionnisme frénétiques de l'armée de terre et de la droite, mais, en réalité, ils étaient impuissants et n'ont pu obtenir de résultats effectifs, ce qui fait qu'en fin de compte, ils ont fini par ne plus servir que d'adjuvants pour légitimer l'invasion de l'Asie par le Japon. » (ISHII Kōsei, *op. cit.*, p. 73-74)

[144] Voir ŌTANI Shōgo, « Kitawaki Noboru no "zushiki" kaiga ni tsuite », *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Kenkyū kiyō*, vol. 7, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2002, p. 23-24.

[145] 「彼は決して抽象的なモラリストでは無かった。」 (KITAWAKI Noboru, « Bijutsukai no Shintaisei wa nani wo nasubeki ka », *Nippon shinbun*, v. novembre 1940).

tout ce qu'il y a de plus actif, fonctionnel [146]. C'est ce même type de rôle que les artistes doivent endosser pour Kitawaki.

> 美術も正に疑ふ可くもない行の一つである。その深さも高さも抽象的な本質追求の如きの克く許す所ではない。筆から顔料からキャンバスから、最も切実に現実と戦はれる技術方法の行そのものゝ内から生れるものなのである。美術はアルタミラ洞窟画以来何等本質的進歩をしてゐないと云ふ人がある。これは確に正しい本質は進歩しないのが本質だからである。進歩不進歩が問題になるのは技術方法である。［中着］
>
> では吾々は如何なる現実の内にゐるのであろうか。
>
> 八紘一宇の大理想実現、大東亜新秩序の建設、東亜共栄圏の確立等々大綱は既知に委ねる。最も具体的には高度国防国家完成に重点を置いていいと思はれる。新体制とは要するに先づ何よりもこの為のものであると信ずる。 [147]

> L'art aussi est clairement une activité [*gyō*] au sujet de laquelle aucun doute n'est possible. Sa profondeur comme sa grandeur ne permettent pas de réaliser des recherches abstraites sur son essence. Du pinceau, des pigments, de la toile, c'est quelque chose qui naît au sein même de l'activité [*gyō*] de la méthodologie artistique se battant le plus farouchement avec la réalité. Certains affirment que l'art n'a pas évolué de manière essentielle depuis les peintures de la grotte d'Altamira. C'est parfaitement juste, l'essence n'évolue pas puisqu'elle est l'essence. C'est la technique qui amène à se demander s'il y a ou non évolution. […]
>
> Bien, dans quel type de réalité sommes-nous ?
>
> La réalisation du grand idéal qu'est *Hakkō ichiu* [Huit coins, un toit], l'établissement du nouveau système de la Grande Asie, ou encore la fondation de la Sphère de coprospérité de l'Asie orientale : les principes en sont déjà connus. Plus concrètement, il me semble qu'il faut insister sur l'accomplissement de l'État de défense nationale supérieur. Je crois que c'est avant tout l'objectif du Nouvel ordre.

Avant d'ajouter, ne faisant aucun mystère de l'origine de ces conceptions : « Le duc Konoe également a insisté sur ce point, et montré que cela devait se réaliser par le fait que, "en somme, tous les citoyens obtiennent de bons résultats, chacun sur son lieu de travail" [148] ». Le libéralisme (*jiyūshugi* 自由主義), à opposer au totalitarisme ici, ne lui semble pas non plus capable de donner naissance à des œuvres de valeur, le Nouvel ordre doit se soumettre à l'empereur (*shōshohikkin* 承詔必謹) et faire primer l'intérêt commun (*kōekiyūsen* 公益優先). L'art doit devenir un maillon de l'État de défense nationale, et le système permettre de substituer aux « petits egos » personnels (*shōga* 小我) que présentent les expositions artistiques un « grand ego » (*taiga* 大我), c'est-à-dire l'expression du peuple dans son

[146] Très intéressé par Ninomiya Sontoku, Kitawaki écrira une série de cinq articles sur lui en juin-juillet 1940 pour le *Nippon shinbun* (voir bibliographie).

[147] *Ibid.* On constate ici aussi l'emploi du terme de *gyō* : écrit à la même époque que « "Gyō" no kōzō », Kitawaki utilise à de nombreuses reprises dans ce texte également le terme, lui conférant le même sens.

[148] 「近衛公もこの点を強調し、それは「必竟全国民がその日常生活の職場々々に於て翼賛の実を挙げる」事に依つて実現される可き事を示された。」 (*ibid.*).

ensemble [149]. Pour parvenir à cette évolution, Kitawaki formule plusieurs propositions, telles qu'une décentralisation de l'art qui ne devrait plus concerner que Tōkyō mais s'étendre largement aux régions dont il réclame une reconstruction culturelle (*chihō bunka fukkō* 地方文化復興) [150], ou encore une transition des « expositions » (*tenran* 展覧 ou *tenrankai* 展覧会) à des « présentations » (*tenji* 展示) d'œuvres dans lesquelles l'accent serait bien plus mis sur le collectif [151]. Il propose aussi de partager le temps des peintres : la moitié de leurs journées serait désormais consacrée à la création, et ils seraient le reste du temps envoyés à l'usine ou la ferme : là, ils créeraient pour les autres travailleurs des œuvres que tous pourraient admirer, les motifs naissant des lieux où ils se trouvent et des désirs qui en émanent. Quant à la question de la perte d'inventivité ou d'originalité des peintres, elle est de peu d'importance : ils seraient ainsi davantage dans la réalité, et pourraient au mieux soutenir le trône [152]. Ce type de proposition n'est pas isolé : le thème de l'intégration des artistes à la société, de leur aguerrissement auprès des paysans ou d'autres travailleurs, mais aussi de l'entrée de l'art dans les usines, est largement traité à cette époque au Japon et nombreux s'en font l'écho [153].

Il a parfois été considéré comme surprenant que la forme artistique prônée par Kitawaki prenne chez lui une forme aussi cryptique [154] ; puisque, en effet, si dans son esprit les œuvres doivent briller par leur caractère fonctionnel, nombre des siennes sont particulièrement peu compréhensibles en l'état, ce qui rend délicat tout fonctionnalisme. Nous souhaitons cependant souligner que, d'une part, à la différence de ce qu'il propose en 1940, il ne crée pas alors d'œuvres exposées à même un lieu de travail, directement soumises au regard du plus grand nombre, et peut-être est-ce d'ailleurs cette absence qui se révèle le plus surprenant. Mais, même si le peintre lui-même est conscient que ce but

---

[149] KITAWAKI Noboru, « Bijutsu Shintaisei no gutaiteki keitai », *Bijutsu sekai*, n° 46, juin 1941, p. 17-18. Kitawaki reprend précisément les termes de *shōga* et *taiga* lors d'une table ronde sur les œuvres collectives dont les minutes sont publiées le mois suivant dans *Bijutsu sekai*.

[150] Il fait de cette question de l'art des régions, par opposition à la prédominance de la capitale, le sujet d'un article (voir KITAWAKI Noboru, « Bijutsu ni okeru chūō to chihō » 美術に於ける中央と地方 [Le centre et les régions dans l'art], *Bijutsu seikatsu*, vol. 2, n° 4, avril 1942, p. 10-12).

[151] KITAWAKI Noboru, « Bijutsu Shintaisei no gutaiteki keitai », *Bijutsu sekai*, n° 46, juin 1941, p. 18.

[152] KITAWAKI Noboru, « Bijutsukai no Shintaisei wa nani wo nasubeki ka », *Nippon shinbun*, v. novembre 1940.

[153] Voir LUCKEN Michael, *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, p. 74-75. Ce souci ne se limite ni au Japon, ni à l'époque : rappelons que Thomas More (1478-1535) faisait il y a tout juste cinq siècles de ce besoin de confronter tout un chacun à la réalité du « travail concret » l'une des bases de sa cité idéale (*Utopia*, 1516).

[154] Voir RITTER Gabriel Richard, *op. cit.*, p. 93.

n'est pas atteint, il est possible qu'il cherche à parvenir à des créations à même d'exprimer de la manière la plus directe et pure possible un message, d'où la multiplication des moyens de communication mobilisés, ses œuvres ne se limitant clairement pas au seul dessin. D'autre part, les divers textes explicatifs qu'il offre – parfois de manière indirecte – ont tous pour but de clarifier des créations qu'il sait donc être difficiles d'accès. Ajoutons que le peintre est conscient que le monde de l'art n'est pas encore prêt à franchir de manière massive le pas vers tant d'évolutions, ce qu'il exprime clairement [155] : celles-ci nécessitent sûrement un long cheminement, qu'il essaye peut-être par ses diverses tentatives, sans cesse renouvelées, d'emprunter.

L'une de ces tentatives, aussi limitée dans le temps que dans le nombre de réalisations concrètes auxquelles elle donne lieu, se révèle particulièrement intéressante.

2.2.1.2 De l'usage du *Yi king* comme outil créatif

En 1941, le peintre expose lors de deux événements quatre toiles qui ont pour point commun de s'appuyer sur le *Yi king* (ou *Yi Jing* [156], en japonais *Ekikyō* 易経), traduit en français par *Livre des Mutations* ou *Livre des Changements*, ouvrage également désigné sous l'appellation *Zhou yi* (en japonais *Shūeki* 周易), soit « Mutations [de la dynastie] des Zhou » [157]. Rédigé sous la dynastie des Zhou (de −1050 à −256), il est le plus ancien des cinq Classiques chinois. Il peut être défini comme « un livre de vie autant que de connaissance qui contient toute la vision spécifiquement chinoise des mouvements de l'univers et de leur rapport avec l'existence humaine [158] ». Ouvrage permettant avant tout de noter des actes de divination, il s'appuie pour ce faire sur huit trigrammes (japonais : *hakke* 八卦), composés chacun de trois monogrammes. Ces monogrammes sont de deux sortes, figurant le pair et l'impair, et plus largement le masculin et le féminin, le yin et le yang, etc. : d'une part le trait brisé **--**, associé aux nombres pairs, au yin (japonais : *in* 陰) et au féminin ; d'autre part le trait plein **—**, associé aux nombres impairs, au yang (japonais : *yō* 陽) et au masculin. Sur la base de ces monogrammes sont constitués huit trigrammes, auxquels correspondent chaque fois un kanji (que Kitawaki emploie dans le titre de sa série d'œuvres) et plusieurs significations ou associations, les qualités pouvant devenir défauts (la soumission devenant

[155] KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 19.

[156] Avec encore différentes variations dans la graphie du nom : *Yiking*, *Yi-King*, *Yijing*, etc. En anglais, la graphie la plus courante est *I Ching*.

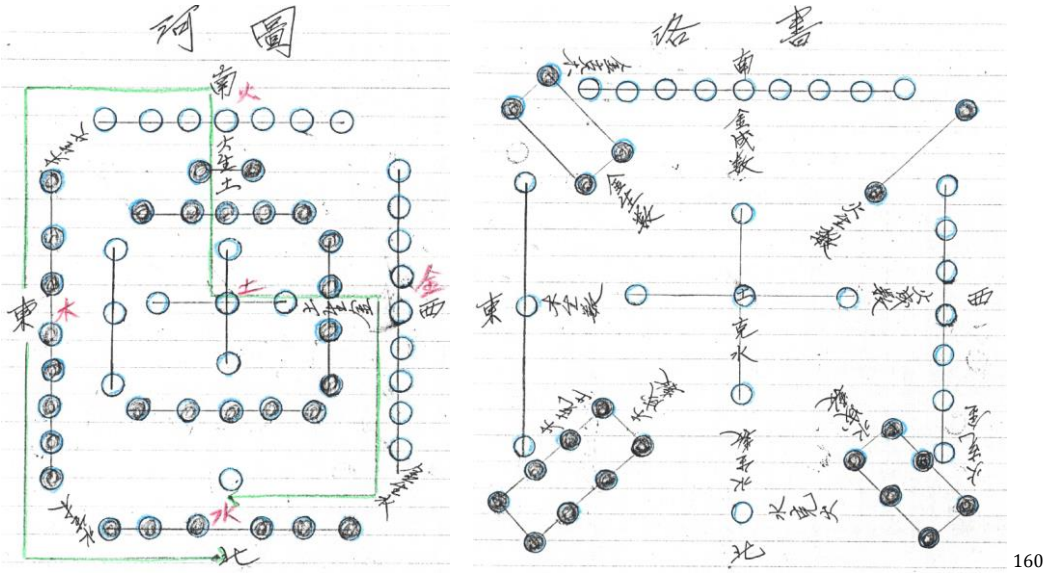
[157] C'est plutôt cette dernière dénomination qu'emploie le peintre.

[158] CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris : Seuil, coll. « Points – Essais », 1997, p. 269.

dépendance, la force violence, la stabilité passivité, etc.). Ces motifs étant employés par le peintre à diverses reprises, il convient d'en préciser ici la signification générale (tableau ci-dessous) [159].

Trigrammes	Caractères	Significations
☷	*kon* 坤	la terre : soumission, obéissance, réceptivité, souplesse
☰	*ken* 乾	le ciel : force, fermeté, créativité
☱	*da* 兌	le marais, le lac : joie, plaisir
☴	*son* 巽	le vent, le bois : pénétration, conformité
☲	*ri* 離	le feu : illumination, clarté, compréhension, connaissance
☵	*kan* 坎	l'eau : danger, difficulté
☶	*gon* 艮	la montagne : stabilité, arrêt
☳	*shin* 震	le tonnerre : activité

Les trigrammes sont encore associés aux points cardinaux, à des membres de la famille, etc. Enfin, associés par paire ou doublés, ceux-ci forment enfin soixante-quatre hexagrammes, sur lesquels se base le *Yi king*.



160

S'il est difficile de savoir précisément quand Kitawaki commence de s'intéresser au *Yi king*, nous pouvons affirmer que ses réflexions se développent à la fin des année 1930 : il prend

[159] Pour plus de précisions, on se reportera à YI-MING Lieou, CLEARY Thomas, *Yi King*, Paris : Seuil, coll. « Points – Sagesse », 2003, spécialement p. 40-41.

[160] À gauche : le « Diagramme du fleuve » où sont mentionnés les cinq éléments, ou plutôt les cinq « agents » : feu, métal, eau, bois, terre ; à droite : l' « Écrit de Luo » (extrait du carnet n° 5).

à cette époque beaucoup de notes à ce propos [161], et traite surtout assez longuement la question dans l'article « Sōshō to hisōshō » 相称と非相称 (Symétrie et asymétrie) qui paraît en 1939. Dans celui-ci, il fait figurer la reproduction de deux antiques diagrammes ésotériques issus de la tradition chinoise : le « Diagramme du fleuve » (japonais : *kato* 河図), en fonction duquel auraient été établis les huit trigrammes utilisés dans le *Yi king* ; et l' « Écrit de Luo » (japonais : *rakusho* 洛書) ou « diagramme des neufs palais » présentant des motifs proches. Le peintre les reproduits dans ses notes (voir page précédente, respectivement à gauche et à droite).

Le « Diagramme du fleuve » figure les nombres de 1 à 10, sur quatre carrés qui s'imbriquent les uns dans les autres. Les nombres pairs sont indiqués en noir (disques), les nombres impairs par des cercles blancs. Ce motif serait apparu sur le dos d'un cheval-dragon sortant du fleuve jaune. Quant à l' « Écrit de Luo », il s'agit d'une sorte de « carré magique » présentant les nombres de 1 à 9 : quelle que soit la série de trois nombres choisie (horizontalement, verticalement ou en diagonale), elle offre toujours une somme égale à 15 (par exemple la première ligne en haut : 4 + 9 + 2 = 15), propriété qui intéressera Kitawaki dans son étude du jardin sec du Ryōanji. Ce schéma serait quant à lui apparu sur la carapace d'une tortue sortant de la rivière Luo. Kitawaki reconnaît sans peine le caractère mythique qui entoure la naissance de ces motifs, mais les considère néanmoins comme une parfaite schématisation des bases de la pensée asiatique.

> 共に甚だ伝説的な記述であるが、その伝説の真疑は別としてこの両図が東洋思想の二大要素である陰陽五行思想の何等かの具体的図式化である点に疑ひはないと思ふ。 [162]

> D'un autre côté, il s'agit d'une description qui tient très largement de la légende, mais au-delà de la question de la véracité ou non de cette légende, il me semble qu'il n'y a aucun doute quant au fait que ces deux schémas sont d'un certaine manière la mise en image concrète des deux éléments majeurs de la pensée orientale que sont la pensée du yin et du yang et celle des cinq agents [163].

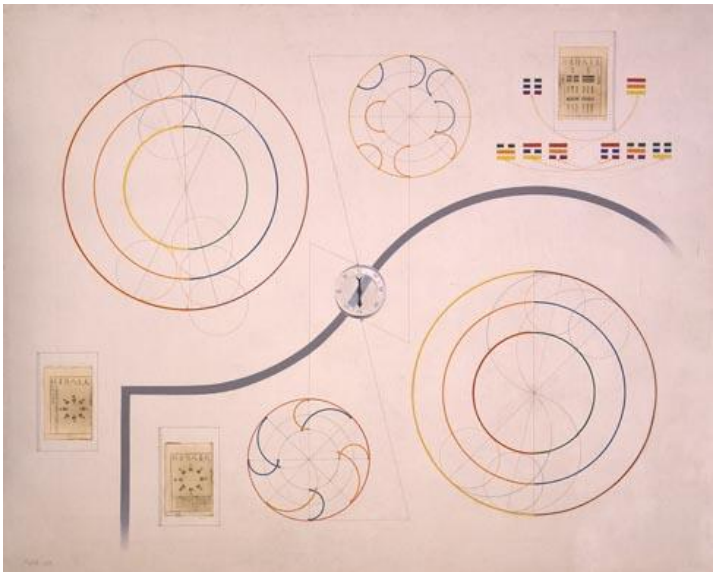
[161] Dans le carnet nº 5, dont la date de rédaction n'est pas claire, mais doit se situer entre la fin des années 1930 et le début des années 1940.

[162] KITAWAKI Noboru, « Sōshō to hisōshō », *Bijutsu bunka*, nº 1, août 1939, p. 8.

[163] Souvent évoqués sous le nom de « cinq éléments », il apparaît plus convenable de parler d' « agents », ce qui permet d'une part d'insister sur leur caractère agissant (comme le fait Kitawaki au sujet de *gyō* 行, puisqu'il s'agit bien du même caractère), d'autre part de les distinguer des « quatre éléments » de base de la Grèce antique (eau, feu, air, terre) réputés constitutifs de toute chose (à ce propos, voir CHENG Anne, *op. cit.*, p. 255-260).

D'où l'utilisation qu'il en fait : ces motifs sont de fait supposés être parfaitement à même de dépeindre la pensée orientale, et sûrement également de s'adresser à la communauté asiatique, notamment japonaise.

Les trois premières toiles qu'il expose le sont lors de la deuxième *Exposition de l'Association de la culture artistique*, au musée des beaux-arts de Tōkyō, en avril 1941. Présentons tout d'abord celle qui semble être la première, *Shūeki kairizu (hakke)* 周易解理図（八卦）(Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [huit trigrammes divinatoires] [cat. 187] ; ci-dessous).

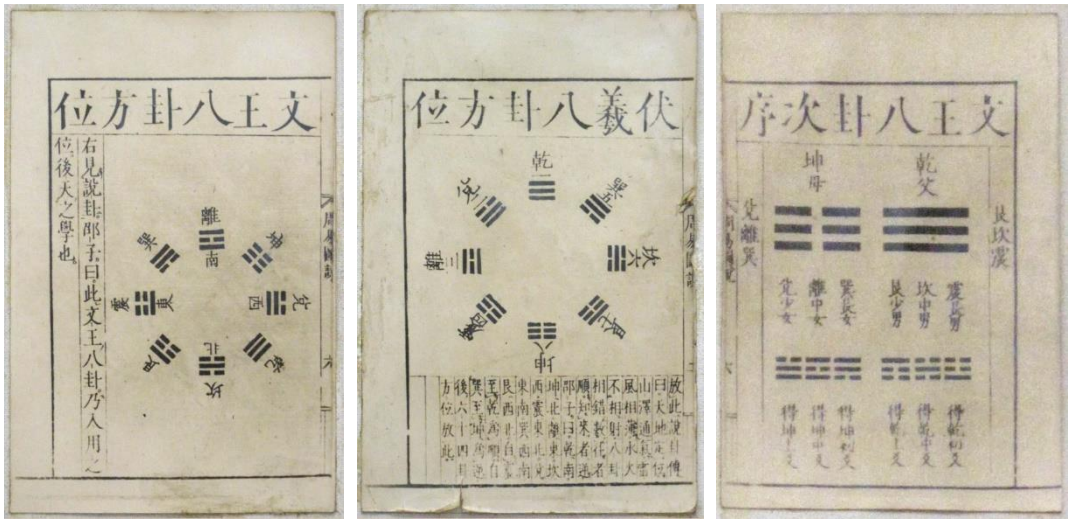


De grand format, cette toile est divisée en plusieurs motifs. En bas à gauche tout d'abord, deux pages empruntées à un ouvrage et collées à même la toile présentent les huit trigrammes qu'annonce le titre. Ils seront pour la plupart repris dans les autres œuvres. En haut à droite, une autre page est collée, qui présente également les trigrammes ; elle est entourée de leur reproduction par le peintre. Ces trois pages figurent (de gauche à droite) : les deux modèles principaux de disposition des huit trigrammes que sont d'abord l'« Orientation des huit trigrammes du roi Wen [164] » (*Bun.ō hakke ichi* 文王八卦方位), motif couramment désigné sous le nom de « Diagramme postérieur au Ciel », ensuite l'« Orientation des huit trigrammes de Fuxi [165] » (*Fukki hakke ichi* 伏羲八卦方位) ou « Diagramme antérieur au Ciel » ; en haut à droite enfin est présentée la « Séquence des huit

[164] Du nom du fondateur de la dynastie Zhou, le roi Wen Wang, qui aurait inventé les soixante-quatre hexagrammes sur la base des huit trigrammes déjà existant.

[165] Du nom du personnage mythique qui serait à l'origine des trigrammes, qui lui sont apparus sur le dos d'une tortue ou d'un cheval-dragon. Kitawaki évoque l'épisode en 1941 (voir KITAWAKI Noboru, « Zuga fukkō » 図画復興 [Le renouveau du dessin], *Bijutsu bunka*, nº 6, avril 1941, p. 45).

trigrammes du roi Wen » (*Bun.ō hakke jijo* 文王八卦次序), que le peintre reproduit à l'identique autour du collage. Sur ce dernier document sont aussi précisés d'autres significations auxquelles sont souvent associés les trigrammes : celles des membres de la famille. D'après l'ouvrage dont Kitawaki colle ici un extrait : le ciel ☰ est ainsi le père, la terre ☷ correspond à la mère, le tonnerre ☳ au fils aîné, l'eau ☵ au cadet et la montagne ☶ au plus jeune, le vent ☴ à la fille aînée, le feu ☲ à la cadette et le marais ☱ à la plus jeune des filles. Peut-être s'agit-il d'une coïncidence, le peintre n'en faisant nullement état, mais précisons que Kitawaki réalisera après-guerre et de manière successive deux toiles qui chacune présentent trois générations de la famille du peintre : de sexe masculin dans *Jigazō* 自我像 (Portrait de soi, 1947 [cat. 252]) où Kitawaki se représente aux côtés d'un jeune enfant (son fils ? lui-même ?) et d'un vieillard (son père ? lui-même ?) ; et de sexe féminin avec *Musume to bara* むすめとばら (Les jeunes filles et la rose, 1948 [cat. 257]) l'année suivante, où seraient représentées [166] la sœur de sa femme, la fille de celle-ci, et enfin la fille de cette dernière. Pour en revenir à la toile de 1941, elle est encore composée de quatre ensembles de cercles, et d'une sorte de sinusoïde partageant la toile en deux, dont le centre est indiqué par une boussole.



[167]

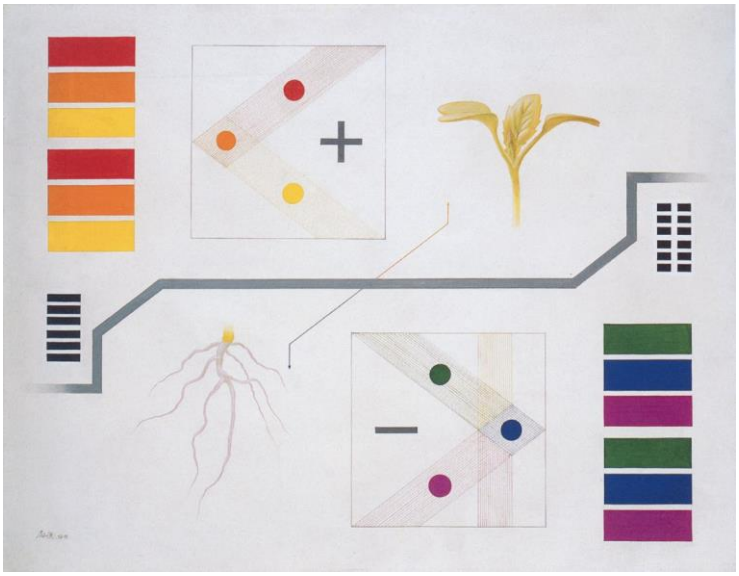
Comme l'a montré Lucken, cette œuvre apparaît par bien des aspects comme une illustration du slogan *Hakkō ichiu* (Huit coins, un toit). Par la récurrence des cercles tout d'abord, qui peuvent aisément évoquer la Sphère de coprospérité, mais surtout du nombre huit : huit trigrammes, mais aussi huit motifs principaux (les trois pages, les quatre ensembles de cercles et un huitième cercle marqué en son centre par la boussole et la

[166] Entretien avec Kitawaki Michio 北脇道夫, le 9 mars 2012.

[167] Détails de *Shūeki kairizu (hakke)* : pages collées, dans l'ordre où elles apparaissent sur la toile (photographies prises à Tōkyō, au MOMAT, le 30 mars 2012).

sinusoïde) – eux-mêmes constitués de huit motifs secondaires (trigrammes pour les pages, cercles ou demi-cercles pour les cercles). L' « Orientation des huit trigrammes de Fuxi » place le trigramme de l'eau ☵ au bas du diagramme et le fait correspondre au nord. C'est aussi ce que semble indiquer la boussole, qui pointe le nord vers le bas, et autour de laquelle sont articulés tous les autres motifs : axe central marqué de huit points cardinaux et qui indique une et une seule direction à suivre, mais qui surtout, à l'image du palais impérial, longtemps situé à Kyōto, est à la fois au nord et au centre [168]. Kitawaki n'ignore pas ces précisions, dont il prend note dans ses carnets.

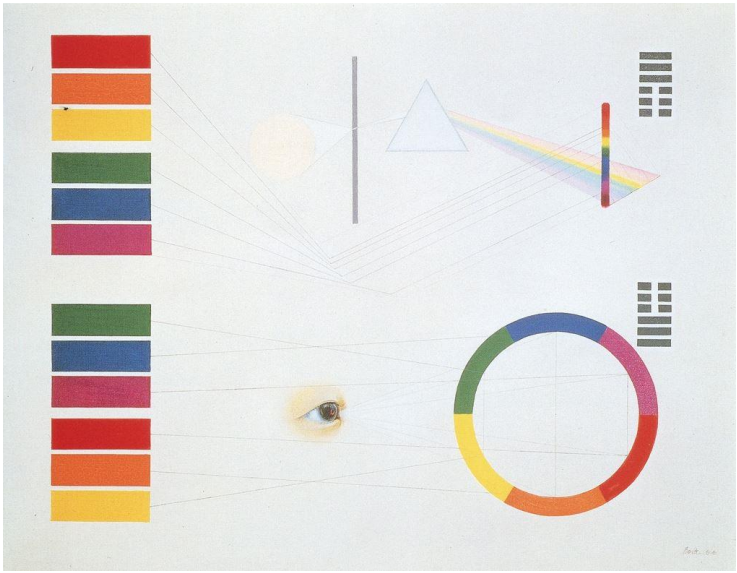
De la série de quatre œuvres, cette toile est à la fois l'une des moins évidentes à saisir, et celle dont le message apparaît finalement, une fois débusqué s'entend, comme le plus clair. L'œuvre se contente en revanche de représenter le slogan de manière assez neutre, et l'usage qu'elle fait des trigrammes s'apparente davantage à une introduction que les suivantes sont appelées à préciser.



Lors du même événement est présentée *Shūeki kairizu (kenkon)* 周易解理図（乾坤）(Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*kenkon*] [cat. 188] ; ci-dessus). L'œuvre s'appuie à la fois sur le *Yi king* dont sont présentés deux hexagrammes, et sur les écrits de Goethe. Elle est entièrement articulée sur des oppositions. Le sous-titre de la toile est

[168] « Or quel est le bâtiment qui, dans la représentation traditionnelle de l'espace, peut être à la fois au centre et au nord ? C'est le palais impérial tel qu'il fut placé, d'après les modèles chinois, à Fujiwara-kyô d'abord, à Heijô-kyô, puis à Heian-kyô, l'actuelle Kyôto. Ce qui est à la fois au centre et au nord, c'est le Daigokuden, le palais de l'Ultime suprême, au sein de l'enceinte du palais impérial. C'est le siège physique et symbolique de l'empereur, la coordonnée à partir de laquelle est bâtie toute la cité. Le palais de l'Ultime suprême […] était lui-même situé dans la partie nord de la cour des Huit Départements (Hasshô-in). » (LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris : Hermann, 2001, p. 126-128).

composé de deux caractères, qui correspondent chacun à un trigramme : *ken* 乾 pour ☰ (le ciel) et *kon* 坤 pour ☷ (la terre). Ces trigrammes sont redoublés pour former deux hexagrammes. À gauche, l'hexagramme du ciel ䷀ concerne la partie supérieure du tableau, et correspond à des couleurs chaudes et une jeune pousse ; cette partie de la toile représente le yang et la force, la fermeté, le positif (+). Le ciel, c'est encore le père et, par extension, le créateur, le monarque. À droite, l'hexagramme de la terre ䷁ concerne la partie inférieure, avec des racines et des couleurs plus froides ; cette partie représente le yin, ainsi que la soumission, l'obéissance, le négatif (−). À cette époque, et plus encore sur la base du chemin indiqué par la première toile, il est aisé d'associer de telles images à celle d'un monarque dans la lumière, en haut, soutenu par son peuple, dans l'ombre, au-dessous. Ōtani suggère [169] qu'il pourrait s'agir de l'image du *taiji* ou « Faîte suprême » (japonais : *taikyoku* 太極), terme qui désigne la poutre faîtière d'un édifice et par extension celle de la structure de l'univers, le point indépassable d'où sont issus le yin et le yang : le *taiji* est souvent représenté par le fameux schéma où s'entrelacent comme deux gouttes spiralées le yin et le yang, ce que pourrait figurer la composition de manière très schématique, la séparation entre les deux étant opérée de manière horizontale par l'axe central. Il pourrait alors s'agir de l'image d'une société où règne l'harmonie la plus parfaite.



Troisième œuvre exposée lors de la deuxième *Exposition de l'Association de la culture artistique* qui se déroule au musée des beaux-arts de Tōkyō, *Shūeki kairizu (taihi)* 周易解理図（泰否） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*taihi*] [cat. 189] ; ci-dessus) présente aussi les deux mêmes influences majeures, *Yi king* et écrits scientifiques de Goethe,

[169] Voir ŌTANI Shōgo, *op. cit.*, p. 18.

dont l'édition japonaise reproduit les nombreux motifs, pour beaucoup en couleurs, et dont certains ressemblent à ceux-ci.

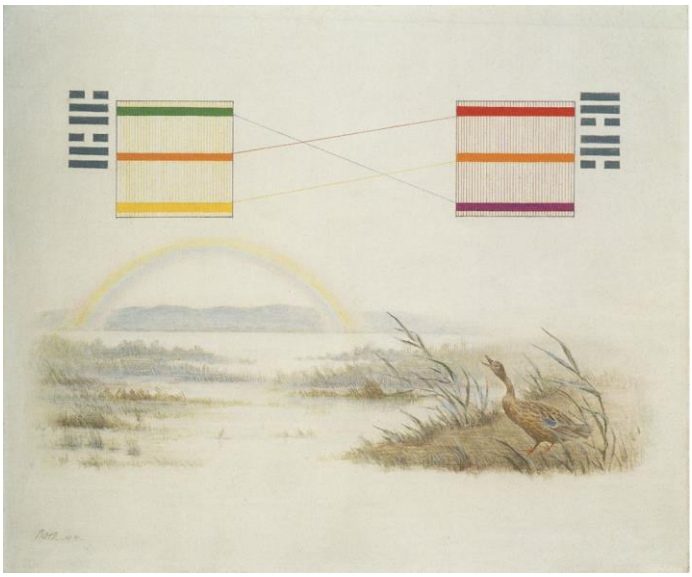
Dans la partie supérieure tout d'abord, à gauche d'une forme allongée grise se distingue difficilement un cercle. Il s'apparente au soleil et envoie un rayon de lumière au prisme de droite, qui sépare les couleurs de manière analogue aux six couleurs de gauche : les couleurs chaudes (rouge, orange, jaune) en haut, froides (vert, bleu, violet) en bas. Ces couleurs sont les mêmes que dans la toile précédente, ce qui permet de bien comprendre que les couleurs chaudes symbolisent le yang, positif, et les couleurs froides le yin, négatif. Cette manière de représenter les couleurs chaudes sur les froides est dans le *Yi king* la situation la plus néfaste : le yang se dirige vers le haut, le yin vers le bas, et les deux sont ainsi complétement séparés. La situation présentée au-dessous est en revanche la plus souhaitable, puisque les deux peuvent entrer en relation. De la même manière pour la décomposition des couleurs : le motif vertical en haut ne permet pas au rouge d'entrer en relation avec le violet, à la différence du cercle qui relie les extrêmes et permet cette relation. Il en va de même pour les hexagrammes, qui se lisent toujours du bas vers le haut : celui de la tranquillité, de la communion avec les êtres ䷊ (en bas à droite), et celui de l'obstruction ䷋ (au-dessus) [170]. L'hexagramme du bas, la tranquillité, représente l'accomplissement dans l'harmonie, la fusion du yin et du yang, l'équilibre, la paix, le yin obéissant au yang. Quant à l'hexagramme du haut, il est bien moins positif, puisqu'il correspond à un blocage, à la désunion du yin et du yang, peut-être dû au fait que l'homme a cédé à ses désirs : il n'y a plus ici d'équilibre et la bonne marche est entravée. Cette opposition est aussi celle des approches scientifiques : à une méthode analytique et mécanique symbolisée par le prisme des couleurs en haut de la toile, le peintre oppose une méthode plus proche de la conception de Goethe, plus sensible et globale.

Nous pouvons imaginer une interprétation supplémentaire. Dans la partie gauche, ce qui s'apparente à une palette de couleurs ressemble aussi à la façon qu'a le peintre de représenter dans la toile précédente l'hexagramme du ciel ䷀, ici redoublé. Le ciel, c'est bien sûr là encore l'image du pouvoir impérial, dont le message peut être respecté ; ou, à l'inverse, justement inversé, comme la lumière qui s'imprime sur la rétine humaine : à y bien regarder, le cercle représentant les couleurs qui fait face à l'œil s'y reflète d'ailleurs bien, et y est inversé (selon un axe vertical cependant, contrairement à la physiologie naturelle), le violet se retrouvant à gauche, le vert à droite. Peut-être faut-il y voir une certaine fragilité de la

[170] Cette fois, les deux kanjis du sous-titre ne font pas référence à des trigrammes mais à ces deux hexagrammes : *tai* 泰 pour ䷊, et *hi* 否 pour ䷋.

société. D'un côté le respect des directives et l'harmonie, de l'autre son contraire, les deux se complétant plus qu'ils ne s'opposent, concourant à définir la société. Nous reviendrons sur cette question de la dualité, d'une réalité nécessairement double, que le peintre développe en 1939 dans l'article « Sōshō to hisōshō » 相称と非相称 (Symétrie et asymétrie).

Enfin, dernière toile de la série, *Shūeki kairizu (Sonda)* 周易解理図（巽兌） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*sonda*], 1941 [cat. 190] ; ci-dessous) est exposée à trois reprises du vivant du peintre, dont deux pendant la guerre : à l'occasion de la sixième *Exposition de la ville de Kyōto*, en mai 1941, et lors de la troisième *Exposition de l'Association de la culture artistique*, à Tōkyō, en mai 1942.



Comme pour *Shūeki kairizu (kenkon)*, les caractères du sous-titre font référence à deux hexagrammes : il s'agit de *sonda* 巽兌, composé tout d'abord de *son* 巽 qui correspond à ☴ et représente le vent, c'est-à-dire ce qui met les choses en mouvement, et symbolise la pénétration et la conformité ; ensuite de *da* 兌 qui correspond à ☱ et représente le marais ou le lac, mais aussi la vérité, l'harmonie, la joie. Redoublés, ces trigrammes forment ䷼, la douceur (en haut à droite), qui souligne l'obéissance et les bénéfices qu'il y a à trouver une certaine direction : progression et réussite sont soumises à l'obéissance et le maintien dans une voie donnée, le *Yi king* précisant bien « Par sa douceur, le vent porte loin » ; et ䷹, le lac (en haut à gauche), symbole de joie, qui ne peut toutefois être atteinte que par une grande rigueur : pas question donc de s'écarter du chemin [171]. Toutefois, comme dans les autres œuvres de cette série, il est difficile de trancher : le peintre reproduit-il bien ici le motif ䷼,

[171] Voir YI-MING Lieou, CLEARY Thomas, *op. cit.*, p. 40-41, 332-333 et 337-338.

ou bien s'agit-il plutôt de deux ☲ superposés ? Leur aspect rend vraisemblable la seconde possibilité, de même que le titre de l'œuvre : *sonda*, ou plutôt *son* et *da*, qui fait référence aux deux trigrammes ☲ et ☱. Le sens à donner à l'œuvre fait lui aussi pencher vers ce second choix. Quoi qu'il en soit, la partie supérieure de la toile est donc occupée par ces éléments, qui communiquent par le biais de lignes les reliant et qui semblent signifier la relation de réciprocité qui les unit : ☲ (ou ䷝) tend vers ☱ (ou ䷜), et vice versa, chacun étant le reflet de l'autre dans le miroir. Encore ici la dualité. Au-dessous est peint un paysage paisible, peut-être aux environs de Kyōto [172]. Celui-ci est le pendant des symboles de la partie supérieure : les plantes (sûrement des roseaux) animées par le vent en bas à droite, un arc en ciel, calme et immobile, en bas à gauche. Notons que cette image des roseaux qui plient mais ne rompent pas face au vent évoque, outre la fable de la Fontaine, une expression qu'emploie à la même époque exactement Kitawaki, à savoir « que plus fait douceur que violence [173] ».

Quelle signification donner à cette œuvre ? Elle réside justement dans la partie supérieure, et est parue en mai 1941 dans le *Nippon shinbun* dans un article intitulé « Shūeki kaigizu – Kitawaki Noboru-shi saku » 周易解義図　北脇昇氏作 (Schémas interprétatifs de la divination des Zhou – Œuvre de M. Kitawaki Noboru), rédigé par un auteur anonyme probablement suite à une conversation avec le peintre, puisqu'il semble en effet peu vraisemblable sinon que le commentateur soit parvenu à un tel degré d'interprétation. Ce précieux document précise ainsi, d'après son auteur, que la toile « signifie que si l'on énonce des directives qui vont dans le sens du vent, elles seront accomplies, dans le sens contraire elles ne le seront pas, et clarifie [les formules] *jōi katatsu* [transmettre et faire accomplir les intentions et ordres des hautes sphères au peuple] et *kai jōtsū* [transmettre aux hautes sphères l'opinion publique] [174] ». Ōtani suggère que, en des temps troublés, ce type d'œuvre pourrait constituer une sorte de modèle permettant de trouver une voie, certainement celle qui convient le mieux à l'époque [175]. Peut-être s'agit-il plus simplement d'un constat du peintre. Quoi qu'il en soit, l'emploi des deux expressions *jōi katatsu* 上意下達 et *kai jōtsū* 下

[172] Habitué à jouer avec les mots, Kitawaki n'évoque-t-il pas ici la Kamogawa 鴨川 (littéralement « rivière aux canards ») qui traverse Kyōto ?

[173] 「柔よく剛を制する」 (KITAWAKI Noboru, « Kaiga ni okeru Nihonteki na mono », Shihō hogo kyōkai « Shōtoku » henshūbu (éd.), *Nihon bunka no seikaku*, Tōkyō : Bunrokusha, 1941, p. 277).

[174] 「風の吹く方向に命令を発すれば徹底する、逆風には徹底せぬという意味があり、上意下達下意上通を解明ならしむるものである」 (« Shūeki kaigizu – Kitawaki Noboru-shi saku », *Nippon shinbun*, mai 1941).

[175] Voir ŌTANI Shōgo, *op. cit.*, p. 19-20.

意上通 n'est pas neutre : elles apparaissent dans le discours que prononce Konoe en août 1940 [176].

La signification de l'œuvre lui est donc conférée par les hexagrammes qui, à la manière des kanjis, plus encore peut-être, sont supposés posséder un sens universel. Puisque, aussi bien, le peintre aurait pu inscrire sur la toile les kanjis *son* 巽 et *da* 兌 du titre, mais il a opté pour les hexagrammes ☴ et ☱. Ceux-ci n'appartiennent à aucune langue et, potentiellement compréhensibles par tous, à l'image d'une œuvre picturale, ils donnent à la composition son orientation, sa signification. Justement : outre le fait que la partie supérieure donne à l'œuvre sa signification, il est très intéressant de constater que le peintre tente de donner de celle-ci une transcription plus artistique au bas de l'œuvre. Il s'agit donc d'une tentative de représenter de deux manières différentes une même idée. Quelques années plus tard, dans *Shu to murasaki* 朱と紫 (Pourpre et violet, 1945), le peintre précisera de la même manière l'orientation à donner à la toile par une précision inscrite dans sa partie haute, en faisant cependant cette fois usage de la langue, et non plus d'hexagrammes. Il est de la même manière permis de supposer qu'il tentera également de représenter de plusieurs manières une même idée.

Chez le peintre, l'utilisation du *Yi king* semble faire appel au besoin de se raccrocher à quelque chose de stable, qui a traversé les époques, dans une époque qui l'est bien moins. Ainsi, l'ouvrage est utilisé comme une méthode permettant de préciser la structure (*kōzō* 構造) d'un monde en proie au désordre, d'expliquer des rapports qui semblent échapper à la logique. Pour saisir la réalité multiple de la société, le peintre fait appel à des connaissances tout aussi multiples, aussi bien en ce qui concerne les domaines, les époques de rédaction, que les origines (Orient et Occident) de ces savoirs. Et s'il nourrit un intérêt particulier pour les sciences, il n'est pas surprenant qu'il fasse appel au travail de Goethe en même temps qu'il s'appuie sur le *Yi king* : les deux visent à préciser de manière globale les phénomènes, ne se contentent pas d'étudier le visible mais se penchent bien plutôt sur l'invisible, les rapports entre les choses et les êtres. Ainsi que le précise son titre, le *Livre des Mutations* considère que les situations ne sont pas statiques, fixes, mais bien plutôt transitoires, en constante « métamorphose ». Il ne s'agit donc pas de décrire une situation immuable, mais au contraire en constant changement. Il en sera plus précisément question dans la partie suivante, mais c'est tout le sens de la « métamorphose » chez Goethe, qui cherche à préciser

[176] Sous la forme légèrement différente *« kai jōtatsu, jōi katatsu »* 「下意上達、上意下達」, qui existe aussi, mais est peut-être une coquille typographique dans l'article du *Nippon shinbun* (voir KONOE Fumimaro, *op. cit.*, p. 343).

ces rapports. Le scientifique et poète allemand a constaté des schémas communs dans le développement et la modification de différents organismes, de différentes formes naturelles, faisant par exemple des rapprochements entre insectes et plantes, ce qui lui fait penser qu'il pourrait exister un phénomène archétypal ou originel, *Urphänomen*, révélant la véritable unité, la véritable structure des formes de la nature. Plutôt que d'étudier les formes dans leur état statique, c'est l'action par définition invisible de la nature qui retient son attention. Le *Yi king* ne s'attache pas davantage à préciser le visible, et Kitawaki emprunte donc ici deux méthodes aussi différentes que complémentaires à tous points de vue de compréhension de l'univers : comme le surréalisme et le réalisme, la symétrie et l'asymétrie, etc., elles ne sont pour le peintre pas exclusives mais doivent ensemble permettre de parvenir à une vision concrète et juste de la structure interne de l'univers.

Dans « Zuga fukkō » 図画復興 (Le renouveau du dessin, 1941), Kitawaki fait référence à plusieurs ouvrages antiques de la pensée chinoise : le *Huainanzi* (« Le maître de Huainan », jp : *Enanji* 淮南子), œuvre synthétique du IIe siècle avant notre ère traitant de sujets divers (science, philosophie, rites, etc.) et s'attachant notamment à préciser nombre de liens de cause à effet invisibles ; mais aussi le *Lidai minghua ji* (« Les peintures célèbres du passé », japonais : *Rekidai meigaki* 歴代名画記 [177]), ouvrage du milieu du IXe siècle rédigé par Zhang Yanyuan (v. 820-v. 880), dont il emprunte la citation suivante :

> Le mot « tracer » – peindre ou écrire – a trois sens. Le premier est « tracer les principes ». Il s'applique aux figures de la divination. Le deuxième est « tracer la connaissance », et il concerne l'écriture. Le troisième, « tracer les formes », désigne la peinture *(huihua/kaiga)*. [178]

Le fait de « tracer les principes » s'applique donc aux « figures de la divination », désignées dans le texte japonais par le terme *kashō* 卦象 [179], mais la version vraisemblablement consultée par Kitawaki se montre en fait plus précise, qui indique *« (eki no) kashō »* （易の）卦象, c'est-à-dire les « figures de la divination (du *Yi king*) » [180]. Le peintre poursuit :

> La peinture moderne, par l'importance excessive qu'elle accorda à l'individu, s'engagea systématiquement dans la voie de la différenciation infinitésimale afin de dégager toujours davantage la singularité au détriment de l'universel, et finalement elle abandonna le monde conscient pour se jeter dans celui de l'inconscient. Cependant la peinture, contrairement à ce que l'homme avait prévu, découvrit dans ce domaine une universalité immense,

[177] Une traduction en est parue en 1938 chez Iwanami shoten, que Kitawaki utilise très vraisemblablement.

[178] Traduction dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 171.

[179] KITAWAKI Noboru, « Zuga fukkō », *Bijutsu bunka*, nº 6, avril 1941, p. 45.

[180] CHŌ Gen.en [ZHANG Yanyuan], ŌNO Katsutoshi (trad.), *Rekidai meigaki*, Tōkyō : Iwanami shoten, « Iwanami bunko », 1938, p. 12.

> infranchissable, et très vite, frappée de stupeur, elle ne put que s'immobiliser, figée sur place. […] Et pourtant, on s'aperçu qu'en vérité de tels actes de l'individu humain, comme une espèce de sonde, pouvaient « tracer un plan », exact, extrêmement précis, des formes qu'épousaient les réalités de son psychisme profond. En ce cas, il ne s'agit plus de la « peinture » comme l'entend un individualisme mesquin, mais bel et bien de celle qui trace le plan général de l'immense univers, et dont on peut dire, avec Zhang Yan-yuan, qu'elle « permet d'instruire, soutient la morale, scrute le merveilleux, mesure l'infiniment petit et, comme sa puissance s'unit à celle des Six Classiques [181], elle suit le cours des quatre saisons. Elle s'épanouit selon l'ordre naturel. [182]

Kitawaki précise ici très clairement l'objectif qui, en tant que peintre, est le sien : « tracer le plan général de l'immense univers » (*« idai naru tenchi wo no fuhen wo zu suru »* 偉大なる天地の普遍を図する [183]). C'est tout l'objet du travail qu'il réalise avec ces quatre peintures faisant référence au *Yi king*, et plus largement avec les « peintures schématiques ».

L'année 1941 marque la dernière année véritablement active du peintre jusqu'à la période de l'après-guerre. Du fait bien sûr des restrictions de matériel, il est de plus en plus difficile de peindre à mesure que le conflit avance. La conviction que l'art se doit d'être fonctionnel, et que les artistes doivent eux aussi être actifs, amène sûrement à cette époque Kitawaki à s'impliquer dans diverses activités. Ainsi, à partir de 1943, il prend la tête de son association de quartier (*jimoto chōnaikai* 地元町内会) [184], organe mis en place en 1940 dont la participation était obligatoire et avait notamment la charge de distribuer les rations, prévenir les incendies, organiser diverses actions de propagande, etc. Son but était aussi de faire circuler rapidement les informations à chacun. La même année, il présente deux œuvres datant probablement de cette époque – *Kaki* 柿 (Kaki [cat. 215]) et *Yuri to ishi* 百合と石 (Lys et pierre [cat. 216]) – lors de l'*Exposition de soutien à l'armée de terre et la marine organisée par l'Union des peintres yōga de Kyōto* (*Kyōto yōgaka renmei shusai rikukaigun kengaten* 京都洋画家連盟主催陸海軍献画展). En 1944, il ne réalise qu'une seule toile, *Shizen to jinsei* 自然と人生 (Nature et vie [cat. 217]), et deux l'année suivante. L'année 1944 est aussi celle où il commence de travailler au mois d'avril au service du personnel de l'entreprise Sumitomo kinzoku 住友金属 (Sumitomo Metal Ind.), à Ōsaka. Il est difficile de savoir précisément jusqu'à quand il poursuit cette activité, mais il semble qu'il arrête à la

[181] Les six classiques confucéens : *Mutations* (*Yi* 易 : il s'agit du *Yi king*), *Documents* (*Shu* 書), *Ode* (*Shi* 詩), *Printemps et Automnes* (*Chun-qiu* 春秋), *Rites* (*Li* 禮) et *Livre de la Musique* (*Yue* 楽). Voir CHENG Anne, *op. cit.*, p. 85-87 et 320.

[182] Traduction dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 171.

[183] KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 45.

[184] Voir ŌTANI Shōgo, *op. cit.*, p. 26 et 35.

fin du conflit [185]. Sa période d'activité reprend donc véritablement après la guerre. Moins conséquente en volume que celle qui a précédé, elle comprend cependant plusieurs œuvres de première importance.

2.2.2 Après-guerre, où la composition se fait le reflet de la société

L'une des œuvres les plus représentatives du peintre – la plus célèbre probablement –, est *Kuo vadisu* クォ・ヴァディス (*Quo vadis* [cat. 262] ; page suivante), réalisée en 1949. Elle est pour la première fois exposée à Tōkyō lors de la neuvième édition de l'*Exposition de l'Association de la culture artistique* (*Bijutsu bunka kyōkai ten* 美術文化協会展) qui se tient au mois de mars de la même année. Si elle est souvent considérée comme postérieure à la période des « peintures schématiques », et donc n'y appartenant pas, *Quo vadis*, qui est l'une des dernières œuvres réalisées par Kitawaki [186], peut en fait tout à fait y être inscrite, et en constitue même probablement le dernier exemple produit par le peintre ; l'aboutissement en quelque sorte des recherches menées par celui-ci, et des réflexions qu'il a nourries pendant la guerre. Elle démontre surtout avec clarté le travail entrepris par le peintre sur l'espace de la toile, particulièrement la division de celui-ci, et l'importance donnée au fond. Son étude permettra de mieux appréhender le travail réalisé par le peintre pendant la guerre, qui sera largement abordé dans la partie suivante.

Précisons encore que cette œuvre, qui apparaît dans de très nombreux ouvrages, a été étudiée – généralement plutôt présentée – un très grand nombre de fois, bien souvent de manière assez superficielle cependant. Ōtani en rappelle dans les grandes lignes plusieurs analyses [187], et montre que les premières études sur la toile ne l'ont guère appréciée et se sont montrées à son égard plutôt sévères, soulignant par exemple la faiblesse de la composition, ou se contentant souvent d'y percevoir la dernière toile d'un artiste qui se savait condamné et qui se serait essayé à une dernière tentative surréaliste, forcément peu réussie. Surtout, la toile a généralement été analysée sans tenir véritablement compte du découpage de l'espace, pourtant au cœur de la toile.

L'œuvre présente au premier plan un homme accompagné de divers éléments, et à l'arrière-plan un paysage dont deux portions sont plus clairement précisées. À première vue, le

[185] Voir Mizuki purodakushon, *Kitawaki Noboru shi sakuhin shū*, s.l.n.d., n. p.

[186] Et plus largement l'une des dernières toiles, puisqu'il ne réalise plus, après 1949, que des dessins ou des croquis (ou, pour être plus précis, il n'existe au-delà de cette date pas trace d'une œuvre qui ne serait pas un dessin).

[187] Voir ŌTANI Shōgo, *Gekidōki no avangyarudo – Shururearisumu to Nihon no kaiga sen kyūhyaku nijūhachi – sen kyūhyaku gojūsan*, Tōkyō : Kokushokankōkai, 2016, p. 358-361.

spectateur est donc face à un personnage qui lui tourne le dos, et qui est lui-même face à un immense paysage. Cependant, à y mieux regarder, on constate que la composition est bien plus complexe et travaillée : l'œuvre est composée de cinq éléments, qu'il n'est pas évident de relier directement. Au premier plan, de gauche à droite : une coquille, un homme qui se tient debout, puis un panneau indicateur ; à l'arrière-plan : une longue procession et, dans le coin supérieur droit, le gros temps s'abattant sur un paysage lointain. Le reste n'est que vide.

Penchons-nous sur ces différents motifs, les deux derniers éléments, tout d'abord. La longue procession et le paysage lointain font écho au panneau fléché : il s'agit des deux directions possibles que celui-ci indique. Une étude attentive révèle que la foule qui constitue la procession arbore des drapeaux rouges : nous pouvons y voir une image des mouvements prolétaires qui retrouvent après-guerre une visibilité et une existence officielle, et plus largement de la démocratie et d'une place plus importante accordée au peuple. Opposé à cette image positive, et indiqué par la flèche de droite du panneau indicateur, un lointain paysage (peut-être des arbres balayés par le vent, ou des bâtiments en feu laissant échapper de la fumée) baigné par la pluie et de sombres nuages, particulièrement menaçants. Ce type de scène – paysage désolé surmonté, ou non, de gros nuages noirs – n'est pas un exemple unique dans les œuvres japonaises réalisées au lendemain de la guerre. Kitawaki lui-même en proposera d'autres, et l'on peut également songer à des peintres tels que Matsumoto Shunsuke qui représenteront dès l'immédiat après-guerre ruines ou landes dévastées par les flammes. Pour Okazaki Kenjirō 岡崎乾二郎 [188], l'origine pourrait être à chercher bien plus loin, dans l'espace comme dans le temps, puisqu'il perçoit dans l'œuvre de Kitawaki

[188] Entretien avec l'artiste le 31 juillet 2015, à Tōkyō.

l'influence d'une aquarelle d'Albrecht Dürer (1471-1528), dépeignant son rêve de la nuit précédente (voir ci-dessous), dans lequel l'artiste a, « chose rare » ainsi que le souligne Marguerite Yourcenar, « *senti* la secousse et *entendu* le tonnerre des chutes d'eau [189] ».

[190]

Le récit que fait lui-même Dürer de ce rêve [191] pourrait, en effet, assez bien servir à décrire ce que couchera plus de quatre siècles plus tard sur sa toile Kitawaki. Il est également vrai que les « trombes d'eau tombant du ciel » qui s'abattent sur le paysage de l'artiste allemand, remplacées par une pluie d'obus ou de cendres pourraient sans peine évoquer une vision qui devait être des plus courantes dans le Japon de cette époque. S'il ne s'y réfère pas, le dessin de Dürer pourrait être une influence pour Kitawaki, encore qu'il n'ait pas été possible de trouver trace d'une quelconque reproduction de celui-ci dans les revues [192] et ouvrages

---

[189] YOURCENAR Marguerite, *Le Temps, ce grand sculpteur*, dans YOURCENAR Marguerite, *Marguerite Yourcenar – Essais et mémoires*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 319.

[190] Reproduction sur le site internet Web Gallery of Art, à l'adresse suivante [lien valable au 4 août 2015] : http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/16/2/12dream.html

[191] « La nuit du mercredi au jeudi après la Pentecôte [7-8 juin 1525], je vis en rêve ce que représente ce croquis : une multitude de trombes d'eau tombant du ciel. La première frappa la terre à une distance de quatre lieues : la secousse et le bruit furent terrifiants, et toute la région fut inondée. J'en fus si éprouvé que je m'éveillai. Puis, les autres trombes d'eau, effroyables par leur violence et leur nombre, frappèrent la terre, les unes plus loin, d'autres plus près. Et elles tombaient de si haut qu'elles semblaient toutes descendre avec lenteur. Mais, quand la première trombe fut tout près de terre, sa chute devint si rapide et accompagnée d'un tel bruit et d'un tel ouragan que je m'éveillai, tremblant de tous mes membres, et mis très longtemps à me remettre. De sorte qu'une fois levé, j'ai peint ce qu'on voit ci-dessus. Dieu tourne pour le mieux toutes choses. » Traduction du texte accompagnant l'illustration proposée par Marguerite Yourcenar (YOURCENAR Marguerite, *op. cit.*, p. 317-318).

[192] La revue *Shirakaba* 白樺 (Le boulot blanc, 1910-1923) particulièrement, organe du groupe du même nom, qui appréciait beaucoup le travail du peintre allemand (et, notamment, William Blake [1757-1827] ou Auguste Rodin [1840-1917]) dont des œuvres sont très régulièrement reproduites dans ses pages.

japonais publiés avant la guerre [193] consultés, et qu'auraient donc assez aisément pu consulter le peintre japonais. Cela n'a finalement guère d'importance, et quelle qu'ait pu être ici l'origine d'une telle illustration, elle figure clairement un avenir tout sauf radieux en ce qu'elle évoque, précisément, un passé des plus sombres.

Examinons ensuite le panneau indicateur, et revenons pour ce faire au titre de l'œuvre : *Quo vadis* est emprunté à la locution latine extraite de la Bible *« Domine, quo vadis ? »* (Seigneur, où vas-tu ?) [194]. S'il n'en a jamais été fait mention, il est notable que, vu d'un angle légèrement inférieur mais selon une orientation identique, ce panneau aurait parfaitement l'apparence d'une croix, élément central dans l'épisode auquel le titre de l'œuvre fait référence, et des diverses adaptations picturales de celui-ci : par exemple *Le Christ apparaissant à saint Pierre sur la voie Appienne*, (1601-1602), toile d'Annibale Carracci (1560-1609). La question des possibles influences qui ont mené le peintre à créer une telle œuvre – et à l'intituler de la sorte – ne doit pas être ignorée. Si Kitawaki a très probablement étudié la religion chrétienne durant sa scolarité au sein du collège privé Dōshisha, il ne semble pas s'y être tellement intéressé puisqu'il n'en est question nulle part ailleurs. C'est pourquoi d'autres pistes, pointant pour certaines de manière indirecte vers le même épisode, sont à envisager. Certains auteurs [195] ont souligné la similitude entre le titre de l'œuvre de Kitawaki et celui d'un roman de l'écrivain polonais Henryk Sienkiewicz (1846-1916), prix Nobel de littérature en 1905, qui eut lors de sa sortie en 1896 un très fort succès et sera traduit dans un grand nombre de langues. Plusieurs versions japonaises différentes sont publiées dès le début du XXe siècle, parfois de manière quasiment simultanée [196], et

[193] Principalement des ouvrages sur Dürer publiés au Japon avant le conflit. Il est évident qu'il existait alors également au Japon des ouvrages non japonais, mais il est bien délicat de savoir lesquels, et de toute façon davantage encore si le peintre en avait connaissance (ce qui est cependant tout aussi vrai pour les livres parus au Japon).

[194] Extraite de Jean 13.36 : « Simon Pierre lui dit : Seigneur, où vas-tu ? Jésus répondit : Tu ne peux pas maintenant me suivre où je vais, mais tu me suivras plus tard. » (Bible Louis Second, disponible à l'adresse suivante [lien valable au 3 août 2015] : http://saintebible.com/john/13-36.htm). Cet échange a lieu alors que Pierre, sur le point de quitter Rome pour fuir les persécutions, rencontre Jésus transportant sa croix qui lui explique qu'il revient à Rome pour s'y faire, à nouveau, crucifier. Pierre décide alors de rebrousser chemin, et se fait lui-même crucifier.

[195] Voir par exemple NAKAMURA Giichi, *Nihon no zen.ei kaiga – Sono hankō to zasetu – K no baai*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1968, p. 240 ; ou *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 127.

[196] Cette abondance apparaît comme une preuve du succès du titre. À titre d'exemple, en 1907-1908, Matsumoto Unshū 松本雲舟 en offre une traduction sous le titre *Izuko ni yuku* 何処に往く (Tōkyō : Shōbundō 昭文堂), reprise en 1908 chez un autre éditeur (Tōkyō : San.yōdō shoten 三陽堂書店) avec une graphie du titre légèrement différente (*Izuko ni yuku* 何處ニ往ク) ; ou encore, en 1914, traduction de Kuwayama Masuji 桑山益二 sous le titre *Izuko e yuku* 何処へ行く (Tōkyō : Akagi shōzō 赤城正蔵). Un peu plus tard, le titre des versions s'accorde, semble-t-il, sur une translitération du latin : *Kuo vadisu* クォ・ヴァディス (ainsi, en 1928, dans une traduction de Kimura Ki 木村毅,

l'œuvre est donc parfaitement accessible lorsque Kitawaki crée sa toile. Il s'agit d'une influence probable quant au choix du titre ; même si, bien sûr, la thématique traitée est différente. Ōtani note quant à lui [197] une autre origine possible, pas nécessairement exclusive, de l'emploi de ce titre chez Kitawaki : il s'agit de la parution en 1921, à Kyōto, d'un ouvrage de l'économiste Kawata Shirō 河田嗣郎 (1883-1942) dont le titre reprend, en la traduisant, la locution latine : *Izuko e iku* 何處へ往く [198]. Ainsi que l'auteur le précise en ouverture de son ouvrage, le titre fait référence à la « vie en société alors attaquée par une extrême inquiétude », d'où la question des décisions, des directions, à prendre [199]. Bien sûr, durant l'immédiat après-guerre, de telles interrogations ne pouvaient également manquer de se poser. Dans le domaine artistique, Nakamura souligne le fait qu'intituler ainsi ce qui constituera sa dernière toile n'est pas sans évoquer ce qui devait être la dernière œuvre de Paul Gauguin (1848-1903) – puisqu'il avait prévu de se donner ensuite la mort –, qu'il considérait comme son chef d'œuvre, un point d'aboutissement, et qu'il avait intitulée *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897-1898) [200]. Rappelons à ce propos que, là où les trois principaux groupes de personnages de la toile de Gauguin symbolisaient les différents âges de la vie (avec, de droite à gauche, un très jeune enfant, un adulte et une personne âgée), Kitawaki présente également dans deux de ces dernières toiles, *Jigazō* 自我像 (Portrait de soi, 1947 [cat. 252]) et *Musume to bara* むすめとばら (Les jeunes filles et la rose, 1948 [cat. 252]), plusieurs générations humaines. Trois générations, trois âges de la vie.

Nakamura note par ailleurs une ressemblance entre le style qu'adopte Kitawaki pour *Quo vadis*, et les œuvres que peint alors un artiste de la même génération exactement : Uchida Iwao 内田巌 (1900-1953) [201]. Au-delà du style qui, il est vrai, présente quelques similarités [202], notons ici qu'Uchida publie en 1952 un ouvrage intitulé *Kaiga wa doko e yuku*

publiée à Tōkyō chez Shinchōsha 新潮社). Si Kitawaki a lu l'ouvrage, c'est assez probablement sous ce titre qu'il l'aura découvert.

[197] Entretien avec Ōtani Shōgo, le 30 mars 2012, au MOMAT.

[198] La lecture *izuko* est l'une des alternatives possibles à *doko* (où ?), aujourd'hui bien plus courante.

[199] 「現時の社会生活は甚しき不安に襲はれて居る。［中略］正に『何處へ往く』かの問はるべき大時期なりと謂はねばならぬ。」 (KAWATA Shirō, « Jo » 序 [Préface], dans KAWATA Shirō, *Izuko e iku*, Kyōto : Kōbundō shobō, 1921, n. p.).

[200] NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 245.

[201] *Ibid.*, p. 243.

[202] Comme Tsuda, Uchida a étudié la peinture à Paris durant quelques années, et ses sensibilités politiques penchaient également fortement à gauche, ce qui peut en partie expliquer son style, et finalement la proximité d'avec Kitawaki.

絵画は何処へ行く (Où va la peinture ?), qui emprunte son titre ainsi qu'une part importante de son contenu à la traduction des réponses à l'enquête « Où va la peinture ? » que publiait en mai et juin 1935 la revue *Commune*, organe de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires, à laquelle répondent notamment André Derain (1880-1954), Ozenfant, Ernst ou encore Tanguy. L'introduction de l'ouvrage, écrite par Uchida, ne fait pas mystère de l'inquiétude qui plane alors sur les artistes.

> 「絵画はどこへゆく」
>
> この言葉はかなり前から日本でも画家の中でいつも問題になり、又今日も論議の中心になる言葉である。この言葉はいつも画家たち、ことに若い青年画家たちの心をしめつけ、今日では青年の情熱の飛躍よりも、混乱をさえ招いている。これは全く不幸なことである。おそらくこれは日本ばかりでなく、今では世界共通の現実のような気がする。ただこの文集のフランス作家のように日本の作家も深く思索し、この問題を客観的な解決の方向に持ってゆくことをねがいたいのである。もちろんその問題が作品の上にその答えを生むことは、それほど簡単なことではない。しかしその芸術概念を作るものは要するにその作家の生活概念である。その生活概念の変革なくしては何等の芸術概念の根本的変革とその進展はありえない。［中略］
>
> 我々日本の画家は「絵画はどこへゆく」前に「僕はどこへゆくか」を追求しなければならない。[203]

> « Où va la peinture ? »
>
> Ces mots sont depuis longtemps déjà un problème qui se pose pour les peintres japonais, et ils sont aujourd'hui encore au cœur des débats. Ces mots enserrent toujours le cœur des peintres, particulièrement des jeunes peintres, et ils attirent de nos jours davantage le trouble qu'un élan de passion de la jeunesse. C'est un véritable malheur. Il ne s'agit sûrement pas que du Japon, et j'ai l'impression que cette réalité est actuellement commune au monde entier. Cependant, à l'image des artistes français de ce recueil, je souhaite que les artistes japonais fournissent des réflexions approfondies et orientent ce problème vers une solution objective. Bien sûr, apporter une réponse à ce problème en se basant sur les œuvres n'est pas si évident. Néanmoins, ce qui construit ces conceptions artistiques est en fait la conception de la vie qu'ont les artistes. Sans changement dans cette conception de la vie, aucun changement fondamental des conceptions artistiques ni aucune évolution ne seront possibles. […]
>
> Avant de s'acharner à savoir « Où va la peinture », les peintres japonais que nous sommes doivent réfléchir à la question : « Où vais-je ? »

Plus loin, une célèbre phrase de Derain citée par Uchida fait également écho à la posture de Kitawaki qui, par le titre de sa toile, semble demander assistance ; et s'apparenterait donc à un revirement total par rapport aux années précédentes : « Ce n'est pas à l'artiste d'éduquer le peuple, mais au peuple d'éduquer l'artiste. [204] » Kitawaki n'a bien sûr pu être influencé

[203] UCHIDA Iwao « Jo – Seinen gaka shokun ni utau » 序　青年画家諸君に訴う (Préface – Appel aux jeunes peintres), dans UCHIDA Iwao (éd.), *Kaiga wa doko e yuku*, Kyōto : San.ichi shobō, 1952, p. 5 et 9.

[204] La phrase est citée en japonais : 「人民を教育することは芸術家の仕事ではなく、芸術家を教育することこそ人民の仕事だ。」 (*ibid.*, p. 10).

par un texte paru l'année suivant sa mort, mais sa position semble faire mystérieusement écho à celle d'Uchida qui, en revanche, aurait pu s'inspirer de l'œuvre du peintre.

Revenons-en aux différents éléments de la toile. En bas à gauche est dessinée ce qui s'apparente à une coquille d'escargot, entre le panneau indicateur et celle-ci, se tient un homme, debout. La coquille tout d'abord, peut aisément s'interpréter comme un troisième choix, alternatif aux deux directions proposées, qui est à la fois une absence de décision : opposée au choix offert par le panonceau, entre un engagement politique suggéré par la procession ou un avenir sombre, c'est le choix de l'immobilisme, qui pourrait aussi être le plus sûr ainsi que le suggère la protection offerte par la coquille.

Enfin, élément principal de la toile, l'homme inscrit en son centre est clairement un soldat démobilisé, ce que ses vêtements indiquent. Contrairement à ce qui a à plusieurs reprises pu être écrit, par Takiguchi notamment [205], il semble *a priori* peu évident de considérer que le peintre se soit lui-même représenté, n'ayant pas été mobilisé. Pour certains auteurs, cette contradiction n'en est pas une, et le peintre a tout à fait pu se dépeindre en soldat, peut-être pour faire corps avec les si nombreux Japonais envoyés au front [206]. Le personnage du soldat démobilisé fait à l'évidence écho aux « véritables » Japonais démobilisés, dont le retour au pays s'est étalé sur plusieurs années, depuis la fin du conflit jusqu'en 1949 principalement, et qui, par leur nombre important, ne pouvaient que modifier le paysage du Japon de l'époque [207]. Et, en effet, il nous semble que le peintre a ainsi essayé par cette image de présenter ce qui pouvait symboliser de la manière la plus universelle les Japonais dans l'après-guerre, une sorte de personnage archétypal de l'homme qui vit alors dans une société en pleine mutation. Le modèle de ce soldat, s'il n'est ni lui-même ni un véritable soldat, est très proche du peintre : il s'agit en effet de son fils, Akira [208], alors jeune homme de dix-sept ans. Il semble que « la silhouette de dos du père et du fils auraient été

[205] TAKIGUCHI Shūzō, « Kuo vadisu » クオ・ヴァディス (*Quo vadis*), dans *Kitawaki Noboru – 13 kaiki isakuten*, Tōkyō : Aoki garō, 1963.

[206] Ainsi de Tsuruoka qui, s'il note bien le fait que Kitawaki n'a pas été mobilisé, considère toutefois que le peintre s'est lui-même représenté sur la toile (voir TSURUOKA Yoshihisa, *Nihon shururearisumu gaka ron*, Tōkyō : Chūsekisha, 2006, p. 79-80).

[207] Des plus de six millions de Japonais qui étaient en dehors du territoire à la fin de la guerre, environ cinq millions furent rapatriés à la fin de l'année 1946, et encore un million l'année suivante. L'Union soviétique déclara en 1949 que les cent mille prisonniers de guerre japonais encore détenus – ils auraient dû être quatre cent mille d'après les chiffres du Japon et des États-Unis, les trois quarts avaient donc péris ou étaient (prétendument ou véritablement) disparus – seraient rendus à leur pays avant la fin de cette même année (voir DOWER John W., *Embracing defeat – Japan in the wake of World War II*, New York : W.W. Norton & Co./The New Press, 1999, p. 45, 51, et 54).

[208] Propos qui auraient été tenus par la veuve du peintre, Kitawaki Kane 北脇かね, et que rapporte Nakamura (voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 240).

parfaitement identique [209] ». Peut-être s'agit-il aussi, pour un artiste qui pouvait à juste titre se croire à plus ou moins brève échéance condamné du fait de sa santé fragile (sortant à peine d'une pleurésie lorsqu'il crée cette œuvre) d'une manière de « durer », en faisant porter ses propres interrogations à son fils. Au sujet du personnage du soldat, notons encore qu'un soldat quasiment identique est dépeint la même année par Kitawaki dans *Hōbutsusen* 抛物線 (Parabole, 1949), à la différence près que celui-ci, mutilé de guerre, ne dispose plus que d'une jambe, ce que pourraient encore souligner, outre les béquilles qui l'encadrent, une unique *geta* 下駄 (sandale japonaise faite de bois) brisée au bas de la toile [210] : il ne s'agit à l'évidence pas du peintre, ce que confirme le visage du personnage, de profil, fort différent de celui de celui de Kitawaki, mais là encore sûrement d'une sorte d'archétype. Ce personnage révèle cependant autre chose.

211

Comme le souligne Ōtani [212], le personnage central de *Quo vadis*, outre son vêtement et son vieux galure, ne porte qu'un sac – qu'on peut imaginer contenir les quelques affaires qu'il a ramenées avec lui – et, surtout, un livre qu'il tient contre son flanc gauche. Ainsi considérée, *Quo vadis* évoque une autre œuvre, contemporaine, dont la composition est proche. Intitulée *Sesō gunzō* 世相群像 (Groupe des personnages que compte la société ; ci-dessus), celle-ci a

209 「父と子の後姿はそっくりだったという。」 (*ibid.*).

210 Nakamura considère cependant (du fait de la couleur rouge de la lanière peut-être) qu'il s'agit ici d'un socque de femme (voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 238).

211 Reproduction dans le catalogue *1945 [sen kyūhyaku yonjūgo] nen ± 5 [go] nen*, Kōbe/Hiroshima : Hyōgo kenritsu bijutsukan/Hiroshima-shi gendai bijutsukan, 2016, p. 122.

212 ŌTANI Shōgo, « Senzen to sengo no zen.ei kaiga wo tsunagu mono – Fukuzawa Ichirō, Tsuruoka Masao, Kitawaki Noboru wo rei ni », *Geijutsu Tsukuba daigaku geijutsugaku kenkyūshi*, Tsukuba : Tsukuba daigaku geijutsugakukei, 2008, p. 42-43.

été réalisée en 1946 par Fukuzawa, et possède avec la toile de Kitawaki deux points communs. D'une part, dans le tableau de Fukuzawa également, l'espace est divisé, en l'occurrence en deux parties : un ciel sombre et menaçant dans la partie supérieure droite, bien plus lumineux dans la partie supérieure gauche, qui présente des personnages debout et semble une promesse d'avenir meilleur. Surtout, dans les deux œuvres se tient au premier plan un homme de dos portant un livre. Chez Fukuzawa, celui-ci a les cheveux blancs et porte des lunettes, ce qui peut laisser supposer que le peintre s'est représenté lui-même. Mais, au travers de ces deux hommes tenant un ouvrage, c'est sûrement plus généralement les intellectuels, les lettrés, les artistes – qui tous peuvent se retrouver dans ces personnages – que les deux peintres ont pu vouloir représenter, à qui il pourrait en quelque sorte être demandé de participer à nouveau à la société. Précisément le type d'interrogation et de souci que soulevait Uchida. Dans les deux œuvres, Kitawaki comme Fukuzawa ont sûrement souhaité souligner l'importance du savoir, des connaissances, de la culture dans les décisions qui ne manqueraient pas de devoir être prises au lendemain de la guerre.

Par ailleurs, cette caractéristique du personnage peint par Kitawaki, le fait qu'il soit de dos, n'est pas anecdotique. Nous pouvons en fait séparer en trois catégories les œuvres du peintre, selon la posture des personnages qui y sont représentés : peintures avec des personnages absorbés dans une activité et/ou ignorant simplement le spectateur ; peintures avec des personnages faisant face au spectateur ; et enfin peintures avec des personnages tournant le dos au spectateur.

La première catégorie est la mieux fournie. Certains des personnages de Kitawaki sont affairés à une quelconque tâche, semblent absorbés dans leurs pensées, la contemplation de quelque chose, ou hésitants quant à une décision à prendre, mais très peu sont en mouvement. De manière générale, les œuvres du peintre ne comportent que peu de personnages, souvent un seul. Les œuvres appartenant à cette première catégorie, si elles présentent bien des personnages – humains ou pouvant s'y apparenter (par exemple le personnage fuyant le brasier dans *Gōka 1* 劫火 1 [Feu 1] [cat. 147]) –, semblent évoluer hors de toute présence du public, ce que Diderot qualifiait de « conception *dramatique* de la peinture, qui recourt à tous les procédés possibles pour fermer le tableau à la présence du spectateur [213] ». Quant à la deuxième catégorie, celle des personnages faisant face au spectateur, seules deux œuvres répondent à une telle caractéristique, ce sont les deux autoportraits homonymes qu'il réalise après-guerre : *Jigazō* 自我像 (Portrait de soi

[213] FRIED Michael, « Avant-propos », dans FRIED Michael, *La place du spectateur – Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2010, p. II.

[cat. 252]) en 1947 et *Jigazō* 自画像 (Autoportrait [cat. 264]) en 1951. Certes, un portrait est peut-être davantage encore que tout autre type de réalisation amené à être présenté au regard. Kitawaki réalise d'autres portraits, dont aucun pourtant n'affecte une telle posture. Si l'autoportrait au crayon de 1951 était semble-t-il destiné à l'un de ses amis – c'est-à-dire cependant bien à un spectateur, même si celui-ci est unique –, celui de 1947, exposé à deux reprises du vivant du peintre, était logiquement destiné à un public plus large, auquel le peintre entendait se présenter. Notons d'ailleurs, renforçant le contraste, que les autres personnages du *Jigazō* de 1951 ont le regard tourné ailleurs. Enfin, la troisième catégorie, celle des peintures avec des personnages tournant le dos au spectateur, ne comporte en fait qu'une seule toile : *Quo vadis*. Cette fois, le peintre n'ignore plus le spectateur, ni ne le considère directement, mais nie en revanche en quelque sorte sa présence devant le tableau : *devant*, mais pas *dedans*. Le personnage central ne lui fait plus face ; bien au contraire d'ailleurs, puisqu'il lui tourne le dos, et ainsi « absorbe quasi littéralement le spectateur dans le tableau en l'y faisant pénétrer », ce que, pour reprendre la distinction effectuée par Diderot, nous pourrions cette fois qualifier de « conception *pastorale* [214] » de la peinture. En présentant un personnage de dos, le peintre fait littéralement pénétrer le spectateur au sein de la toile, et le place lui-même face au choix devant lequel est confronté son personnage. Ce personnage de dos fait encore songer au *Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) du peintre allemand Caspar David Friedrich (1774-1840) [215]. Dans les deux œuvres, l'homme au centre de la composition, du fait même que son visage n'est pas visible, invite le spectateur à ne pas tant l'observer lui que ce à quoi il fait face. À se placer, finalement, dans les yeux du personnage de la toile. À s'incarner en lui.

Quo vadis est constituée de cinq éléments, qui ensemble composent quatre espaces cloisonnés, c'est-à-dire appartenant chacun à un univers distinct. Ainsi, la longue procession et le paysage pourraient appartenir au même plan, mais la ligne d'horizon, coupée par le personnage au centre de la toile, semble affirmer le contraire. Chaque élément, entouré d'une marge blanche, est indépendant. Pour s'en convaincre, qu'il suffise encore de considérer les ombres de deux autres éléments, la coquille et le personnage central, qui présentent une orientation différente. Ce dernier point est renforcé par le fait que les ombres de l'homme et du panonceau semblent suivre une même orientation, et constituent ainsi assez vraisemblablement un même élément, portant leur nombre total à quatre. Il ne s'agit donc pas d'un personnage faisant face à une sorte de désert duquel émerge quelques

[214] *Ibid.*, p. III.

[215] Ou bon nombre d'autres œuvres du même peintre, habitué de ce type de compositions où un personnage, de dos, contemple le paysage grandiose qui lui fait face.

motifs : le personnage fait partie d'un premier espace, et est séparé de trois autres espaces également présentés. Et ces différents espaces sont peut-être des espaces physiques, mais ils sont plus sûrement encore temporels. Cette double dimension est en effet au cœur de l'œuvre, ce que montrent les ombres, puisque celles-ci sont bien entendu créées par la lumière du soleil, situé en dehors de la toile à peu près à la place qu'occupe le spectateur, soleil qui lui-même indique le passage du temps. On peut ainsi en déduire que ce qui sépare la coquille de l'homme, plus qu'un espace physique, est un espace temporel, la coquille précédant temporellement l'homme [216].

Et cet espace précise lui-même une condition : de l'enfermement sur lui-même, peut-être celui de la période de la guerre, l'homme s'est levé ; il lui reste maintenant à choisir un chemin, ce qu'indique le panonceau. Le personnage – les Japonais, les artistes, Kitawaki – est donc face à un choix : et maintenant, que faire, vers quoi se diriger, vers où se tourner ? Trois possibilités s'offrent, mais la troisième, celle de l'immobilisme, n'en est en fait plus une ; elle appartient au passé. Kitawaki ne guide plus le spectateur comme il le faisait durant la guerre, à l'aide d'indications diverses ou de motifs géométriques. En vérité, il reste bien une indication : celle que symbolise le panneau. Mais cette indication est justement celle d'un choix, et n'est plus imposée. Au lendemain de la guerre, la seule possibilité est donc quoi qu'il en soit celle de l'action. Au spectateur de choisir laquelle.

[216] Voir ŌTANI Shōgo, *Gekidōki no avangyarudo – Shururearisumu to Nihon no kaiga sen kyūhyaku nijūhachi – sen kyūhyaku gojūsan*, Tōkyō : Kokushokankōkai, 2016, p. 364.

Partie 3. Kitawaki Noboru, en quête d'universalité

La question d'universel ou d'universalité, en japonais *fuhen* 普遍 ou *fuhensei* 普遍性, est récurrente chez Kitawaki, et se manifeste sous des formes diverses. S'il emploie régulièrement ces termes, il n'existe en fait pas chez lui *une* universalité, unique, qui obéirait à une définition précise, mais bien plusieurs qui répondent à des préoccupations, et dans une certaine mesure des périodicités, distinctes. Ainsi, ce qui sera dans ce travail qualifié d'universalité prend chez le peintre plusieurs apparences, et répond de fait à autant de définitions. Aussi, le terme pourrait sembler ne pas être le mieux adapté, mais il apparaît comme le seul à même de couvrir ces différentes réalités. Sur la base de ses lectures et publications, ainsi que son activité créatrice, il est possible d'en distinguer trois types.

Le premier pourrait être qualifié d'universalité moderne ou scientifique : il s'agit d'une tentative de rationalisation et d'explication du monde par le biais de disciplines ou méthodes qui, chacune à sa manière, semble pouvoir contenter ce besoin. Assez logiquement, Kitawaki convoque ici les mathématiques, souvent par le biais de l'algèbre ou de la géométrie la plus simple ; la biologie, la chimie et la physique ensuite, et particulièrement le travail de Goethe ; la philosophie et la question de la contingence, traitée par le philosophe Kuki Shūzō 九鬼周造 (1888-1941), enfin. Les premières œuvres ou réflexions à rapprocher de cette universalité scientifique se développent au mitan des années 1930.

Un deuxième type apparaît à cette époque, que nous pourrions davantage qualifier d'universalité totale, ou cosmogonique. Le peintre y réfléchit à la place de l'homme dans l'univers, et à celle du Japon dans l'Asie puis le monde. L'homme est très présent dans ces réflexions, qui portent particulièrement sur la question de l'espace, de son découpage, et de la manière dont l'homme peut s'y inscrire. Il s'agit pour Kitawaki de peindre l'époque et d'essayer de la comprendre au travers de ses œuvres. Le peintre va beaucoup s'intéresser aux peintures dites de « corps-paysage », qui retiennent aussi l'attention des surréalistes parisiens ; le *Yi King* également qui, ainsi que nous l'avons précisé, fera entre la fin des années 1930 et le début des années 1940 l'objet de nombre de réflexions et sera utilisé au sein de plusieurs toiles ; enfin, la question beaucoup plus concrète de l'espace dévolu à la peinture, et plus encore celle du vide pictural, nourrira des réflexions originales et ouvrira

chez le peintre la voie à de nouvelles compositions, une manière singulière de concevoir l'activité picturale.

Un troisième type enfin pourrait apparaître face aux deux premiers comme plus modeste, mais il est en fait également transversal, et plus concret : il s'agit d'une universalité pratique, quotidienne presque, qui montre le souci du collectif que nourrit alors le peintre. Il s'illustre chez Kitawaki par plusieurs tentatives de réaliser des œuvres collectives qui, si elles ne sont pas sans évoquer les cadavres exquis surréalistes, en sont en fait bien éloignées ; cet intérêt apparaît aussi clairement dans celui qu'il nourrit pour le travail de Nakai, certaines des influences de celui-ci pouvant apparaître comme d'importants vecteurs de réflexions chez le peintre ; c'est enfin la question de la synthèse des cultures, traitée dans la première partie de ce travail et qui n'est pas propre au travail de Kitawaki, mais ses tentatives apparaissent à ce titre comme particulièrement originales.

Les deux premiers types seront présentés dans cette partie ; le troisième, plus transversal, sera abordé dans la conclusion de ce travail.

3.1 Un universalité moderne, scientifique

Lors de l'exposition d'objets surréalistes qu'il organise à Kyōto en 1938, Kitawaki affirme que, pour comprendre l'essence du surréalisme, le « point de départ […] doit être de saisir la réalité du surréel par le polissage de la lentille et l'observation concrète de la structure de l'univers surréel. […] Le surréel peut pour la première fois devenir un sujet de discussion si l'on emprunte le pouvoir d'un type de lentille et qu'on l'utilise pour observer. [1] »

Ces réflexions évoquent celles que formule Nakai dès ses premiers écrits, par exemple dans « Kikai-bi no kōzō » 機械美の構造 (Structure de l'esthétique de la machine, avril 1929) où, citant le théoricien du cinéma hongrois Béla Balázs (1884-1949), il note que « l'avènement de la lentille de la caméra a changé la signification de la forme visuelle des individus [2] » ; ou

[1] KITA [KITAWAKI Noboru], « Chōgenjitsusei kansokushitsu ni tsuite », *Dai yonkai Shin Nihon yōga kyōkai ten mokuroku*, 15 octobre 1938.

[2] 「カメラのレンズの出現は人の視覚形態の意味を変えた」 ; NAKAI Masakazu, « Kikai-bi no kōzō » 機械美の構造 (Structure de l'esthétique de la machine), dans NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *Nakai Masakazu zenshū – Dai san kan : Gendai geijutsu no kūkan*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1981, p. 243.

encore l'année suivante dans « Kaiga no fuan » 絵画の不安 (L'angoisse de la peinture, juillet 1930), lorsqu'il précise :

> この技術が、近代の視覚、見る意味に大きな変化をもたらしたことは、多くの美学者の指摘するところである。ベーラ・バラージュ、ヴェルトフ、フランツ・ローなどの考えかたが、それである。
>
> それはレンズの見かたの発見である。［中略］
>
> そしてかのレンズの瞳の見かた、かの「冷たい瞳」のわれわれの瞳への滲透、これは巨大なる見る意志の足跡であり、人間の瞳のはかり知れざる未来の徴しである。
>
> しかもそれは、一つの新しき性格の出現を意味している。それは精緻、冷厳、鋭利、正確、一言にしていえば「胸のすくような切れた感じ」である。それはこれまでの天才の創造、個性における個別性などの上に見いだすものというには、あまりに非人間的なるファインさである。すなわち換言すれば、それは一つの新しき「見る性格」の出現である。それは、天才の個性ならびに創造の中に見いだしたものより異なれる見かたである。言い換えれば、レンズの見かたである。[3]
>
> Le fait que, dans la vision moderne, cette *technique* ait apporté de grands changements à la signification du voir a été observé par nombre de spécialistes de l'esthétique. C'est la manière de penser de Béla Balázs, Vertov ou encore Franz Roh.
>
> C'est la découverte de la manière de regarder par la lentille. […]
>
> La manière de regarder de la pupille au travers de cette lentille, la pénétration dans notre pupille de cette « pupille froide », c'est la trace de pas d'une immense volonté de regarder, le signe de l'imprévisible futur de la pupille humaine.
>
> En outre, cela signifie l'apparition d'un nouveau caractère. Finesse, gravité, acuité, précision, en un mot c'est « un sentiment soudain de clarification ». Dans ce qu'on trouve jusqu'à ce jour dans les créations des génies basées sur l'individualité dans la personnalité, il y a trop de finesse non humaine. Pour le formuler autrement, c'est l'apparition d'une nouvelle « nature du voir ». C'est une manière de regarder différente aussi bien de la personnalité d'un génie que de ce que l'on trouve dans la création. En d'autres termes, c'est la manière de regarder [par] la lentille.

Au-delà du maniement de tels outils, c'est la technique en elle-même – particulièrement la lentille – qui a changé la manière de voir, et donc de créer, puisqu'il est désormais possible de percevoir ce qui ne l'était pas, mais aussi de modifier grâce au cinéma l'expérience temporelle liée à la vision (par exemple en ralentissant le défilement des images ou en l'inversant [4]). Ces possibilités sont très tôt explorées par le « ciné-œil » (*kino-glaz*) de Dziga Vertov (1896-1954), célèbre pour son *Homme à la caméra* (1929), qui par le biais du « ciné-vérité [5] » visait à atteindre une représentation plus juste de la réalité ; un œil mécanique considéré comme plus performant que l'œil humain. L'objectif de Vertov n'est bien sûr pas

[3] NAKAI Masakazu, « Kaiga no fuan » 絵画の不安 (L'inquiétude de la peinture), dans NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *Nakai Masakazu zenshū – Dai ni kan : Tenkanki no bigakuteki kadai*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1981, p. 175-177.

[4] Voir *ibid.*, p. 175.

[5] Ou encore « ciné-journal », *Kino-Pravda*, du nom de la publication dans laquelle Vertov, sa femme et son frère développeront leurs thèses.

sans évoquer celui des surréalistes d'atteindre une réalité que le seul œil humain n'autorise pas. On comprend le rôle qu'est très tôt appelée à jouer la science dans les réflexions de Kitawaki et Nakai. Tous deux éprouvent une fascination devant le pouvoir de la lentille, et plus largement de la science, qui permet de découvrir un monde jusqu'ici caché : l'univers n'est dès lors plus exclusivement composé du visible et de l'invisible mais, pour reprendre la distinction établie par Damisch, du vu, du non vu, et de l'*invu*, ce dernier terme désignant ce qui échappe à la perception mais pourrait être vu par le biais de la science ou de la technique (grossissement, ralenti…) [6]. Cet intérêt est à l'époque beaucoup plus largement partagé et, sans même parler de théoriciens du cinéma, ce qu'écrit Nakai rappelle les propos de László Moholy-Nagy dans *Malerei, Fotografie, Film* (Peinture, photographie, film) :

> Ceci pourtant aurait permis de rendre visible, grâce à l'appareil photographique, des phénomènes que notre instrument optique, l'œil, ne peut percevoir ou enregistrer, l'appareil photographique se révélant ainsi capable de le parfaire ou de le compléter. Ce principe a déjà été appliqué dans certaines expériences scientifiques touchant par exemple à l'étude des mouvements (le pas, le saut, le galop), des formes zoologiques, botaniques ou minérales (agrandissements, clichés au microscope), mais aussi dans d'autres recherches en sciences physiques et naturelles. [7]

L'auteur présente des objets courants photographiés sous des angles alors assez inédits (très gros plan, plongée, contre-plongée, etc.) ou en mouvement : en résultent des images que le seul œil humain ne peut pas capter. Cette « Nouvelle Vision », dont l'artiste hongrois sera l'un des représentants, découle des progrès de la technique, notamment de la miniaturisation des appareils photographiques qui rend leur maniement plus aisé, et multiplie les possibles types de prises de vues. L'ouvrage de Moholy-Nagy, publié en 1925 en Allemagne, est présenté l'année suivante dans la presse japonaise. C'est à cette époque que le Bauhaus commence à se faire connaître au Japon. Nakai, qui comprend l'allemand et est vraisemblablement influencé par l'école dont il cite les noms de plusieurs membres en ouverture de « Kinō gainen no bigaku e no kiyo » 機能概念の美学への寄与 (Contribution à une esthétique du concept de fonction, 1930) [8], mais aussi celui de Moholy-Nagy dans

[6] Voir DAMISCH Hubert, « Voir ne pas voir », dans le cadre du colloque *Daniel Arasse*, Paris : École normale supérieure, 8 juin 2006 ; cité dans WEEMANS Michel, « Les origines du paysage anthropomorphe », dans TAPIÉ Alain, ZWINGENBERGER Jeanette (éd.), *L'homme-paysage – Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris : Somogy/Lille : Palais des beaux-arts de Lille, 2006, p. 35.

[7] MOHOLY-NAGY László, *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 93.

[8] Voir NAKAI Masakazu, « Kinō gainen no bigaku e no kiyo » 機能概念の美学への寄与 (Contribution à une esthétique du concept de fonction), dans NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *Nakai Masakazu zenshū – Dai ichi kan : Tetsugaku to bigaku no setten*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1981, p. 159-161 ; cité dans TAKASHIMA Naoyuki, « Nakai Masakazu to Bauhausu », *Bauhaus 1919-1933*, Tōkyō : Sezon Museum of Art, 1995, p. 386-387.

« Kikai-bi no kōzō » [9], l'a très probablement lu avant de publier ses réflexions ; certains points soulevés par les deux hommes sont en effet très proches. Soulignons encore que ces réflexions sont donc antérieures à celles, très proches également, que proposera Walter Benjamin (1892-1940) dans sa *Petite histoire de la photographie* (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931), où il traite de la question de « l'inconscient optique [10] ».

> Car la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil ; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. S'il nous arrive par exemple couramment de percevoir, fut-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement, la révèlent. Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers elle, comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse. [11]

Ces quelques exemples permettent de constater le caractère partagé de ce type de préoccupations à cette époque.

Quel que soit le nom qu'on lui donne, la photographie, et plus largement la technique ou les fruits de la science, posséderaient un « inconscient optique » capable de rendre visible ce que le seul œil ne permet pas. Ce que souhaite Kitawaki, c'est amener à voir le monde qui entoure ses contemporains d'une autre manière, plus fidèle puisqu'elle en montrerait les rouages, et ainsi pouvoir mieux le comprendre, de la même façon que la technique a permis de voir l'infiniment petit ou l'infiniment éloigné : les planètes du système solaire ou les microbes existaient avant l'invention de la lentille, mais celle-ci les a révélés.

Kitawaki n'est à l'évidence pas hostile aux cultures étrangères, et s'intéresse particulièrement aux avancées scientifiques qui proviennent alors majoritairement d'Occident. Son intérêt pour les sciences et techniques modernes, encore illustré par le fait qu'il ait très tôt conduit une voiture ou ait été capable de réparer une radio, ne sont pas le fruit du hasard [12] : versé dans les sciences, dont l'une des origines peut être sa scolarité au collège Dōshisha, où leur enseignement faisait partie du cursus, Kitawaki a conscience que

---

[9] Voir NAKAI Masakazu, « Kikai-bi no kōzō » 機械美の構造 (Structure de l'esthétique de la machine), dans NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *Nakai Masakazu zenshū – Dai san kan : Gendai geijutsu no kūkan*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1981, p. 245.

[10] Souvent soulignées, les convergences entre Nakai et Benjamin ne sont pas le fruit du hasard : sensiblement de la même génération, ils ont un parcours intellectuel et des centres d'intérêt comparables, et les épreuves qu'ils ont traversées sont également à rapprocher (voir LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu – Naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon : Les presses du réel, 2015, p. 180-182).

[11] BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » (trad. : André Gunthert), dans *Études photographiques*, nº 1, novembre 1996, p. 11.

[12] Voir NAKAMURA Giichi, *Nihon no zen.ei kaiga – Sono hankō to zasetu – K no baai*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1968, p. 125.

la nature obéit à ses lois, qu'elle est ainsi compréhensible, explicable. Tout possède un cadre, rationnel, et peut s'expliquer ou se dévoiler. Ce qui intéresse Kitawaki n'est donc pas tant de créer une nouvelle réalité que de révéler l'*invu* ; cette posture le rapproche du groupe de Breton. Pour ce faire, il emploiera diverses techniques artistiques, surréalistes notamment. Mais, comme le souligne Nakai, c'est avant tout la science qui apparaît comme un outil particulièrement adapté. Là aussi, le parallèle avec les surréalistes est intéressant, qui se sont intéressés à la science et ses possibilités. Mais plus que le surréalisme parisien, qui répond davantage à une exploration de l'inconscient et de mécanisme automatiques, non contrôlés, Kitawaki l'envisage possible comme l'exploration d'une invisibilité dont les fruits concrets de la science sont la clef.

Et cette clef semble pouvoir prendre deux formes. Celle véritablement technique d'une part, qui consiste à utiliser les avancées scientifiques afin de percevoir, physiquement, ce qui ne pouvait l'être jusqu'alors. C'est très clairement le cas de figure de la lentille au sens large (qu'elle s'applique à l'appareil photographique, au microscope ou encore au télescope) dont Kitawaki semble vouloir récupérer les possibilités qu'il adapte à la peinture. Là encore, bien qu'il n'ait que peu écrit sur l'art, les propos de Nakai sur la lentille et ce que les nouvelles possibilités visuelles ainsi offertes pourraient apporter au monde de l'art semblent prémonitoires : « le renouveau qu'elles provoquent a entraîné un élan plus violent que jamais dans l'histoire de la peinture [13] », écrit-il dès 1929. Au sujet de ce rapport qu'entretient Kitawaki à la science, un nom doit particulièrement être cité, celui de Goethe. L'influence de celui-ci dépasse l'usage que le peintre fait de la science et de ses outils, et s'étend jusqu'à la conception qu'il développe du monde qui l'entoure, au travers notamment de l'emploi répété du concept de « morphologie » (en japonais *keitaigaku* 形態学), terme précisément forgé par Goethe.

Quant à la seconde forme, plus difficilement saisissable, il s'agit de la volonté d'expliquer de manière scientifique, chiffrée, les rapports entre les objets. La valeur de ceux-ci, esthétique notamment, naît des rapports qui les lient, et il doit être possible de comprendre puis théoriser ces rapports de manière quasiment scientifique : il faut, pour cela, trouver puis percer les bonnes équations, les théorèmes adaptés. Ce type de souci fait écho à celui suscité par le nombre d'or. Il s'agit là aussi d'une préoccupation plus largement partagée. À l'époque de Kitawaki, on pensera par exemple au travail de Le Corbusier ou, une fois encore, à celui de Nakai, celui-ci appuyant d'ailleurs certaines de ses réflexions sur le travail de celui-là [14].

[13] 「それらのもたらす変革性は絵画史上のいずれの時代における変革性よりも激しい飛躍性をもった」 ; NAKAI Masakazu, *op. cit.*, p. 244.

[14] Voir « Kikai-bi no kōzō ».

Il s'agit également d'essayer de comprendre ce qui semble échapper à l'entendement ou plutôt au contrôle, le hasard par exemple. Sur ce dernier point, c'est davantage au travail de Kuki et, là aussi, des surréalistes, que Kitawaki fera appel.

3.1.1 L'influence de Goethe

Nous avons montré l'importance de Goethe par l'emploi qu'en fait Kitawaki dans son court essai « "Gyō" no kōzō » 「行」の構造 (La structure de *gyō*), mais aussi de la question de la lumière et des couleurs, étudiée par le scientifique et poète allemand, qu'il mêle au *Yi king* dans plusieurs toiles du début des années 1940. Les carnets de notes et diverses toiles en témoignent, Kitawaki commence de s'intéresser au travail de Goethe un peu plus tôt déjà, vers 1938, date d'un carnet qu'il consacre à son *Traité des couleurs* [15]. Et en fait sûrement dès 1937, où les questions de morphologie et de physiognomonie (*kansōgaku* 観相学) deviennent le sujet de plusieurs toiles. En 1939 et 1940, il fait encore plusieurs fois référence à son travail, et l'on voit donc que cet intérêt s'inscrit dans la durée. Kitawaki n'en fait aucun mystère : il s'intéresse fortement aux réflexions du savant et poète allemand, dont deux textes l'ont particulièrement intéressé : l'*Essai sur la métamorphose des plantes* (*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, 1790) et *Le traité des couleurs* (*Zur Farbenlehre*, 1810). L'intérêt du peintre tient aussi à la chronologie des publications : une édition japonaise intégrale des écrits de Goethe paraît en 1936 à Tōkyō chez Kaizō-sha 改造社 [16]. S'il est donc possible de séparer l'intérêt de Kitawaki pour le travail de Goethe entre les théories qui portent sur la biologie d'une part, et celles qui traitent plutôt de la physique avec les questions liées à la lumière et les couleurs d'autre part, c'est principalement sur les questions touchant à la biologie et la botanique que nous allons nous pencher, qui font davantage écho à son souci d'universalité.

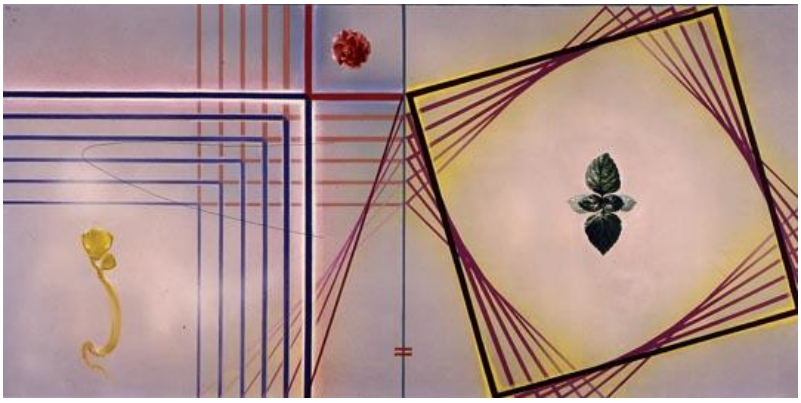
À partir du début des années 1940, Kitawaki fait à plusieurs reprises usage dans ses toiles d'objets mathématiques, notamment motifs géométriques et équations, les deux se mêlant parfois. Une œuvre de 1940 illustre parfaitement cet emploi : *(a+b)² imi kōzō* (a+b)²意味構造 (Structure de la signification de $(a+b)^2$ [cat. 180] ; page suivante à droite). Cette œuvre fait suite à une première, réalisée en 1939, et intitulée *(a+b)² no tensō* (a+b)² の展相

[15] Carnet nº 10, intitulé *Gēte shikisairon kenkyū* ゲーテ色彩論研究 (Étude du *Traité des couleurs* de Goethe).

[16] Il s'agit vraisemblablement de celle qu'a consultée Kitawaki. À noter cependant que deux autres l'ont précédée de peu, montrant l'intérêt que le travail de Goethe suscite alors : dès 1924 chez Shūeikaku 聚英閣, et dès 1926 chez Ōmura shoten 大村書店, toutes les deux éditées à Tōkyō.

(Aspects évolutifs de $(a+b)^2$ [cat. 177]). Aujourd'hui disparue, il n'en reste qu'une photographie où il est difficile de bien la discerner (ci-dessous, à gauche).

17



Comme son titre l'indique, *Structure de la signification de $(a+b)^2$* porte sur la fameuse identité remarquable. L'œuvre de 1939 également. Toutefois, alors que cette dernière, pour ce qu'il est permis d'en distinguer, semble une mise en image relativement abstraite ou plutôt simpliste de l'identité remarquable, celle de 1940 montre clairement qu'il n'en est rien. La partie gauche du tableau représente la partie habituellement posée à droite de l'équation, c'est-à-dire développée : $a^2 + 2ab + b^2$. Quant à celle de droite, elle représente l'équation non développée, qui donne son titre à l'œuvre : $(a + b)^2$. Au centre de l'œuvre, le signe mathématiques « = » la sépare en deux parties de tailles équivalentes. L'abondance de traits et de motifs peut rendre la composition de Kitawaki difficile à saisir. Une version simplifiée de la partie mathématique permet d'en mieux comprendre l'objet (voir page suivante).

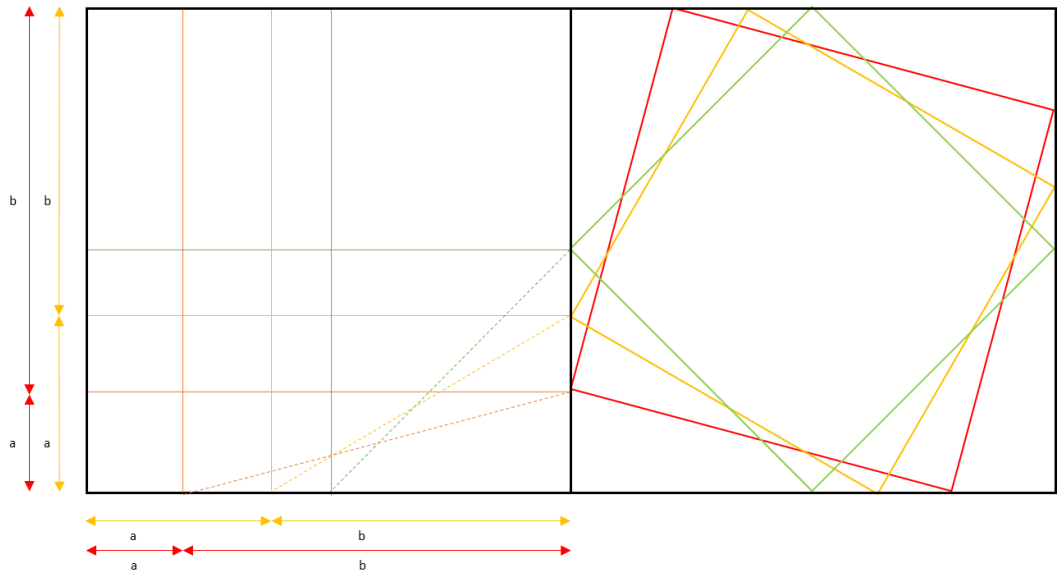
On considère un carré de côtés a + b (la partie gauche de la toile), divisé en quatre quadrilatères par l'intersection de deux droites : dans le schéma ici présenté par le croisement des deux droites de couleur rouges, orange ou vertes [18]. Si l'aire du carré de côté a augmente – c'est-à-dire si la longueur a du côté de ce carré augmente (passant alors du rouge à l'orange sur le schéma) –, au détriment donc de celle du carré de côté b qui lui fait face et diminue, la surface du carré projeté (dans la partie droite du tableau) par la diagonale du rectangle de côtés a + b (dont l'évolution de la surface est directement liée à celle du carré de côté a), et dont l'aire est égale à $(a + b)^2$, diminue [19]. Comme le précise lui-même

[17] Détail d'une photographie de l'exposition consacrée à Komaki et Kitawaki qui s'est tenue en 1939 à Kyōto (reproduite dans *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 141).

[18] Quadrilatères dont l'aire est respectivement égale à a^2, b^2 et deux fois ab (c'est-à-dire 2ab).

[19] Pour le dire autrement, dans la partie droite de l'œuvre, les quatre angles de ce carré correspondent aux points délimitant les segments a et b de la partie gauche, mais inversés (comme vu dans un miroir qui serait placé le long de la ligne médiane où se situe le signe « = »).

Kitawaki dans un article explicatif de la toile qu'il publie en 1940 dans la revue *Bijutsu bunka*, le carré dans la partie droite de l'œuvre atteint sa surface maximale lorsque a^2 ou b^2 (et donc a ou b) possède une valeur égale à 0, et sa surface minimale – en fait égale à la moitié de celle du carré noir qui l'enserre – lorsque a^2 et b^2 sont équivalents (en vert sur le schéma) [20].



Kitawaki a ajouté trois motifs végétaux. À droite, les jeunes feuilles pourraient appartenir à une sorte de gardénia (gardenia jasminoides, jp : *kuchinashi* クチナシ). Au centre, il s'agit peut-être d'une rose prolifère, espèce à laquelle Goethe consacre le quinzième chapitre de son *Essai sur la métamorphose des plantes* (points nº 103 et 104) [21]. Quant à la pousse de gauche, plus difficilement identifiable, elle apparaissait déjà à l'identique dans *Ki no ne to me* 樹の根と芽 (Racines et pousse d'arbre, 1937). Kitawaki utilisait semble-t-il souvent dans ces œuvres ce que le jardin du Kōseiin où il résidait avait à lui offrir, ce qui permet de déterminer certains motifs.

S'il est moins évident de connaître l'origine des deux premiers motifs, le dernier est clairement issu de sa propre observation, ainsi que le montre une photo qu'il a lui-même prise (voir page suivante).

[20] 「その極大は a^2 又は b^2 の何かゞ零なる場合であり、極小は a^2 と b^2 相等しい場合である点である」 (KITAWAKI Noboru, « $(a+b)^2$ no imi kōzō ni tsuite », *Bijutsu bunka*, nº 3, avril 1940, p. 29-30).

[21] Voir GOETHE Johann Wolfgang (von), *Essai sur la métamorphose des plantes*, Genève : Barbezat, 1829, p. 71-72.

22

Au sein de la toile, ces motifs végétaux sont loin de jouer un rôle décoratif : ils renseignent à l'inverse sur le but poursuivi par l'auteur, en même temps qu'ils rendent évident le fait que les mathématiques sont ici utilisées comme une sorte de « langage ». En effet, ainsi qu'il l'écrit lui-même, le peintre s'est appuyé sur l'*Essai sur la métamorphose des plantes* de Goethe afin d'essayer de rendre perceptible l'affirmation de celui-ci selon laquelle les organismes se métamorphosent selon deux normes : ils croissent et se reproduisent, ou s'étendent et se rétractent.

> Dans sa *Métamorphose des plantes*, Goethe a montré qu'un organisme se *métamorphose* selon deux normes – croissance et reproduction, ou encore, expansion et contraction. Et à présent nous percevons une correspondance avec « structure et sens » que révèle, dans le dynamisme des corrélations, la formule mathématique : s'il est vrai que nous avons entrepris, dans la présente œuvre, de rendre perceptible un contenu conceptuel qui demeure en tant que tel abstrait, il n'est pas exclu, je l'avoue, qu'elle se réduise en fin de compte à un simple schéma. [23]

Ce texte de Goethe, et la question de la métamorphose des organismes, ont eu un fort impact sur Kitawaki et permettent de comprendre l'utilisation des notions d'expansion et de contraction évoquées [24]. Mais ces observations demeurent difficilement saisissables et,

---

[22] Photographie aimablement fournie par Ōtani Shōgo ; également reproduite dans *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 142.

[23] Traduction dans LINHARTOVÁ Věra, « Manifestes et réflexions – 1910-1941 – Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová », dans *Japon des avant-gardes, 1910-1970,* Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 170 ; original : KITAWAKI Noboru, « $(a+b)^2$ no imi kōzō ni tsuite », *Bijutsu bunka*, n° 3, avril 1940, p. 30.

[24] Au sujet des « deux normes » évoquées par Kitawaki, voici ce que précise Goethe dans son ouvrage : « nous avons remarqué depuis le développement de l'embryon, jusqu'au développement complet des feuilles de la tige, un premier épanouissement ; puis le calice a été produit par une contraction ; ensuite les pétales ont été le résultat d'un autre épanouissement, et les parties sexuelles d'une seconde contraction ; nous allons trouver maintenant dans le fruit le maximum de la dilatation, et le maximum de la contraction dans la graine. Dans ces six périodes alternatives d'expansion et de contraction, qui se succèdent sans interruption, la nature accomplit dans les végétaux l'œuvre de la

pour pouvoir mieux les appréhender, il tente de les simplifier et d'en faire une règle, une équation. Pour ce faire, il s'appuie sur la ressemblance qu'il suppose entre ces observations d'ordre botanique et un problème mathématique, qui tous deux présentent effectivement croissance et expansion [25]. Le peintre concrétise donc (conçoit une « forme existante », « sensible », pour reprendre les termes de Koga [26]) la fameuse identité remarquable. En fait, Kitawaki n'est guère satisfait de sa tentative de rendre perceptible un concept, tentative encore assez inaboutie en ce qu'il couche sur la toile un simple schéma mathématique, et l'admet lui-même dans l'article qui accompagne l'œuvre [27]. Les mathématiques comme la botanique apparaissent comme des moyens de rendre perceptible, palpable presque, ce qui ne l'est habituellement pas, et cet essai constitue ainsi une première étape, encore inaboutie. Les seuls travaux de Goethe ne lui semblant pas suffire, le peintre y ajoute un second outil. Les mathématiques jouent un rôle de vecteur, permettant d'illustrer le fonctionnement du vivant, et la perception d'un monde normalement invisible à l'œil nu. Une sorte de mise en équation du vivant : *$(a+b)^2$ imi kōzō* utilise les mathématiques comme un langage, une clef, que Kitawaki fait dialoguer avec la biologie, et tout spécialement la conception qu'en propose Goethe à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles.

Il existe dans la toile un mouvement symbolisé par la rotation du carré dans la partie droite de l'œuvre, et donc les quelques feuilles vertes qu'il entoure. Cette rotation, ce mouvement, peut assez vraisemblablement apparaître comme le cycle de la vie des plantes, qui commence par la racine pour s'achever ici (en l'absence de graine ou de fruit) par la fleur. Compte tenu de la direction que semble prendre la rotation du carré (sens horaire), il s'agit bien du cycle de la vie de la racine à la fleur. Peut-être cette évolution s'arrêtant au stade de la floraison, et surtout cette importance portée sur la feuille, au centre du cycle, sont-elles là encore un écho à Goethe : celui-ci établit à plusieurs reprises la feuille comme l'organe principal des végétaux, lui accordant plus d'importance que le fruit. Voici ce qu'il en dit dans son *Voyage en Italie* (*Italienische Reise*, 1816-1817) :

> Je me suis rendu compte que l'organe de la plante que nous avons l'habitude de nommer la feuille recèle le vrai Protée, qui peut se cacher et se manifester sous toutes ses formes. À tous les degrés de son développement, la plante n'est toujours que feuille, unie d'une manière si indissoluble au germe futur qu'on ne peut se figurer l'une sans l'autre. Saisir

reproduction de l'espèce par le concours des deux sexes. » (GOETHE Johann Wolfgang [von], *op. cit.*, p. 54-55).

[25] On parle d'ailleurs en français de « développer », ou « réduire », une identité remarquable.

[26] KOGA Harue, « Shajitsu to kūsō (aruiwa gushō to chūshō) » 写実と空想（或は具象と抽象） (Réalisme et abstraction [ou concret et abstrait]), dans KOGA Harue, *Shajitsu to kūsō*, Tōkyō : Chūō kōron bijutsu shuppan, 1984, p. 47.

[27] KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 29-30.

> une idée pareille, la trouver dans la nature, est une tâche qui nous met dans un état à la fois pénible et doux. [28]

Cette citation raisonne particulièrement dans une autre toile de Kitawaki, légèrement antérieure : *Keitaigaku no tame ni* 形態学の為に (Pour la morphologie, 1939 [cat. 164] ; ci-dessous).

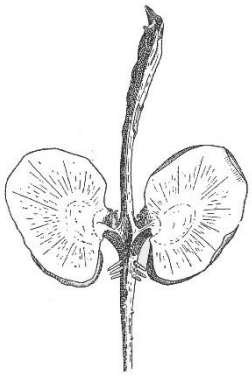
L'œuvre emprunte son titre à celui d'un autre écrit de l'auteur allemand, publié dans le même volume que la version japonaise de l'*Essai sur la métamorphose des plantes*, et rend plus évidente encore l'intérêt que portait alors le peintre au travail de Goethe puisque, outre cet emprunt, la silhouette de celui-ci apparaît en arrière-plan. Cette silhouette pourrait provenir de l'édition japonaise intégrale des écrits de Goethe de 1936, dont elle orne la reliure de chacun des volumes de la collection (cependant tournée vers la gauche). Un portrait de l'auteur, dont la silhouette de la toile est sûrement tirée, apparaît également sur la page de garde du tout premier volume (dans le bon sens cette fois ; page suivante à gauche). Il est assez probable que ce soit cette dernière qui ait servi de modèle. La toile présente encore plusieurs motifs végétaux, eux aussi empruntés au même ouvrage (deux exemples page suivante, qui se trouvent sur la toile à l'arrière-plan, en rouge sur fond bleu pour le premier, et dans le premier macaron en partant de la gauche pour le second).

[28] Cité dans SCHMITT Stéphane, « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme », *Revue d'histoire des sciences*, 2001, vol. 54, nº 4, p. 508.

Arrêtons-nous un instant sur ces motifs qu'il est possible de séparer en trois catégories : les six présentés dans des médaillons, au pied de la toile ; une cosse fraîche et ce qui semble être le même élément mais flétri, sur le coffrage ; le plan vert orné de fleurs jaunes et son reflet rouge enfin. Les six fragments végétaux tout d'abord semblent aperçus au travers d'une lentille ou de tout autre appareil d'observation scientifique. Cette présentation n'est pas fortuite, puisque, à l'exception du dernier (le plus à droite, et le plus en hauteur), et bien que ce type d'images nous soit devenu commun, tous présentent en fait des stades du développement végétal auxquels l'œil n'a, *a priori*, pas accès ; et dont il est peu probable d'avoir été témoin, en dehors d'un laboratoire ou, comme ici, d'en admirer une reproduction.

29

30


31

De telles observations ont certainement été effectuées par Goethe dans le cadre de ses études sur la biologie, mais également par Kitawaki qui observait à l'aide d'une lentille grossissante végétaux et minéraux qu'il collectionnait en grand nombre [32]. Comme le souligne le poète et critique Kimura Shigeo 木村重夫 (1901-1967), qui fit la rencontre du peintre à la toute fin des années 1930, c'est dans cette observation à l'aide d'une lentille grossissante d' « objets » (*obuje* オブジェ) que l'homme est habitué à voir à l'œil nu que se situait pour Kitawaki le monde surréaliste.

> ［アトリエに］いろいろなものがあった。みかん箱のような小箱に、小石や、木片や、キラキラ光る貝殻類がゴロゴロに入れてあった。これは何に使うかときくと、かれはオブジェだといい、大きな拡大レンズを持ち出してわたしにのぞかせた。＜人間の可

[29] Illustration dans GĒTE (Goethe), *Gēte zenshū – Kaizōshaban*, vol. 1, Tōkyō : Kaizōsha, 1936 (page de garde, détail).

[30] Illustration dans GĒTE (Goethe), *Shokubutsu henka wo setsumeisen to suru kokoromi* 植物変化を説明せんとする試み (Essai sur la métamorphose des plantes), dans GĒTE (Goethe), *Gēte zenshū – Kaizōshaban*, vol. 26, Tōkyō : Kaizōsha, 1935, p. 13.

[31] Illustration dans *ibid.*, p. 52 (détail). Kitawaki a aussi laissé une étude qui reproduit ce même objet, intitulée *« Keitaigaku no tame ni » no tame no shitae* 《形態学の為に》のための下絵 (Croquis pour « Pour la métamorphose » [cat. 165]).

[32] Voir *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 96.

> 視的世界など、目でみるものにレンズの照明をあてるとこんなにちがってしまう。そこに超現実主義の世界があるんだ＞という意味の説明であった。[33].

> Il y avait [dans son atelier] toutes sortes de choses. Dans de petites boîtes rappelant les boîtes de mandarines étaient entassés cailloux, morceaux de bois et coquillages iridescents. Lorsque je lui demandais l'utilisation qu'il en faisait, il les qualifia d'*objets*, et sortit une loupe de grande taille qu'il me tendit, expliquant : « Le monde visible par les humains, par exemple, ce que l'on voit à l'œil nu devient à ce point différent à la lumière d'une loupe. C'est là que se trouve le monde surréaliste. »

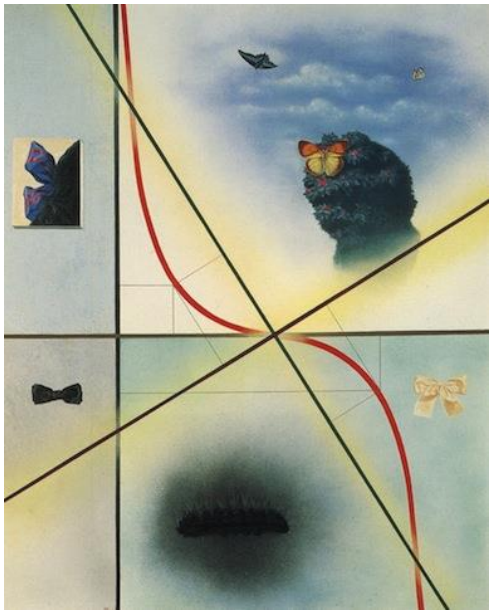
Ces propos soulignent d'une part l'importance que l'artiste portait à l'observation du monde invisible, ou plutôt *invu*, mais également sur sa conception du mouvement surréaliste.

Les médaillons de *Keitaigaku no tame ni* présentent donc ce qui est habituellement invisible à l'œil humain. La plante présentée à ces divers stades est empruntée à l'ouvrage de Goethe, qui en offre plusieurs illustrations : elle appartient à l'espèce *Vicia faba*, qui comprend notamment les fèves, et est connue au Japon sous le nom de *soramame* 空豆 (littéralement « fèves célestes »). Plus que ces différents stades de l'évolution d'un plan de fèves, c'est en fait leur disposition qui mérite l'attention : le stade le plus précoce est à gauche, le dernier stade de l'évolution – le fruit – est à droite. Les six sont inscrits dans une sorte de coffrage en forme de « L » couché : les quatre premiers, en ligne, sont ainsi figurés dans la position qui est la leur, c'est-à-dire sous terre ; le cinquième, à cheval entre les deux étages du « coffrage », est le stade durant lequel la plante perce la surface pour s'éloigner du sol ; enfin, bien au-dessus de la terre, la cosse gorgée de fèves. Cette séparation entre les parties souterraine et terrestre de la plante apparaît en 1941, moins détaillée mais avec des motifs proches, dans *Shūeki kairizu (kenkon)* 周易解理図（乾坤） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*kenkon*] [cat. 188]).

Viennent ensuite les deux éléments végétaux posés sur le coffrage, et piqués sur un carton à la manière d'un entomologiste immobilisant un spécimen. Il s'agit clairement d'une image de la science, de la manière dont peuvent être présentées les découvertes scientifiques. Nous pouvons supposer que l'analogie entre la manière qu'ont ces fruits d'être présentés et celle qui est habituellement plutôt utilisée pour les insectes peut être ajoutée à l'influence du savant allemand, pour qui les processus évolutifs étaient relativement communs à l'ensemble du vivant, ceux des végétaux et des insectes étant qui plus est considérés comme particulièrement proches. La question de la métamorphose dans le travail de Goethe, si elle débute par celle des plantes, va s'étendre au reste du monde vivant. Le phénomène de transformation, de métamorphose, lui apparaît commun à l'ensemble du vivant, au point

[33] KIMURA Shigeo, *Gendai kaiga no shiki*, Tōkyō : Kindai bijutsu kenkyūkai, 1964, p. 164.

qu'il attribue la transformation des organes végétaux « à une sorte de *décortication* analogue à celle des insectes [34] », c'est-à-dire à leur mue. Dans les œuvres de Kitawaki, cette évolution du travail de Goethe est perceptible puisque, après de premières toiles mettant en scène la croissance de végétaux, des références à l'évolution des insectes vont venir habiter ses réalisations. Ainsi de *Ryūkō genshō kōzō* 流行現象構造 (Structure du phénomène de mode, 1940 [cat. 182] ; ci-dessous), qui présente l'évolution d'une chenille vers un papillon, et fait usage de structures géométriques très proches de celles de $(a+b)^2$ *imi kōzō*, réalisée la même année.



Ōtani a montré que les rubans qui y apparaissent font sûrement référence à un article du *Kyōto nichinichi shinbun* de 1938 (dans lequel Kitawaki a notamment publié sa série de trois articles sur Zeami) traitant de l'emploi des rubans de différentes couleurs qui doivent être utilisés en fonction des événements : noir pour le deuil, rose pour les festivités [35]. La « mode » du titre apparaît donc comme bien contrôlée, et l'ensemble de la composition une référence explicite à la société [36]. De même, la chenille velue et le papillon gracile, c'est aussi le domaine de la terre, sombre comme l'indique la toile, et celui du ciel, lumineux. En 1941, avec les œuvres faisant usage du *Yi king*, Kitawaki propose le même type de schémas en

[34] GINGINS-LASSARAZ Frédéric (de), « Précis historique et avant-propos du traducteur », dans GOETHE Johann Wolfgang (von), *op. cit.*, p. XI.

[35] Voir ŌTANI Shōgo, « Kitawaki Noboru no "zushiki" kaiga ni tsuite », *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Kenkyū kiyō*, vol. 7, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2002, p. 12-13.

[36] Nanbata lui aussi évoquait en 1940 ce type de question, appelant quant à lui à une simplification (*tanjunka* 単純化) de l'habillement qui serait désormais limité à deux ou trois types de vêtements, indistinctement du fait que l'on soit un homme ou une femme (voir NANBATA Tatsuoki, « Shintaiseika no bijutsu wo kangaeru », *Bi no kuni*, vol. 16, nº 9, septembre 1940, p. 21).

remplaçant simplement les motifs : ainsi de *Shūeki kairizu (kenkon)* 周易解理図（乾坤）(Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*kenkon*] [cat. 188]) qui, dans sa partie inférieure, présente racines et couleurs froides, symbolisant soumission, obéissance ; et dans sa partie supérieure, des couleurs chaudes et une jeune pousse, symbolisant force, fermeté. Le parallèle entre le peuple d'un côté, le monarque [37] de l'autre, apparaît bien évident.

Pour en revenir à *Keitaigaku no tame ni*, le plan qui semble sortir du coffrage ensuite projeté dans un cadre à l'arrière-plan appartient à la famille *Brassica* (en japonais *aburana* 油菜), qui comprend le colza (en japonais *nanohana* 菜の花) dont il s'agit ici vraisemblablement. À côté du cadre, le mur arbore l'ombre de Goethe, mais celle-ci émane en fait du même plant dont le sommet, l'infloraison, comme en ombres chinoises, figure le visage. Contrairement à ce qui a pu être noté à propos du plan de colza [38], la plante ne nous semble pas appartenir à la même espèce que celle présentée dans les six macarons, dont elle serait une « vue d'ensemble ». Et ce point n'a en fait rien d'un détail : cette manière de collationner diverses espèces, à divers stades, sous une même bannière, évoque une unicité du vivant, un principe unique le régissant. Ce sentiment se trouve rapidement confirmé par un élément relativement hétéroclite au sein de la composition. Le « reflet » du plan de colza est emprunté à l'ouvrage de Goethe, mais ne s'étire pas directement depuis la plante, et est en fait relié à une grande tige gris-clair ornée d'une feuille, figée à ses côtés : portant haut son emblème, ce qui s'apparente à un sceptre semble appuyer la conviction du savant allemand au sujet de l'importance toute particulière que recélerait le feuillage par rapport aux autres éléments végétaux [39].

En effet, ce qui intéresse plus largement le peintre, c'est cette pensée de Goethe, qu'il semble épouser, que tout existe potentiellement dans tout, que tout provient d'une origine commune, que les différences ne seraient finalement pas fondamentales puisque de simples déclinaisons d'un organe-type, d'un « prototype » ou « organe originel » pour reprendre les

[37] Sûrement s'agit-il d'un hasard, mais songeons que « monarque », dans diverses langues (français, anglais ou encore allemand) est aussi le nom d'une espèce de papillons. Son nom japonais est en revanche bien différent : Ōkabamadara オオカバマダラ (ou 大樺斑), évoquant sûrement par là sa grande taille (*ō* 大), sa couleur rouge (*kaba* 樺), et les taches (*madara* 斑) qui ornent ses ailes.

[38] Voir *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 96.

[39] Indépendamment de la signification que lui accorde le peintre, ce motif pourrait avoir été inspiré à Kitawaki par une toile de Max Ernst de 1923, *Au premier mot limpide*, où un élément proche apparaît deux fois (voir RITTER Gabriel Richard, *Beyond Surrealism: Kitawaki Noboru and the Avant-Garde During Wartime Japan, 1931-1951*, Thèse de doctorat, Los Angeles : University of California, 2016, p. 66 et 174).

mots de Goethe [40], dont procéderait tout le reste. Goethe songe d'abord à une sorte de plante archétypale, l'*Urpflanze* (plante originelle) – concept qui a retenu l'attention de Kitawaki [41] –, à la recherche de laquelle il se met avant de considérer que ce prototype réside en fait dans la feuille ; ainsi qu'il l'écrit lui-même, Goethe semble convaincu que « la feuille recèle le vrai Protée, qui peut se cacher et se manifester sous toutes ses formes », et que finalement « la plante n'est toujours que feuille » [42]. Au troisième point de son *Essai sur la métamorphose des plantes*, il précise (version française suivie de la version japonaise qu'a très vraisemblablement consultée Kitawaki) :

> En réfléchissant que, dans ces végétaux à fleurs doubles, la plante manifeste le pouvoir de faire un pas en arrière, et que l'ordre habituel du développement des parties s'y trouve comme interverti, nous deviendrons d'autant plus attentif à la marche que la nature suit dans ses développemens [sic] réguliers ; nous étudierons les lois de ces transformations, et elles nous dévoilerons comment la nature crée des formes, en apparence très-différentes, par de simples modifications d'un seul et même organe. [43]

> さて上に述べたやうに、一歩後退して生長の順序を逆転させる事が植物には可能である事を確かめるならば、自然の正則的な道に対して、それだけ強く我々の注意は喚起される。
> かくして我等は変化の諸法則を知るやうになるのであるが、自然はこれらの法則に従つて植物の各部分を次ぎ次ぎに産み出すのである。換言すれば自然はこれらの法則に従つて唯一の器官（Organ）を変容して色々様々の形体を現出せしめるのである。 [44]

Enfin, dernier élément de *Keitaigaku no tame ni*, les deux aiguilles figurant vaguement une pendule qui serait arrêtée sur 5 heures 45, et pointant chacune sur une spirale dont les sens sont opposés : sens antihoraire à 6 heures, sens horaire à 9 heures. La spirale, chez Kitawaki, peut adopter plusieurs significations. La simplification du svastika en est une, mais c'est ici encore bien sûr du côté de Goethe qu'il nous semble falloir chercher, particulièrement de ce que le peintre lui fait dire dans « "Gyō" no kōzō », où la spirale serait l'union des lignes circulaires associées à la pensée (*shikō* 思考) et des rayonnements associés à la conviction (*kakushin* 確信), et symboliserait la situation (*jōsei* 情勢). Dans les notes prises en préparation de *Sō – gyō – shiki* (1940) que nous avons précédemment évoquées, le peintre précisait que le motif avait un rôle plus large encore : « La spirale représente la situation, ou

---

[40] Voir GOETHE Johann Wolfgang (von), *op. cit.*, p. 83. Le traducteur japonais a retenu le terme de *kikan* 器官, c'est-à-dire en français « organe » ou « appareil » (voir GĒTE (Goethe), *op. cit.*, p. 156).

[41] Dans le carnet manuscrit n° 9 de la liste présentée en introduction (non daté et non paginé, mais qui date très probablement de 1938), au sein d'un passage justement consacré à *La métamorphose des plantes*, le peintre note le terme d'*Urpflanze*, ainsi que sa traduction japonaise, *genshokubutsu* 原植物 (plante originelle).

[42] Cité dans SCHMITT Stéphane, *op. cit.*, p. 508.

[43] GOETHE Johann Wolfgang (von), *op. cit.*, p. 17-18.

[44] GĒTE (Goethe), *op. cit.*, p. 42.

la puissance de la nature (les phénomènes naturels) [45] ». Cette dernière précision fait particulièrement écho à son emploi ici. Le motif de la spirale semble clairement chargé du sens de l'évolution, du cycle de la vie. Il ne s'agit du reste pas d'un emploi particulièrement singulier du motif : la spirale a souvent été considéré comme l'union des lignes circulaires et des lignes droites, et s'est vu dotée d'une telle charge symbolique [46]. On songe encore à la proximité entre de telles interprétations et la remarque formulée par Kandinsky dans *Point et ligne sur plan* (*Punkt und Linie zu Fläche*, 1926) au sujet du même motif : « Les points d'attache des feuilles autour de la tige sont disposés d'une façon toute régulière, qui peut s'exprimer par une formule mathématique – et par un schéma de spirale géométrique […]. [47] » L'opposition des deux spirales interroge toutefois : l'une symboliserait-elle l'évolution, lorsque la seconde, bouclant dans un sens comme dans l'autre la course des aiguilles, en indiquerait la fin ; voire, l'involution ? Le peintre ne livre aucune clef permettant de mieux comprendre ce qu'il a voulu signifier.

L'intérêt de Kitawaki pour le monde végétal est évident, qui est présent au sein de nombre de ses toiles, nourrit ses réflexions, et dont il remplit des pages et des pages de ses carnets de notes ; son goût pour la biologie également. Celui-ci, et plus largement le goût de la science, n'a rien de singulier parmi les artistes de son temps : celui des bretonniens est connu. L'emploi que fait Kitawaki du travail de Goethe est cependant singulier. En effet, en ce qui concerne la science, la plupart des autres domaines qui retiennent l'attention du peintre sont de la plus grande actualité : les théories des Quanta ou de la relativité d'Einstein en sont la parfaite illustration – à l'image de Dalí. Mais le travail de Goethe n'appartient pas à ce type d'analyse moderne des phénomènes, non pas pour des questions purement temporelles, mais parce que son approche est différente : contrairement aux réflexions

---

[45] 「この渦線は情勢或ひは自然力（自然現象）を表現するもの。」 (voir reproduction du document dans la partie consacrée à la présentation et l'analyse de « "Gyō" no kōzō »).

[46] « Aux temps prérévolutionnaires, la spirale avait déjà pris, chez les symbolistes russes, une signification mythico-poétique globale. Dans la poésie, elle incarne la représentation du cosmos et de la vie dans les cercles éternels de la création perpétuelle. Andrej Belyi, le plus important poète, écrivain et théoricien symboliste, fils du mathématicien Andrej Bugaev, dans son essai *Saintes couleurs* (*Svjaščennye cveta*, 1903), lit les formes géométriques fondamentales comme des formes du temps : la ligne droite représente l'écoulement linéaire du temps ; le cercle, l'éternel retour ; la spirale, comme synthèse de la droite et du cercle, la réunion des temps linéaire et cyclique. Dans « Ligne, cercle et spirale du symbolisme. La ligne » (*Linija, krug, spiral'-simvolizma. Linija*, 1912), où l'interprétation du temps de Belyi rejoint celles de Rudolf Steiner, de Friedrich Nietzsche et de Herbert Spencer, les diverses formes géométriques ne représentent plus seulement des formes de temps, mais aussi bien des formes de pensée philosophique : le point équivaut au momentané, la ligne au développement, le cercle au dogmatisme et la spirale, en tant que combinaison de la ligne et du cercle, signifie l'évolution. » (ZIMMERMANN Michael F., ZIMMERMANN Tania, « La spirale, forme de pensée de la création : le Monument à la IIIe internationale de Tatline et sa réception dans l'art du XXe siècle », dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 24, no 1, 2004, p. 110).

[47] KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2009, p. 129.

contemporaines du peintre, sa *Morphologie* n'a précisément pas pour base une étude des parties les plus petites. Il ne s'agit pas de tenter de comprendre le tout par l'étude de ses parties, conception qui apparaît opposée mais qui, du reste, retiendra également largement l'intérêt de Kitawaki, constituant bien sûr avec l'autre, là encore, un modèle de dualité. L'approche microscopique, qui permettrait de découvrir les éléments ayant valeur de « noyau ultime de la réalité », n'intéresse pas Goethe qui, à une démarche analytique, oppose une « vue synthétique intuitive » [48] : « Le vivant est bien décomposé en ses éléments, mais à partir de ceux-ci on ne peut le reconstituer et lui rendre vie [49] », précise-t-il. Ce principe de totalité poursuivi par Goethe, c'est d'abord celui de la forme, son étude étant bien entendu la *morphologie*. L'étude des parties, des fragments, n'est pas rejetée pour autant, mais la connaissance véritable d'un objet ne peut passer que par l'analyse de l'unité de ses parties, fondatrices du tout. Et les formes ne peuvent se comprendre que dans le temps, puisqu'elles évoluent avec lui. L'étude des formes est alors l'étude de leurs changements : la *métamorphose*, « phénomène par lequel un seul et même organe se présente à nous sous un grand nombre de formes diverses [50] ». À travers les formes et leurs changements, ce sont donc finalement les phénomènes qui intéressent Goethe – et après lui Kitawaki. Il initie ainsi une phénoménologie de la nature, et pense que, de même qu'il existe une plante archétypale, il doit exister un phénomène archétypal ou originel, *Urphänomen*.

Kitawaki embrasse également cette approche intuitive, s'appuyant sur l'étude des formes et des phénomènes, essayant de découvrir ainsi ce qui demeure normalement caché ou inconnu, pour peut-être trouver lui aussi une sorte de phénomène archétypal. Dans le même temps, il étend l'étude des formes pour en constituer de nouvelles, ou plutôt de nouveaux assemblages, imagine de nouveaux phénomènes qui dépassent ceux que la seule nature offre : ainsi de phénomènes tels que la métamorphose qui, s'ils sont comme le suggère Goethe communs à l'animal et au végétal, pourraient trouver à s'appliquer bien plus largement, dans la société par exemple ; ainsi encore des paysages anthropomorphiques qui font varier la perspective, le tout devenant à nouveau partie d'un autre tout, plus grand. Semblant l'inverser, le peintre pousse en fait le raisonnement : si la véritable connaissance d'un objet, aussi grand et abstrait soit-il (l'État par exemple), passe par l'étude de sa forme, il convient de connaître les parties qui la composent. Ce faisant, le peintre superpose deux approches, étudiant aussi bien les parties que le tout.

---

[48] VAN EYNDE Laurent, *La libre raison du phénomène – Essai sur la* Naturphilosophie *de Goethe*, Paris : Vrin, 1998, p. 114-115.

[49] Cité dans *ibid.*, p. 114.

[50] GOETHE Johann Wolfgang (von), *op. cit.*, p. 18.

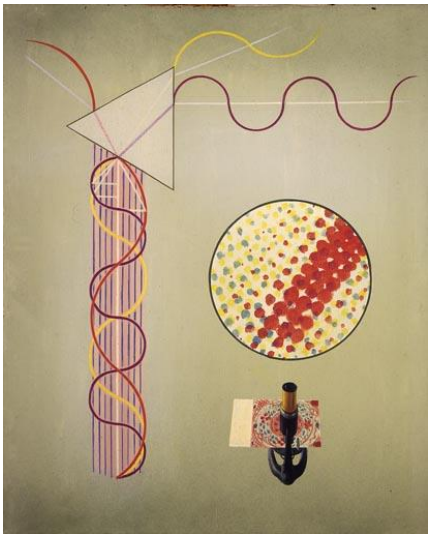
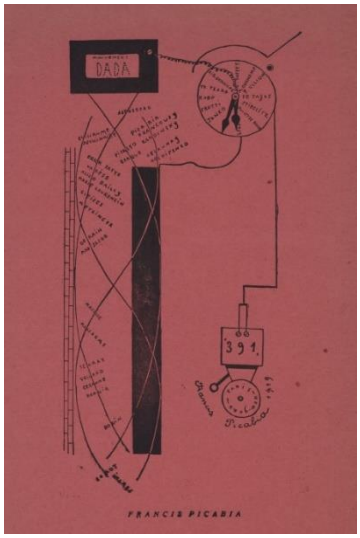
Il est notable que Kitawaki cherche des réponses, et considère comme aussi valables à cet égard, deux approches assez opposées, symbolisées dans son travail par ses études morphologiques d'une part, son travail sur ce que l'œil seul ne peut habituellement pas percevoir sans le support de la technique d'autre part, la question de l'infiniment petit notamment. Comme si une même problématique pouvait trouver sa solution dans deux voies apparemment opposées. Mais, d'une part, elles ne le sont pas totalement chez Goethe déjà, qui ne s'oppose pas tant à une méthode analytique « moderne » qu'il développe une approche différente. En outre, de même que pour Kitawaki symétrie et asymétrie ou visible et invisible ne sont pas opposés mais complémentaires et indispensables l'un à l'autre, ces deux approches ne se font pas face : elles sont deux façons différentes d'appréhender une même réalité, et donc tout aussi dignes d'intérêt.

Théories de Goethe ou mathématiques : deux manières différentes d'étudier les phénomènes afin d'appréhender la réalité, pour accéder à une autre réalité, invisible. Les deux hommes s'appuient sur divers savoirs pour y parvenir, notamment sur une volonté de mêler sciences et esthétique, et c'est sûrement en cela que réside leur principal trait commun. Chez le peintre, ces recherches pourront passer par une tentative de mêler aux réflexions de Goethe les mathématiques, par exemple dans *(a+b)² imi kōzō* (a+b)²意味構造 (Structure de la signification de (a+b)²). Parfois, les objets mathématiques seront employés dans d'autres types de combinaisons, ou même seuls ; avec toutefois toujours un même objectif de dépeindre et comprendre les structures du vivant et, partant, de l'univers.

L'intérêt de Kitawaki pour les théories développées par Goethe dans son *Essai sur la métamorphose des plantes* correspond plus largement à la volonté de comprendre une partie d'un système plus large, constitué de diverses dimensions, que la science semble partiellement à même d'éclairer.

Cette quête s'apparente donc chez le peintre à la quête d'une certaine vérité, *a priori* invisible puisque jusque-là demeurée cachée : ce point est particulièrement clair quant à son intérêt pour la lumière et le spectre des couleurs, qu'il va à plusieurs reprises tenter de décomposer. Ici, c'est davantage à un autre texte de Goethe que l'on songe : *Le traité des couleurs*, en japonais *Shikisairon* 色彩論, ouvrage dont Kitawaki reprend le titre pour baptiser l'un de ses carnets de notes. Plus largement, ce texte était alors populaire dans les milieux artistiques, puisqu'il semble que Kamakura Yoshitarō 鎌倉芳太郎 (1898-1983),

lorsqu'il enseignait à l'École des beaux-arts de Tōkyō, aurait donné un cours portant sur celui-ci [51].

[52]

Cet intérêt de Kitawaki est rendu évident par *Sōgō to bunseki* 綜合と分析 (Synthèse et analyse, 1940 [cat. 179] ; ci-dessus à gauche), où le peintre représente sur la gauche ce qui semble être un prisme décomposant trois couleurs (rouge, jaune et violet) et faisant apparaître leur longueur d'onde respectives [53], et sur la droite une planche imprimée en couleurs sous l'objectif d'un microscope, surmontée du détail de ce qu'offre à la vue l'oculaire et que l'œil nu ne peut percevoir : l'assemblage du rouge, du jaune et du bleu, qui permet de créer avec seulement trois couleurs une infinité de teintes – ou du moins en offre l'illusion.

Synthèse et analyse : c'est le rôle dévolu aux deux outils que sont le prisme qui décompose la lumière pour en voir les différentes parties, et le microscope qui permet de voir également ce qui compose les objets qu'à l'œil nu nous ne pouvons percevoir que comme un tout. Cette toile pourrait avoir été en partie inspirée par *Mouvement Dada* de Francis Picabia (1919), œuvre présentée dans le nº 4-5 de la revue *Dada*, en mai 1919 (ci-dessus à droite) [54]. La composition est en effet proche, mais la thématique, elle, fait clairement écho à Goethe. En

[51] Vers le milieu des années 1930 tout du moins (voir SUGIHARA Satoru, KANNO Hiroto (éd.), *Gurūpu « Bō » to sono jidai*, Kōriyama : Kōriyama shiritsu bijutsukan, 2000, p. 34).

[52] Illustration dans *Dada*, nº 4-5, Zurich : Imprimerie Jul. Heuberger, mai 1919, p. 4.

[53] Ces trois couleurs sont celles qui possèdent la longueur d'onde la plus longue (violet), la plus courte (rouge), et une valeur approximativement médiane (jaune). Néanmoins, si le peintre représente bien ici les longueurs d'onde de ces trois couleurs, il commet alors une erreur, puisqu'il présente le violet comme ayant la longueur d'onde la plus courte, suivi du jaune et enfin du rouge qui offre donc sur la toile les courbes les plus longues. La réalité est exactement inverse.

[54] Voir RITTER Gabriel Richard, *op. cit.*, p. 81.

effet, Kitawaki a laissé un carnet sobrement intitulé *Gēte shikisairon kenkyū* ゲーテ色彩論研究 (Étude du *Traité des couleurs* de Goethe) où, sur une quinzaine de pages, et contrairement à ce que laisse supposer le titre, il évoque les sujets scientifiques les plus divers [55]. Dans celui-ci sont également reproduits quelques schémas dont un est proche des ondes de couleur sur la gauche de la toile. Toutefois, il nous semble que la référence à Goethe provient surtout du titre de l'œuvre, qui évoque directement un essai de 1829, *Analyse und Synthese*, traduit en japonais *Bunseki to sōgō* 綜合と分析 (Analyse et synthèse). Analyser et synthétiser, ce sont précisément deux approches différentes de la science, la distinction entre l'étude des parties ou du tout. Goethe, on l'a vu, penche vers la synthèse, mais ces deux approches sont nécessaires à une juste compréhension globale. Le prisme lumineux se retrouve dans une seconde toile exposée en même temps que la précédente, *Chitsujo konran kōzō* 秩序混乱構造 (Structure de l'ordre et du désordre, 1940 [cat. 180]). Mais c'est surtout à partir de l'année suivante, avec les toiles auxquelles il mêle le *Yi king*, que le peintre va appuyer les références aux théories sur la lumière et les couleurs de Goethe.

En parallèle de ce goût pour l'infiniment petit, Kitawaki s'intéresse (comme Goethe) aux propriétés morphologiques de ce qui l'entoure, ce qui l'entraîne très tôt vers sa « série de physiognomonie » (*kansōgaku shirīzu* 観相学シリーズ, dès 1937) qui, ainsi que nous le verrons, est à rapprocher de la question du « corps-paysage ». Très ancienne, la thématique des peintures de corps-paysage intéressa les surréalistes parisiens, qui lui donneront un nouveau souffle, mais ils nourriront également un intérêt plus précis pour celle de la morphologie, ce qui met à plusieurs titres le travail du peintre japonais de cette époque en résonnance avec le groupe de Breton. En effet, la parution en 1927 des *Principes de morphologie générale* d'Édouard Monod-Herzen [56] – qui s'intéresse à l'étude des formes, de toutes les formes ainsi qu'il le précise dès le premier chapitre de son ouvrage [57] –, a fortement plu aux surréalistes qui utiliseront plusieurs des illustrations de l'ouvrage comme base de leurs créations. Dalí particulièrement : Thierry Dufrêne souligne l'intérêt particulier de celui-ci pour l'ouvrage, dont il possédait la version originale qu'il avait soulignée et

[55] Carnet n° 10. Ōtani en a réalisé un très utile déchiffrage.

[56] Tome 1 : *Formes définies. Familles de formes. Formes associées. Forme et fonctionnement. Des cristaux à la matière vivante* ; tome 2 : *Matière vivante. Morphologie humaine. Esthétique*.

[57] « La *Morphologie* est […] l'*Étude des formes*, sans spécification aucune […]. Pourtant, si l'on évoque, par la pensée, ces divers êtres que sont une figure géométrique, un nuage, une étincelle, une vague, un caillou, une plante, un animal, on voit le même terme de "forme" appliqué, indifféremment, aussi bien à des apparences simples, qu'à d'autres beaucoup plus complexes. » (MONOD-HERZEN Édouard, *Principes de morphologie générale – Tome 1 : Formes définies. Familles de formes. Formes associées. Forme et fonctionnement. Des cristaux à la matière vivante*, Paris : Gauthier-Villars, 1956, p. 1).

annotée [58]. La riche iconographie du travail de Monod-Herzen a la particularité de comprendre aussi bien des photographies d'objets appartenant aux mondes végétal, minéral ou animal, que des schémas mathématiques, nombreux, établissant en quelque sorte un pont vers l'utilisation de tels modèles par les surréalistes [59], et la réalisation précoce de ce que certains appelleront durant les années 1930 de leurs vœux : une union de la réalité et de l'abstraction [60].

On voit que, chez Kitawaki, les frontières sont particulièrement mouvantes, et qu'il est bien délicat de réduire son travail à un style ou une influence. Cette multiplicité est là encore la conséquence logique de sa volonté de parvenir à un système global à même de dépeindre la société. Pour ce faire, il convoque les mathématiques, parfois de manière bien plus centrale cependant. Cet intérêt évoque encore celui des surréalistes ; mais l'usage qu'en fait Kitawaki, bien particulier, mérite d'être précisé.

3.1.2 De l'emploi des mathématiques en peinture

3.1.2.1 Les objets mathématiques

En 1936, Breton publie dans un numéro spécial de la revue *Cahiers d'art* (numéro double 1 et 2) un article intitulé « Crise de l'objet », dans lequel il traite des objets mathématiques. Ce texte montre l'importance que prennent alors ces modèles dans la réflexion du chef de file des surréalistes français – et plus largement au sein du mouvement –, certainement en partie sous l'influence de Gaston Bachelard (1884-1962) : les surréalistes prennent conscience de la proximité qui existe entre le surréalisme et l'épistémologie des sciences modernes – particulièrement la conception que le philosophe en propose –, au sein desquelles les mathématiques occupent une place importante. Toujours dans le même numéro de *Cahiers d'art*, Christian Zervos, fondateur de la revue, offre quant à lui l'article « Mathématiques et art abstrait », dont le thème retiendra notre attention. Il serait intéressant de savoir si Kitawaki avait connaissance de l'article, et plus largement de ce numéro de la revue, puisqu'il va lui-même commencer à la fin des années 1930 à s'intéresser à la géométrie et aux objets mathématiques, dont il fera le centre de plusieurs de ses œuvres. Mais l'hypothèse n'est pas du tout impossible, puisque nous savons que

[58] Voir DUFRÊNE Thierry, *Salvador Dalí : double image, double vie*, Paris : Hazan, 2012, p. 118-119.

[59] Voir PARKINSON Gavin, *Surrealism, Art and Modern Science – Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven : Yale University Press, 2008, p. 86-87.

[60] Voir ZERVOS Christian, « Mathématiques et art abstrait », dans *Cahiers d'art*, nº 1-2, Paris : Éditions « Cahiers d'art », 1936, p. 8-10.

plusieurs artistes japonais recevaient de France diverses revues d'art, parmi lesquelles *Cahiers d'art* a souvent été citée.

En fait, s'il a tout de même pu être influencé par Bachelard – ou d'autres épistémologues ou importantes figures scientifiques de l'époque – il semble que parmi les surréalistes Ernst le premier ait fait usage de tels objets mathématiques au sein de ses compositions. Le déclic aurait surgi lors de la visite de l'Institut Henri-Poincaré à Paris, en 1934, qui hébergeait plusieurs centaines de modèles, découverte dont il fera ensuite part aux autres surréalistes ; Man Ray en fera de nombreuses photographies, dont certaines sont reproduites dans le numéro spécial de *Cahiers d'art* de 1936. La connaissance de tels modèles par le peintre allemand était certainement largement antérieure, l'Université de Göttingen en Allemagne – foyer de la mécanique quantique, où Planck passera une partie de sa vie – en abritant une très importante collection, et une exposition de ces objets avait qui plus est été organisée à Cologne, ville natale d'Ernst, en 1919 ; il intègre d'ailleurs à la même époque de tels motifs dans certaines compositions, probablement sous l'influence du travail de de Chirico, mais il semble ensuite s'en éloigner. Ernst en fait plus largement usage au milieu des années 1930, soit à la même époque environ que celle de la parution de l'article de Breton : l'un des premiers exemples d'une telle utilisation chez Ernst est *Portrait de Man Ray*, un collage de 1935 [61]. À cette époque, les objets mathématiques se développent particulièrement au sein des œuvres picturales surréalistes, et apparaissent notamment encore chez Man Ray – dans les photographies mais aussi la peinture –, Domínguez ou encore Roberto Matta (1911-2002) [62]. Malgré ce fort intérêt des surréalistes réunis autour de Breton, la fortune de l'objet mathématique semble plus relative au sein des représentants du surréalisme japonais. À l'exception, particulièrement notable, de Kitawaki.

Dans un article de juillet 1939, celui-ci dresse plusieurs constats : les divers mouvements picturaux qui se sont succédés depuis le début du XXe siècle ont tenté de s'éloigner par divers moyens du réalisme que nous pourrions qualifier de photographique ; « le fait de peindre avec un pinceau » (*« fude de egaku koto »* 筆で描く事) n'est plus désormais considéré

[61] En fait, utilisés à des fins pédagogiques ou comme des objets de curiosités, les objets mathématiques étaient vraisemblablement prisés depuis le XIXe siècle : leur production « de masse » existait semble-t-il déjà durant les années 1860-1870, et le Science Museum de Londres leur aurait même dédié une exposition en 1876. L'intérêt pour ces objets déclinera cependant après la Première Guerre mondiale (voir PARKINSON Gavin, *op. cit.*, p. 70-71). Il est tout à fait imaginable que plusieurs des surréalistes en aient eu connaissance très tôt, sans qu'ils en aient pour autant conçu un possible intérêt au sein des recherches du groupe.

[62] Le goût de ce dernier pour les mathématiques peut être à rapprocher de sa première « carrière » où la géométrie devait occuper une importante place : avant de se tourner vers la peinture, il étudia en effet l'architecture, et travailla aux côtés de Le Corbusier (voir *ibid.*, p. 85).

comme un présupposé intangible ; et les techniques empruntées aux sciences ou à la mécanique ont permis de parvenir à de nouvelles méthodologies de la peinture. Insuffisamment satisfaits de ces évolutions, les surréalistes réunis autour de Breton ont essayé d'y ajouter les méthodes relatives aux phénomènes psychiques, à l'inconscient, la méthode « paranoïaque-critique » de Dalí, à laquelle s'intéresse Kitawaki, en étant un exemple. Ainsi, constate le peintre, « la peinture n'est déjà plus seulement le fruit des sensations, mais la corrélation avec les fruits de l'intellect est devenue inévitable [63] ». Il ajoute :

> 今日前衛絵画を志すものは、人間学的哲学の立場や、量子論的物理学の構造や、又相数学的空間理念に無関心では遂に何ものもなし得ないであらうと思ふ。絵画の対象は只に可視的な世界ばかりに限定出来なくなつたのである。 [64]

> Ceux qui aujourd'hui se destinent à la peinture d'avant-garde ne pourront finalement rien accomplir s'ils ne montrent aucun intérêt pour les positions de la philosophie humaniste, la structure de la physique quantique, ou l'idée d'espace topologique [65]. L'objet de la peinture ne peut désormais plus se limiter au seul monde visible.

Il n'est tout simplement plus envisageable de peindre sans prendre les questions scientifiques en compte, qui ont pour but de ne pas « se limiter au seul monde visible », et donc de rendre visible ce qui ne l'était jusque-là pas. Les lectures du peintre montrent qu'il cherche à cette époque dans les domaines les plus divers la matière qui va lui permettre de créer, et cette matière tient pour beaucoup de la science. Lorsqu'il rencontre pour la première fois Kitawaki, vraisemblablement en 1939, Kimura Shigeo s'étonne particulièrement des lectures de celui-ci, « ouvrages compliqués portant sur la Théorie des Quanta ou l'atomisme » ou encore sur « la Théorie de la relativité d'Einstein » [66]. Le peintre

---

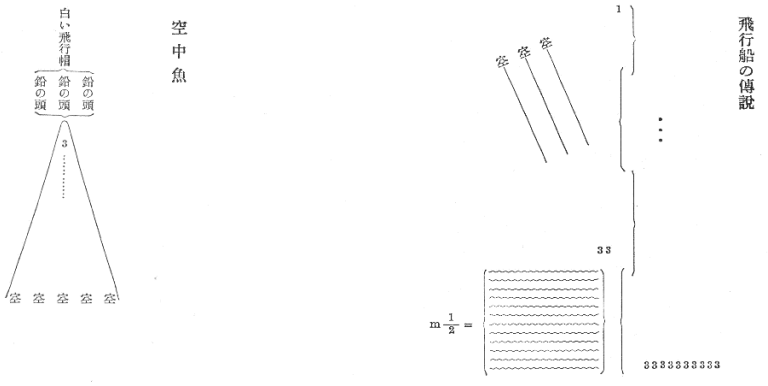
[63] 「絵画は最早や単なる感性的所産であるばかりでなく、知性的な所産との相関性を不可避にした。」 ; KITAWAKI Noboru, « Hōhōronteki hansei wo » 方法論的反省を ([De la nécessité d'une] réflexion méthodologique), *Bi no kuni*, vol. 15, nº 7, juillet 1939, p. 7.

[64] *Ibid*.

[65] Kitawaki écrit *sōsūgakuteki* 相数学的, mais sûrement s'agit-il de *isōsūgakuteki* 位相数学的, « topologique ». C'est également l'interprétation retenue par Ritter (voir RITTER Gabriel Richard, *op. cit.*, p. 63).

[66] « À cette époque, il lisait de manière assidue des ouvrages compliqués portant sur la Théorie des Quanta ou l'atomisme et, en les liants notamment à la Théorie de la relativité d'Einstein, il cherchait les bases théoriques permettant de bâtir de manière surréaliste sa propre image. Pour nombre de personnes comme moi, c'était vraiment du charabia, mais en y réfléchissant aujourd'hui, je pense que quasiment personne ne savait que la logique confuse que l'on voie sur ses tableaux fantastiques était basée sur de telles recherches théoriques. » (「当時、かれはしきりに量子論とか原子論などいうむつかしい本をよみ、これをアインシュタインの相対性原理などとむすびつけて自分のイマージュを超現実風に組みたてるための理論的根拠を研究中だとのことであった。これには、わたしなど話をきいてもちんぷんかんぷん以外にはなかったが、いまからふりかえると、かれの幻

se livre en effet à de telles lectures, ce dont témoignent ses articles et carnets de notes [67]. Ces centres d'intérêt rapprochent de manière évidente Kitawaki des surréalistes occidentaux, particulièrement de Dalí. De même ce que Kitawaki inscrit, toujours à la même époque, dans l'un de ses carnets : « Les nombres sont les éléments de base pour interpréter l'univers [68] ».



[69]

L'emploi des nombres à des fins *a priori* étrangères aux sciences n'est pas étonnante ni isolée. Proche de Kitawaki, on songe aux quelques *zukeisetsu* 図形説 (figures théoriques) que publie en 1929 Kitazono Katsue au sein du recueil de poèmes *Shiro no arubamu* 白のアルバム (Album blanc), objets poétiques bâtis sur divers symboles [70]. Comme l'illustre la paire composée de *Hikōsen no dentō* 飛行船の伝統 (La légende du ballon dirigeable ; ci-dessus à droite) et *Kūchūgyo* 空中魚 (Poisson aérien ; ci-dessus à gauche), Kitazono fait des symboles mathématiques un usage double : symbolique d'une part, ne retenant des objets employés que ce que leur forme peut évoquer, davantage sémantique d'autre part, c'est-à-

想的な画面にみるちぐはぐのロジカルがこんな理論研究に基底することはあまり誰にも知られてないことではないかとおもう。」 ; KIMURA Shigeo, *op. cit.*, p. 164).

[67] Ces questions sont notamment abordées dans le carnet intitulé *Gēte shikisairon kenkyū* ゲーテ色彩論研究 (Étude du *Traité des couleurs* de Goethe), ici carnet nº 10.

[68] 「数は宇宙を解釈する根源的要素」 ; il s'agit du carnet nº 7 (intitulé « Bigaku nōto » 美学ノート [Cahier d'esthétique]), qui date probablement de 1939 ; cité dans ŌTANI Shōgo, *op. cit.*, p. 9.

[69] Extrait de KITAZONO Katsue, *Shiro no arubamu – Shi to sanbun*, Tōkyō : Yumani shobō, 1994, p. 42-43.

[70] Au nombre de onze, fonctionnant deux par deux, chacun occupant une page – à l'exception du premier, seul sur la page de gauche (impaire) –, ces « figures théoriques » évoquent par certains aspects les calligrammes d'Apollinaire, à la différence cependant que les créations de Kitazono, lorsqu'elles font usages d'objets linguistiques, se cantonnent aux substantifs.

dire s'appuyant sur ce qu'ils peuvent signifier. Les accolades qui apparaissent dans *Hikōsen no dentō*, figurant probablement l'ascension du dirigeable, mais aussi le chiffre « 3 » employé de manière récurrente, appartiennent un premier usage. Ce dernier pourrait représenter l'être humain, chacune des boucles symbolisant l'une des deux parties (tête et torse) d'un personnage stylisé, à la manière d'un bonhomme de neige ; à moins que ces deux mêmes boucles ne figurent une paire d'yeux, tournée d'un quart. La suite de « 3 », en rang d'oignons dans le poème de droite, serait ainsi une rangée d'hommes regardant s'élever dans les airs le ballon. Dans le poème de gauche, l'unique « 3 », placé à la tête de ce qui s'apparente à une ogive, pourrait cette fois être un homme installé dans une fusée monoplace [71]. Contemporain, le travail singulier du poète coréen Yi Sang 李箱 (1910-1937), qui aurait été influencé par Kitazono et Hagiwara et composa nombre de poèmes graphiques, doit également être mentionné [72]. Outre les surréalistes précédemment évoqués, et en ce qui concerne plus précisément l'usage des nombres, on pensera encore aux expérimentations de Meret Oppenheim (1913-1985) [73]. Mais il nous semble notable que tous ces exemples partagent une caractéristique importante : les chiffres et autres symboles mathématiques y sont utilisés comme un langage.

Chez Kitawaki, il ne s'agit pas de substituer à un autre type de langage les chiffres, de les employer comme un matériau figuratif : les mathématiques sont un langage, une clef, et c'est aux possibilités qu'offre la science en plein essor que s'intéresse le peintre. Qu'il s'agisse d'algèbre ou de motifs géométriques, ces objets mathématiques traduisent une tentative de rationalisation, comme s'il eut été possible d'expliquer les différents phénomènes par des équations. L'intérêt suscité chez les artistes par le fameux « nombre d'or » procède d'un même souci, et intéressera aussi bien les peintres de la renaissance (Léonard de Vinci qui

[71] Voir KANAZAWA Hitoshi, *Kitazono Katsue no shi*, Tōkyō : Shinchō-sha, 2010, p. 84-87.

[72] Sur Yi, voir notamment HASHIMOTO Satoru, « Politique de la méta-esthétique : Surréalisme, Japon et colonialisme », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° 36, « Masculin/Féminin – Le surréalisme au Japon », Lausanne : L'Âge d'homme, 2016, p. 261-274. Ajoutons que plusieurs traductions françaises des œuvres du poète sont parues.

[73] Née à Berlin, Oppenheim est encore très jeune lorsqu'elle se rend à Paris, en 1932, où elle suit quelques cours de dessin. Elle rencontrera l'année suivante Arp et Giacometti, par l'intermédiaire desquels elle fera la connaissance de Breton et se rapprochera alors fortement du mouvement surréaliste. Jusqu'en 1937, elle participera aux expositions du groupe, et se fera particulièrement connaître pour son célèbre *Déjeuner en fourrure*, œuvre réalisée en 1936 pour l'*Exposition surréaliste d'objets* qui se tient en mai de cette même année à Paris, et peut donc pleinement être rattachée au mouvement. Mais c'est surtout son travail antérieur qui doit être ici évoqué. Elle réalise en 1930 pour l'anniversaire de son père le *Cahier d'une écolière* dans laquelle elle propose trois « équations », dont les deux premières sont « x = √(e-b)(a+f) », et « x = [un lapin rouge] ». L'œuvre sera reproduite à deux reprises : rééditée à cent exemplaires en 1973, elle sera surtout publiée en 1957 dans le deuxième numéro du *Surréalisme, même*, revue dirigée par Breton, sans aucun commentaire ni explication (voir *Le surréalisme, même*, n° 2, Paris : s. n., printemps 1957, p. 80-81).

illustre l'ouvrage *De divina proportione* [La divine proportion] du mathématicien Leon Luca Pacioli [1445-1517] en 1498) que les peintres modernes du début du XXe siècle (le groupe de Puteaux qui, dès 1911, réunit Marcel Duchamp, Robert Delaunay ou encore František Kupka [1871-1957], et organise en octobre 1912 le Salon de la section d'or). Ainsi, immédiatement après sa réflexion relative à l'importance des nombres, Kitawaki ajoute une note comparant la composition du jardin sec du Ryōanji aux plates-bandes fleuries occidentales, la composition du premier s'appuyant sur des nombres impairs (7 + 5 + 3 = 15 pierres), celle des secondes sur des nombres supposés pairs (symétrie gauche/droite) [74]. Il s'agit en l'occurrence de l'application des mathématiques à la composition de l'espace, à l'établissement d'un plan. Ce terme de « plan » est bien adapté à ce qu'essaye de réaliser Kitawaki, comme une cartographie de ce que l'œil ne perçoit pas. En combinant parfois aux plans les nombres, ces « élément de base pour interpréter l'univers » dont ils sont assez indissociables, le peintre va essayer de proposer une compréhension plus scientifique et rigoureuse du monde.

En avril 1941, Kitawaki précise dans « Zuga fukkō » 図画復興 (Le renouveau du dessin) ce que doit désormais pour lui être la peinture :

> Il ne s'agit plus de la « peinture » comme l'entend un individualisme mesquin, mais bel et bien de celle qui trace le plan général de l'immense univers, et dont on peut dire, avec Zhang Yan-yuan, qu'elle « permet d'instruire, soutient la morale, scrute le merveilleux, mesure l'infiniment petit et, comme sa puissance s'unit à celle des Six Classiques elle suit le cours des quatre saisons. Elle s'épanouit selon l'ordre naturel. Par conséquent, il convient de la nommer non plus « peinture », *kaiga*, mais très exactement « dessin » ou « tracé », *zuga* [75].
>
> […] C'est maintenant ou jamais que commence l'époque de renouveau du « dessin ». Plus précisément j'entends par là : « l'époque qui dessine le plan ». En ce sens, nous pouvons dire que notre époque est à la recherche d'un nouveau *réalisme*, comme l'implique par son sens l'expression « dessiner le plan », car j'ose affirmer que l'époque du réalisme qui dépeint les spectres [et les figures imaginaires] est irrémédiablement révolue. Tracer les principes, tracer la connaissance, tracer les formes. Le « dessin », qui opère la synthèse de ces trois aspects, peut alors s'allier à la science. Elle aussi est de cette époque qui « trace le plan ». [76]

Ces quelques lignes précisent clairement quelle est alors pour lui la conception de l'activité picturale, et le rôle qu'elle se doit désormais de remplir : synthétiser et rendre visible principes, connaissance et formes, un objectif résumé par l'expression *zu suru* 図する, « tracer le plan ». Dans une telle acception, la peinture ne semble guère différente de

[74] Cité dans ŌTANI Shōgo, *op. cit.*, p. 9.

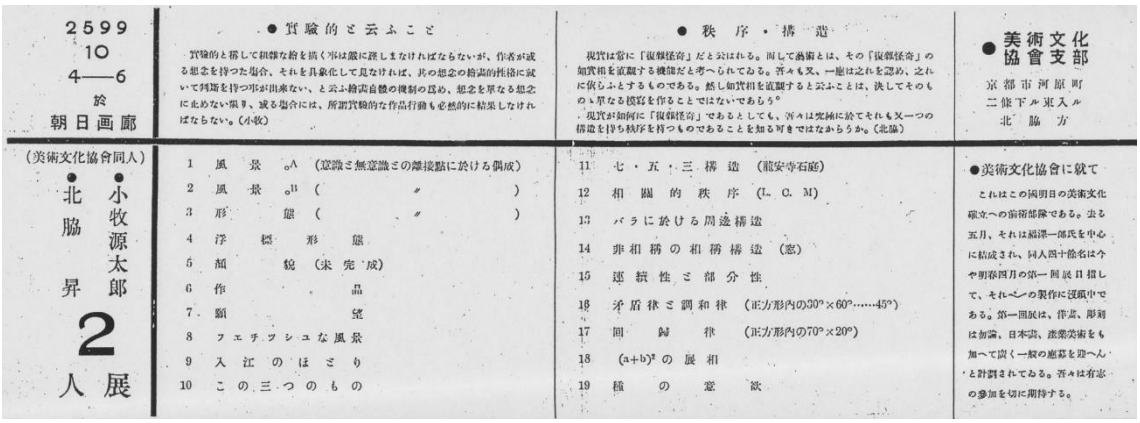
[75] Le terme de *kaiga* 絵画 désigne la peinture, alors que celui de *zuga* 図画 est plus proche du schéma, de l'idée d'un dessin à finalité pratique.

[76] Traduction dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 173 ; original : KITAWAKI Noboru, « Zuga fukkō », *Bijutsu bunka*, no 6, avril 1941, p. 45-46.

disciplines scientifiques telles que les mathématiques ou la biologie, ce que souligne d'ailleurs le peintre. « Tracer le plan » : l'expression *zu suru* 図する pourrait être traduite en français de différentes manières, mais celle-ci rend bien le travail intellectuel mené par Kitawaki qui, littéralement, va alors utiliser dans ses réflexions et ses œuvres des éléments purement scientifiques, allant parfois jusqu'à tracer ce qui s'apparente véritablement à des « plans » ou des « schémas » explicatifs.

3.1.2.2 Ordre et désordre

En 1939, après avoir quitté en avril le Centre de recherches de Kyōto sur l'art indépendant (Dokuritsu bijutsu Kyōto kenkyūjo 独立美術京都研究所), Kitawaki organise avec Komaki Gentarō, qui en était aussi membre, une exposition de leurs œuvres. On notera, sur le document édité à cette occasion, les dates de début et fin de l'événement : 4-6 octobre 2599 (ci-dessous : en haut à gauche, la mention « 2599/10/4-6 »). L'année 2599 est calculé avec pour point de départ l'an −660, date de fondation mythique du Japon. L'année suivante, 1940, marque donc le deux mille six centième anniversaire de la fondation du pays, lors de laquelle nombre d'événements furent organisés [77].



2599
10
4—6
於
朝日画廊

●實驗的と云ふこと

實驗的と雖して組織な絵を描く事は嚴に愼しまなければならないが、作者が或る想念を持つた場合、それを具象化して見なければ、其の想念の繪畫的性格に就いて判斷を持つ事が出來ない、と云ふ繪畫自體の機制の爲め、想念を單なる想念に止めない限り、或る場合には、所謂實驗的な作品行爲も必然的に結果しなければならない。(小牧)

●秩序・構造

現實は常に「復雜怪奇」だと云はれる。而して繪畫とは、その「復雜怪奇」の知覺相を直觀する機能だと考へられてゐる。吾々も又、一應は之れを認め、之れに依らふとするものである。然し知覺相を直觀すると云ふことは、決してそのもの丶單なる模寫を作ることではないであらう。
現實が如何に「復雜怪奇」であるとしても、吾々は究極に於てそれも又一つの構造を持つ秩序を持つものであることを知る可きではなからうか。(北脇)

●美術文化協會支部
京都市河原町二條下ル東入ル北脇方

(美術文化協會同人)
●北脇昇 ●小牧源太郎
2人展

1 風景 oA (意識と無意識との離接點に於ける偶成)
2 風景 oB (〃)
3 形態 (〃)
4 浮標形態
5 風貌 (未完成)
6 作品
7 顏
8 フエチブシュな風景
9 入江のほとり
10 この三つのもの

11 七・五・三構造 (龍安寺石庭)
12 相關的秩序 (L. C. M)
13 バラに於ける周邊構造
14 非相稱の相稱構造 (窓)
15 連續性と部分性
16 矛盾律と調和律 (正方形内の30°×60°……45°)
17 回歸律 (正方形内の70°×20°)
18 (a+b)²の展相
19 種の意欲

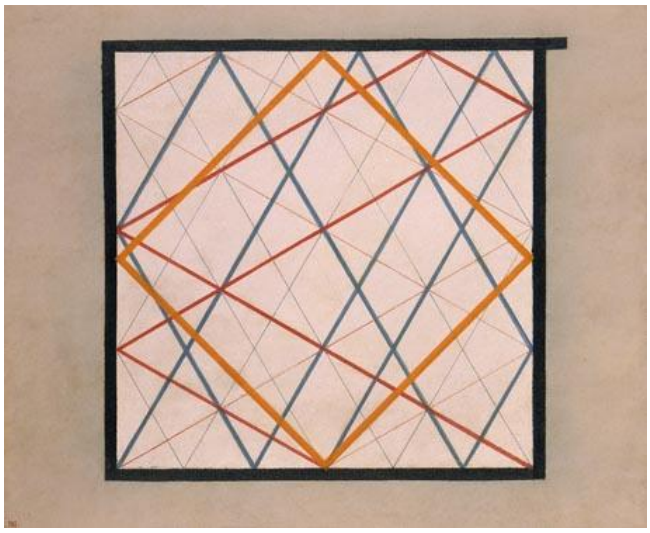
●美術文化協會に就て

これはこの國明日の美術文化確立への前衛部隊である。去る五月、それは福澤一郎氏を中心に結成され、同人四十餘名は今や明春四月の第一回展目指して、それ〴〵の製作に沒頭中である。第一回展は、洋畫、版畫は勿論、日本畫、漆藝美術をも加へて廣く一般の期待を擔へんと計劃されてゐる。吾々は有志の參加を切に期待する。

Des neuf toiles alors présentées par Kitawaki, beaucoup ont aujourd'hui disparu, *(a+b)² no tensō* (a+b)² の展相 (Aspects évolutifs de (a+b)², 1939 [cat. 177]) notamment, mais leurs titres permettent de supposer qu'elles reposent pour la plupart sur une composition mathématique. Ainsi de *Sōkanteki chitsujo L.C.M.* 相関的秩序 L.C.M (Ordre corrélatif L.C.M., 1939 [cat. 161] ; voir page suivante, et nº 12 sur le document ci dessus). Cette toile connaît grosso modo deux appellations différentes (et quelques déclinaisons), la seconde éclairant

[77] À ce sujet, voir notamment LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre : 1937-1952*, Paris : Fayard, 2013, p. 48-50.

grandement le sens de l'œuvre : *Mujunritsu to chōwaritsu* 矛盾律と調和律 (Loi de contradiction et loi de l'ordre).



« L.C.M. » est l'abréviation de l'anglais *Least Common Multiple*, en français « plus petit commun multiple », ou « PPCM ». Le PPCM de deux (ou plusieurs) nombres entiers non nuls est le plus petit multiple qui est commun à chacun de ces nombres entiers : par exemple, celui de 4 et 5 est 20. Ainsi, ce qui évoque une construction abstraite est en fait basé sur des règles mathématiques, ce que les schémas préparatoires précisent encore.

Au sein du carré noir, on distingue trois types de tracés : avec un angle de 45° (orange), le « rebond » est régulier et prévisible, et forme un carré, ce qui pourrait figurer l'ordre ou la « loi de l'ordre » (*chōwaritsu* 調和律) ; avec un angle de 30° ou 60° (vert et rouge), il semble plus désordonné et finit par atteindre un coin, ce qui pourrait symboliser la « loi de contradiction » (*mujunritsu* 矛盾律) du second titre. Mais que peuvent être ces « lois » ? Si la « loi de contradiction » n'est pas évidente *a priori*, elle se définit en fait sûrement par rapport à la « loi de l'ordre » qui, elle, connaît en quelque sorte une contrepartie bien réelle : la Loi de mobilisation nationale (*Kokka sōdōin hō* 国家総動員法) votée en 1938, qui vise à mobiliser les ressources humaines et matérielle et donne un cadre légal à un plus grand contrôle des industries stratégiques, des organisations civiles ou encore des médias. L'autre titre de l'œuvre, *Ordre corrélatif L.C.M.*, est moins évident à saisir, mais nous pouvons constater que le PPCM de 30, 45 et 60 est 180. S'agissant d'angles, un angle d'une valeur de 180° est dit « plat », et correspond à une ligne droite : s'agit-il de dire que l'ordre et le désordre s'annulent ?

En 1939 paraît dans le *Nippon shinbun* un article anonyme intitulé « Nihon seishin wo chūshin to suru hitotsu no tōsei genri – Fukuzatsu kaiki mo tokeru » 日本精神を中心とす

る一つの統制原理　複雑怪奇も解ける (Un principe de contrôle centré sur l'esprit japonais – Même les mystères peuvent être percés). L'auteur y traite de la toile de Kitawaki, qu'il décrit comme une sorte de table de billard sur laquelle une boule aurait inscrit plusieurs trajets, avec des angles de rebond différents : à 30° ou 60°, le chemin est mauvais et aboutit systématiquement à une impasse, la boule arrivant dans un coin ; mais à 45°, elle décrit un parcours parfait et sans obstacle, potentiellement infini. L'œuvre lui semble ne pas devoir être étudiée seulement pour son aspect artistique, ce qu'il s'empresse de démontrer : les angles de 30° et 60° sont comparés à un mauvais commandement menant à un destin funeste, comparé à celui de Tchang Kaï-chek (1887-1975) ; la simplicité et l'uniformité de l'angle de 45° en revanche est rapprochée de « l'esprit japonais » (*Nihon seishin* 日本精神).

> 凡ての人間は四十五度に倣へと号令する「日本精神」という四十五度線を強調しその統一を完成するには他の線を矯正するよりも四十五度の線をクローズアップして拡大強化するに限ると考へるのである。
>
> ナチスのやり方は統制の網をグン／＼引しめながらも個人の生活などには干渉しないと伝はれてゐる、国策線を外れた個人主義などは干渉しなくても自然の勢ひで消滅してゆくといふ大乗的立場に於て無限に回転しながら太りゆく四十五度の線を高く揚げて行くこそ真の統制ではないかと思ふ。[78]

> Je pense que nous devrions mettre l'accent sur « l'esprit japonais » qui ordonne à tous d'obéir à l'angle de 45°, et pour parfaire cette uniformité, plutôt que de corriger d'autres lignes, nous devons concentrer notre attention sur la ligne de 45°, l'étendre et la renforcer.
>
> La façon de faire des nazis est de resserrer de plus en plus le filet des réglementations tout en ne se mêlant pas de la vie privée ; dans la posture universelle où l'individualisme éloigné de la politique nationale disparaîtra naturellement, sans même s'en mêler, je crois que brandir la ligne de 45°, qui devient plus épaisse et tourne éternellement est vraiment l'uniformité réelle.

La ligne décrivant un angle de 45° est encore comparée au slogan *Hakkō ichiu* 八紘一宇 (Huit coins, un toit), que nous avons déjà évoqué. Il s'agirait donc ici par ce carré de symboliser d'une part l'uniformité du peuple japonais, qui doit être encore étendue et renforcée, mais aussi la discipline nécessaire de l'armée afin de parvenir à un commandement que son absence ne permettrait pas d'atteindre. Certains passages sont proches d'autres écrits du peintre. Ainsi de l'emploi de l'expression *daijō teki tachiba* 大乗的立場 qui peut se traduire par « la posture générale », c'est-à-dire qui englobe de manière large, s'opposant à ce qui ne concernerait que l'individu. Mais le choix des mots ne doit sûrement rien au hasard : *daijō* 大乗 est également un terme du vocabulaire bouddhique, désignant le « grand véhicule » (sanskrit : *mahāyāna*), par opposition au « petit véhicule »

[78] « Nihon seishin wo chūshin to suru hitotsu no tōsei genri – Fukuzatsu kaiki mo tokeru », *Nippon shinbun*, octobre 1939.

(jp : *shōjō* 小乗 ; sanskrit : *hīnayāna*), le premier offrant à la différence du second une idée de salut non pas individuel mais universel, la pratique visant à sauver tous les êtres vivants. Dans ce sens, *daijōteki tachiba* serait plutôt « la posture du type du grand véhicule ». Le terme est ici traduit par « posture universelle », en écho au bouddhisme, mais on comprend que la signification est certainement synonyme de *zentaishugi teki* 全体主義的, totalitaire. Les mots, chez Kitawaki, sont toujours pesés, on les imagine consciencieusement choisis, réfléchis comme ses toiles ; et, bien que l'article soit anonyme alors qu'il en a signé d'autres dans le même journal, ce genre d'exemple évoque son style. Mais surtout, qui, devant une telle œuvre, et quel qu'en fut le titre, pourrait en offrir une pareille interprétation – sinon le peintre lui-même [79] ? Il nous semble ainsi évident que le peintre ne peut qu'être globalement à l'origine de ce texte, qu'il l'ait effectivement lui-même écrit ou pas. Ainsi que nous l'avons précédemment vu, la situation se reproduit sensiblement à l'identique en 1941 avec l'article « Shūeki kaigizu – Kitawaki Noboru-shi saku » 周易解義図　北脇昇氏作 (Schémas interprétatifs de la divination des Zhou – Œuvre de M. Kitawaki Noboru), publié dans le même journal, et dans lequel l'auteur, anonyme également, propose une analyse très poussée d'une toile du peintre. En fait, dès le titre de l'article de 1939, un indice tend à montrer le poids de Kitawaki dans le contenu de celui-ci : le terme de *fukuzatsu kaiki* 複雑怪奇 [80], qui désigne ce qui est compliqué au point d'en être mystérieux, inexpliqué. Kitawaki n'en est bien sûr pas le seul dépositaire, mais il l'emploie à plusieurs reprises dans un très court texte au titre évocateur, « Chitsujo – Kōzō » 秩序・構造 [81] (Ordres – Structures), figurant sur le document même de l'exposition, et ce dès la première ligne : « Il est dit que la réalité est toujours "mystérieuse" [82] ». Mais, précise-t-il, l'art a justement la capacité de la faire comprendre, de la faire ressentir.

Cet emploi des nombres afin de préciser la réalité, Kitawaki en fait l'objet d'un article qui paraît en juillet de la même année : « Sōshō to hisōshō » 相称と非相称 (Symétrie et

[79] Ritter partage cet avis (voir RITTER Gabriel Richard, *op. cit.*, p. 73-74).

[80] Écrit par erreur 復雑怪奇 dans le document. Ainsi que le note Yamada, l'expression est la même année employée par le Premier ministre Hiranuma Kiichirō 平沼騏一郎 (1867-1952) en référence au Traité de non-agression conclu entre l'Allemagne et l'Union soviétique, ce qui pourrait tout à fait être à l'origine de son emploi ici (voir YAMADA Satoshi, « "Mujun no kaiga" kara "Zushiki kinō" e – Kitawaki Noboru kenkyū nōto », *« Nihon no chūshō kaiga – 1910-1945 » ten*, Tōkyō : Yomiuri shinbun sha, 1992, p. 81).

[81] Autre coquille typographique : *kōzō* (structure) s'écrit normalement 構造 et non 搆造.

[82] 「現実は常に『復雑怪奇』だと云はれる。」 (voir document précédemment).

asymétrie). Le titre n'en fait aucun mystère : le texte se penche sur la paire symétrie/asymétrie.

> 先づ断つて置き度ひ事は、相称と非相称は形式ではなく秩序である事、それは人間の根元的な意欲の発現に伴ふ二つの秩序として考へる可きであつて、単に視学的な形式概念とのみ考へられては困ると云ふ事である。 [83]

> Ce que je souhaite tout d'abord établir, c'est que la symétrie et l'asymétrie ne sont pas des formes [*keishiki*] mais des ordres [*chitsujo*], et que nous devrions les prendre comme deux ordres exprimant les désirs humains essentiels, et le fait de ne les considérer que comme des concepts visuels et formels est gênant.

Tout d'abord, symétrie et asymétrie ne sont donc pas seulement des distinctions formelles, mais révéleraient de manière sous-jacente les désirs humains. La forme recèle donc un sens, est chargée d'une signification. Ensuite, la paire constitue deux ordres, différents certes, mais qui ne s'opposent pas : les deux sont complémentaires. De même que dans *Ordre corrélatif L.C.M.* : deux concepts sont présentés, mais ils sont deux aspects complémentaires d'une même réalité, globale. La langue japonaise n'indique pas la marque du singulier ou du pluriel, mais c'est aussi certainement ainsi qu'il faut comprendre le titre du court filet rédigé par Kitawaki à l'occasion de l'exposition : « Ordres – Structures », les deux termes au pluriel. Tout ce qui nous entoure peut être distingué entre objets ou phénomènes symétriques et asymétriques, les deux ne s'opposant pas mais se complétant pour former un tout. Et tout ceci est chargé de sens. Notons cependant que le peintre opérera assez rapidement un glissement terminologique, puisque dans une toile réalisée l'année suivante, *Chitsujo konran kōzō* 秩序混乱構造 (Structure de l'ordre et du désordre, 1940 [cat. 180]), il est comme l'indique le titre question d'ordre et de désordre. Surtout, au premier est clairement associé l'arbre de droite, sain et symétrique, alors qu'au désordre correspond l'autre arbre, maladif à la silhouette torturée. Ceci ne remet pas en question la conviction de Kitawaki selon laquelle deux aspects sont coexistant et se complètent toujours, elle l'affirme même. Mais elle donne en même temps une idée de l'évolution de sa pensée, puisque de deux ordres possibles la réalité n'est plus dès lors composée que d'un seul ordre, que complète le désordre qu'il semble difficile de ne pas lui opposer.

Poursuivant ses réflexions, Kitawaki s'intéresse ensuite dans « Sōshō to hisōshō » à une espèce de punaise (*kamemushi* カメムシ), et constate que le nombre de chromosomes diffère selon qu'il s'agit d'individus femelles ou mâles : les femelles en possèdent huit, les mâles sept. Les six premiers chromosomes du mâle fonctionnent par paires, comme chez la femelle, mais le dernier est seul : cette différence amène à une distinction entre les femelles

[83] KITAWAKI Noboru, « Sōshō to hisōshō », *Bijutsu bunka*, nº 1, août 1939, p. 7.

qui produise des ovules, les mâles des spermatozoïdes. La manière de regrouper les chromosomes par paires amène assez directement à considérer les femelles comme symétriques, et les mâles asymétriques. Le peintre trouve confirmation de la différence femelles/pairs et mâles/impairs dans le *Yi king*, dont il reproduit dans l'article un extrait d'une édition commentée [84] : l'ouvrage y fait en effet la distinction entre le yin (jp : *in* 陰) associé au féminin et aux nombres pairs, symbolisé par un trait brisé **--**, tandis que le yang (jp : *yō* 陽) est associé au masculin et aux nombres impairs et symbolisé par un trait plein **—**, ce qui ne semble pas pour le peintre devoir être le fruit du hasard [85].

Pour appuyer sa démonstration, nous avons précédemment indiqué qu'il fait figurer au centre de la page la reproduction de deux schémas : le « Diagramme du fleuve » (jp : *kato* 河図) à partir duquel auraient été déterminés les huit trigrammes utilisés, et l' « Écrit de Luo » (jp : *rakusho* 洛書) ou « diagramme des neufs palais » présentant des motifs proches. S'il concède que l'histoire qui entoure la naissance de ces motifs appartient au mythe, il estime « qu'il n'y a aucun doute quant au fait que ces deux schémas sont d'un certaine manière la mise en image concrète des deux éléments majeurs de la pensée orientale que sont la pensée du yin et du yang et celle des cinq éléments » [86]. Tout lui semble finalement pouvoir se tenir : constations d'ordre biologique comme pensée ancestrale, chacun justifie l'autre et tend à former un système global. Il conclue que le *Yi king* possède globalement un caractère symétrique du fait de la prévalence des nombres pairs (huit trigrammes, soixante-quatre hexagrammes, yin et yang, etc.), le « diagramme des neufs palais » étant pour sa part davantage associé à l'asymétrie du fait de l'importance des nombres impairs (neuf palais, cinq éléments, etc.), mais les deux représentent clairement pour lui deux ordres. Les deux sont complémentaires :

> 吾々が陰陽五行と云つてゐるものもこの限りでは二秩序の異名だと云へるのであるが、それは又単なる相対的な、二つなものとして存するのみに止まらないで、一方は他方

[84] Bien qu'il soit difficile d'être catégorique, le peintre n'offrant aucune indication, il semble qu'il s'agisse du même ouvrage que celui dont il utilisera trois pages, collées sur sa toile *Shūeki kairizu (hakke)* 周易解理図（八卦） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [huit trigrammes divinatoires] [cat. 187]) en 1941.

[85] Voir KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 7-8.

[86] 「この両図が東洋思想の二大要素である陰陽五行思想の何等かの具体的図式化である点に疑ひはないと思ふ」 (*ibid.*, p. 8).

> を、他方は又一方をそれ／＼相関的に成立せしめるものである事を注意す可きと思ふ。[87]

> De cette manière, nous pouvons aussi affirmer que le yin et le yang et les cinq éléments sont des noms différents pour deux ordres, mais ils n'existent pas simplement comme deux choses qui s'opposent : il faut être attentif au fait qu'ils sont chacun un élément constitué de manière corrélative [*sōkanteki*], l'un par l'autre et réciproquement.

Ces réflexions sur les nombres, Kitawaki les poursuit et les étend largement, s'essayant à des rapprochements avec le jardin du Ryōanji dans un premier temps, puis le surréalisme. Penchons-nous pour l'instant sur la conclusion qu'il tire de ces réflexions :

> 相称と非相称は対立的であるよりも相補的である事これである。これに依つて吾々はレアリズムとシュールレアリズムとの相補性も抽象派と具象派の相補性も理解出来るであらうし、又それ／＼の傾向を単にその表はればかりで論断する事の非も了得出来ると思ふ。[88]

> Symétrie et asymétrie ne sont pas opposées, mais bien plutôt complémentaires. On doit ainsi pouvoir comprendre la complémentarité du réalisme et du surréalisme, celle de l'abstraction et de la figuration, et bien saisir l'erreur que constitue le fait de juger chacune de ces tendances sur leur seule apparence.

Tout comme le yin et le yang, symétrie et asymétrie ne sont pas opposées mais complémentaires, et forment une dualité au sein de laquelle chacun est indispensable à l'existence de l'autre. Symétrie et asymétrie sont par définition contraires mais ne s'opposent pas, ne s'excluent pas : elles sont, à l'image là encore du fameux couple du yin et du yang, des contraires complémentaires et non exclusifs. Il s'agit d'un couple dans lequel l'un ne peut exister sans l'autre. Elles ne constituent donc pas du tout une opposition exclusive telle que celle du bien et du mal, mais s'inscrivent bien davantage dans un cycle du type ombre/lumière [89]. Cette importance de la dualité, Kitawaki la signale tout particulièrement sur le plan des couples symétrie/asymétrie et réalisme/surréalisme, mais on peut en fait constater qu'elle irrigue plus largement sa production.

On comprend mieux ainsi pourquoi il semble important au peintre d'étendre ses connaissances le plus largement possible : en art comme ailleurs, tout en étant complémentaire, une compréhension globale ne peut passer que par une pratique elle aussi globale. C'est du reste probablement l'une des raisons pour lesquelles il n'a pas voulu poursuivre au sein du seul surréalisme. Puisque en effet, si sa période surréaliste est

---

[87] *Ibid.*

[88] *Ibid.*, p. 9.

[89] Sur l'opposition yin/yang, voir CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris : Seuil, coll. « Points – Essais », 1997, p. 254-255.

souvent considérée comme correspondant à l'intervalle 1936-1938 ou 1939, il ne s'agit bien sûr pas de frontières temporelles imperméables et Kitawaki reste intéressé par ce que le mouvement peut lui apporter. L'année suivant l'exposition d'*Ordre corrélatif L.C.M.*, il présente plusieurs toiles fortement inspirées de modèles mathématiques, parmi lesquelles *(a+b)² imi kōzō* (a+b)² 意味構造 (Structure de la signification de (a+b)²). Deux œuvres fonctionnent en quelque sorte par paire, illustrant le principe de complémentarité évoqué par le peintre : *Sōgō to bunseki* 綜合と分析 (Synthèse et analyse, 1940) et *Chitsujo konran kōzō* 秩序混乱構造 (Structure de l'ordre et du désordre, 1940). Il est en outre intéressant de souligner qu'elles ont probablement toutes deux été inspirées par des œuvres surréalistes : *Mouvement Dada* de Francis Picabia (1919) pour la première, *Maman, papa est blessé !* d'Yves Tanguy (1927) pour la seconde. Concernant cette dernière particulièrement, l'œuvre a été plusieurs fois reproduites et Kitawaki la connaissait certainement : par exemple dans l'édition originale du *Surréalisme et la peinture* (1928) ou, en japonais, le numéro spécial consacré au surréalisme de la revue *Atorie* アトリエ (Atelier) paru en janvier 1930. Cette réutilisation de tels motifs montre que l'intérêt du peintre n'est pas passé d'un sujet à un autre, mais que les influences et centres d'intérêt s'ajoutent, se complètent.

En marge des sciences et de la philosophie, une autre thématique va pouvoir apporter de nouvelles solutions, elles aussi complémentaires : celle du hasard.

3.1.3 De l'usage des sciences et du hasard en art

Après-guerre, Kitawaki a tenu une liste intitulée « Tosho kashikari oboechō » 図書貸借覚帖 (Liste des prêts et emprunts d'ouvrages) dans laquelle figurent les ouvrages qu'il a prêtés [90] entre novembre 1945 et décembre 1948. Courte, elle contient trente-deux titres dont il est parfois malaisé de retrouver la trace puisqu'ils sont généralement approximatifs : plus que le titre, c'est souvent une description du contenu des ouvrages que le peintre a en effet inscrit dans les colonnes de son tableau. Cette caractéristique se retrouve dans nombre d'articles qu'il a publiés, où les titres cités sont, là aussi, quelquefois approximatifs. Si cette liste n'est pas celle de la bibliothèque de Kitawaki mais résulte d'un choix – qui n'est *a priori* pas nécessairement le sien –, elle demeure un document intéressant. Nombre des ouvrages traitent de peinture en général, ou de certains auteurs ou mouvements en particulier (Gauguin, fauvisme, cubisme, surréalisme, esthétique occidentale, etc.), et plusieurs

[90] Et, théoriquement, qu'on lui avait prêtés, même si elle ne semble pas contenir d'emprunts de la part de Kitawaki.

intuitions quant aux centres d'intérêts du peintre s'en trouvent confirmées. Trois lignes du tableau retiendront ici plus précisément notre attention.

La première de ces trois mentions précise : *Valerī (seishin ni tsuite)* ヴァレリー（精神に就いて） (Valéry [à propos de l'esprit]). S'il ne s'agit du titre d'aucun ouvrage, celui-ci s'apparente en revanche fort à *La crise de l'esprit* de Paul Valéry, qui paraît en France en 1919 et est pour la première fois publié au Japon en 1932 sous le titre *Seishin no kiki* 精神の危機 (La crise de l'esprit) [91]. Certes, Valéry n'a pas écrit de traité sur le hasard, mais il s'est en revanche largement intéressé à cette thématique, et semblait d'ailleurs considérer que sa propre vie était régie par le hasard [92]. Le deuxième ouvrage de la liste à retenir notre attention est un certain « Recueil de chefs d'œuvres de Tchekhov » (*Chehofu kessakushū* チェホフ傑作集). Le catalogue de la Bibliothèque nationale de la Diète [93] possède cinq ouvrages correspond plus ou moins à un tel titre, dont un, publié en 2002, peut d'emblée être exclu. Des quatre restants, un est particulièrement notable : publié en 1921 à Tōkyō (Ōkura shoten 大倉書店), et sous-titré *Chēhofu kessakushū* チェーホフ傑作集, il est le cinquième volume de la collection des « Chefs d'œuvre des maîtres de la littérature contemporaine russe » (*Roshia gendai bungō kessakushū* 露西亜現代文豪傑作集). Outre ceux de Tchekhov, il en contient d'autres d'auteurs russes : le tout dernier surtout est un court texte de Léon Tolstoï (1828-1910), vraisemblablement l'un des tout derniers qu'il ait écrit avant de mourir, intitulé *Gūzen* 偶然 [94]. Enfin, vers le bas de la première des deux pages

[91] Traduction de Nakajima Kenzō 中島健蔵 et Satō Masaaki 佐藤正彰, publiée à Tōkyō (éditions Hakusui-sha 白水社) au sein du recueil *Variete* ヴァリエテ (Variétés). Celui-ci est plusieurs fois réédité avant-guerre, et reparaît en 1947.

[92] Sa vie comme son œuvre semblent en effet bâtie avec le hasard, ou en réaction à celui-ci : « A plusieurs reprises Valéry l'adopte dans sa signification habituelle la plus commune pour évoquer la spontanéité, l'accidentel, ce qui arrive fortuitement. Le hasard est très souvent assigné au domaine du vécu : "La mienne (de vie) est de vivre au hasard et de penser avec suite" (*C1*, 23). Dire que sa vie était régie par le hasard, c'est pour Valéry une façon d'affirmer que pour ce qui est des grands événements, il n'y était pour rien : "il n'est pas de vie extérieure plus laissée au hasard. Tous mes événements, carrière, mariage – etc., tout fut l'œuvre des *autres*." (*C1*, 205). Mais la notion du hasard est en même temps plus intimement associé [sic] à son fonctionnement intellectuel et – bien évidement – scriptural : "Je ne me sers que de ce hasard qui fait le fond de tous les esprits et puis d'un travail opiniâtre qui est *contre* ce hasard (*C1*, 1097). » (STIMPSON Brian, « Incohérence, hasard et instabilité de l'écriture », dans PICKERING Robert (éd.), *Paul Valéry, se faire ou se refaire, lecture d'un cahier (1943)*, Clermont-Ferrand : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1996, p. 132).

[93] Équivalent japonais de la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque nationale de la Diète (Kokuritsu Kokkai toshokan 国立国会図書館) possède deux antennes à Tōkyō (dont une dédiée aux livres pour enfants), et une à Ōsaka.

[94] Nous ne sommes pas parvenus à retrouver le titre original de ce texte, qui raconte la façon dont un homme a, « sans le vouloir », perdu au jeu l'argent qu'il devait déposer à la banque ; puis, comment, « sans le vouloir » encore, un enfant qui devait offrir des gâteaux les a tous mangés. Le traducteur (Nobori Shomu) a en effet choisi en japonais le terme de *gūzen* 偶然, mais l'a systématiquement

du carnet, Kitawaki note : *Sutorindoberu Gohho* ストリンドベル　ゴッホ (Strindberg [Van] Gogh), sans plus de précisions. Là encore, il n'existe pas de livre portant un tel titre, mais il s'agit très probablement de *Strindberg und Van Gogh* [95], ouvrage du philosophe et psychiatre allemand Karl Jaspers (1883-1969) publié en 1922, et dont la première traduction japonaise venait tout juste de paraître, en 1946, qui plus est à Kyōto [96]. Le travail de Jaspers pouvait intéresser Kitawaki, ses carnets indiquant une inclinaison pour la philosophie et la psychanalyse, à diverses reprises abordées. Mais le nom d'August Strindberg (1849-1912) pouvait aussi évoquer autre chose pour Kitawaki : outre ses écrits, Strindberg a beaucoup dessiné et peint, et s'est intéressé à la question du hasard dans la création artistique, développant à ce propos diverses théories.

Durant les années 1890, alors qu'il se sépare de sa femme et de ses enfants, épreuve qui tarit semble-t-il pour un temps le flux de sa création littéraire, Strindberg se plonge dans la peinture d'une part, l'étude des sciences naturelles, botanique et chimie principalement, d'autre part. Convaincu « que tout se trouve en tout, et que tout peut se changer en tout », il semble vouloir établir un nouveau système moniste, et essaie même de fabriquer de l'or [97]. Il nourrit un intérêt particulier pour le hasard, qu'il emploie à la création de plusieurs œuvres dont certains dessins à la tache d'encre évoquent le test de Rorschach, à la manière de ceux que réalisent les surréalistes bretonniens et Kitawaki. En fait, les similitudes entre le travail de Strindberg et le surréalisme sont nombreuses ; leur étude ne peut être ici effectuée, mais notons encore que, bien avant les expérimentations d'Ernst, Strindberg réalise des frottages, sur carapace de crabe notamment, et les images qu'il essaye de deviner dans les plis nés de son linge de lit évoquent le « hasard objectif » de Breton, dont les « écrans » sont plutôt constitués de nuages que de traversins [98]. Il écrit d'ailleurs (en

---

assorti de la lecture *tsui* ついˬ, qui signifie faire quelque chose « sans le vouloir », « sans pouvoir s'en empêcher », « craquer », par exemple dans le sens de manger un gâteau alors que l'on est au régime (voir CHĒHOFU [Tchekhov] *et. al.*, *Chēhofu kessakushū*, coll. « Roshia gendai bungō kessakushū », vol. 5, Tōkyō : Ōkura shoten, 1921, p. 389-402).

[95] Le titre complet de l'ouvrage est *Strindberg und Van Gogh – Versuch Einer Pathographischen Analyse Unter Vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*.

[96] Traduction de Murakami Masashi 村上仁, sous le titre *Sutorindoberuku to Fan Gohho – Geijutsu sakuhin to seishin bunretsubyō to no kanren no tetsugakuteki kōsatsu* ストリンドベルクとファン・ゴッホ　芸術作品と精神分裂病との関聯の哲学的考察, publiée à Kyōto (Yamaguchi shoten 山口書店).

[97] Voir à ce propos le catalogue de l'exposition consacrée au travail pictural de l'artiste, qui s'est tenue du 15 octobre 2001 au 27 janvier 2002 au Musée d'Orsay : *Strindberg : peintre et photographe*, Paris : Réunion des musées nationaux/Stockholm : Nationalmuseum, 2001, p. 63 et 117-118.

[98] Voir *ibid.*, p. 66-69. Notons que, bien avant lui, Dürer s'était également adonné à des jeux similaires : il a ainsi dessiné une série d'oreillers dont les plis, chaque fois différents, évoquent autant de visages (voir JANSON Horst Woldemar, notice « Chance Images », dans WIENER Philip [éd.],

français) un article intitulé « Des arts nouveaux ! ou Le Hasard dans la production artistique » où il évoque diverses techniques de création (picturale, mais aussi musicale et plastique) faisant usage du hasard, improvisant même « une théorie pour l'art automatique » [99].

Bien sûr, le fait que ces trois ouvrages apparaissent au sein de la liste de Kitawaki pourrait, justement, être le fruit du hasard. Nous pensons cependant que cela n'est sûrement pas le cas. La question du hasard, de la contingence, est à diverses reprises traitée par Kitawaki dans ses articles et carnets de notes, dont il se réclame pour certaines de ses créations. Nous pouvons supposer que l'imposant dé rouge peint au premier plan de *Jigazō* 自我像 (Portrait de soi, 1947 [cat. 252]), même s'il n'existe à ce sujet aucune explication, en est une illustration [100]. Le peintre n'ignore pas l'importance de la thématique pour les bretonniens et se réfère d'ailleurs aux théories surréalistes mais, là encore, va en offrir une interprétation assez personnelle. Nous allons ici montrer ce qu'est pour Kitawaki le hasard, les rapports qu'il entretien avec deux influences – les théories surréalistes et le travail du philosophe Kuki Shūzō –, et de quelle manière il met la thématique en application.

3.1.3.1 Le hasard : précisions sémantiques

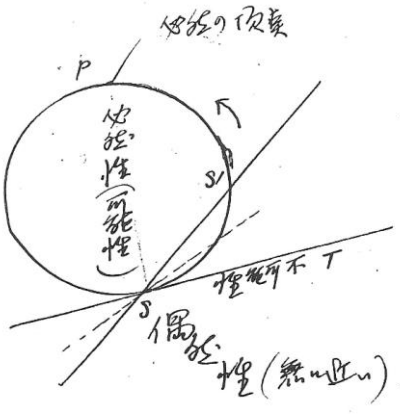
Dans divers textes, Kitawaki emploie les termes de *gūzen* 偶然 ou *gūzensei* 偶然性 qui, en français, peuvent tous deux se traduire par « contingence » ou « hasard ». Alors que les surréalistes bretonniens parlent plus volontiers de « hasard », notion proche de la coïncidence qui appelle une absence de but ou de raison, le non-sens ou l'absurdité, et évoque directement la question de l'automatisme, Kuki fait davantage référence à ce que nous qualifierions de « contingence », terme plus philosophique s'opposant directement à celui de « nécessité » (*hitsuzen* 必然 ou *hitsuzensei* 必然性) : le philosophe traite de phénomènes dépourvus de toute nécessité, qui pourraient donc être ou ne pas être. Kitawaki évoque lui aussi la « nécessité » en se référant principalement aux surréalistes mais également à Kuki. En fait, et à plus d'un titre, leurs conceptions se rejoignent, ce qui

Dictionary of the History of Ideas – Studies of Selected Pivotal Ideas, vol. 1 [Abstraction in the Formation of Concepts to Design Argument], New York : Charles Scribner's Sons, 1973, p. 344-345).

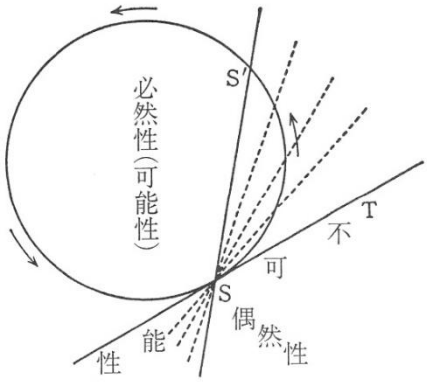
[99] Publié en 1894 dans *La revue des revues* (voir STRINDBERG August, « Des arts nouveaux ! ou Le Hasard dans la production artistique », dans *Strindberg : peintre et photographe*, Paris : Réunion des musées nationaux/Stockholm : Nationalmuseum, 2001, p. 149-153).

[100] Une autre signification, pas nécessairement exclusive, est également possible : voir liste des œuvres en annexe.

explique l'intérêt que le peintre nourrit aussi bien pour le travail des bretonniens que celui de Kuki. Penchons-nous tout d'abord sur les réflexions du second.



101



102

En 1935, Kuki publie *Gūzensei no mondai* 偶然性の問題 (Le problème de la contingence), ouvrage dédié à cette question. Il précise :

> La contingence est la négation de la nécessité. Puisque le nécessaire est ce qui ne peut pas ne pas être, c'est-à-dire ce qui a en soi-même sa raison d'exister sous quelque sens, le contingent sera ce à qui il advient d'être, sans avoir en soi-même une raison d'être suffisante. Ainsi, son existence renferme sa propre négation : elle est existence qui pourrait être néant. Autrement dit, la contingence est établie lorsqu'on peut observer une relation interne et indissoluble entre l'existence et la non-existence ; elle est une existence limitée, qui intervient là où sont en contact l'être et le néant, état dans lequel l'être se base sur le néant, forme dans laquelle le néant s'imprègne d'être. [103]

Faisant sienne les définitions proposées par le mathématicien et philosophe Antoine Augustin Cournot (1801-1877), Kuki ajoute que la contingence se définit comme « une rencontre entre des faits rationnellement indépendants les uns des autres », ou comme « le concours de deux ordres de faits rationnels, indépendants l'un de l'autre » [104]. Soulignons que Breton aussi s'appuie sur Cournot lorsqu'il entend définir le hasard [105].

---

[101] Illustration de Kitawaki, extraite du carnet nº 9. Dans le cercle est inscrit : *hitsuzensei (kanōsei)* 必然性（可能性） (nécessité [possibilité]) ; au-dessus, absent du schéma original : *hitsuzen no chōten* 必然の頂点 (sommet de la nécessité) ; sous la barre T : *fukanōsei* 不可能性 (impossibilité) ; tout en bas, depuis le point S : *gūzensei (mu ni chikai)* 偶然性（無に近い） (contingence [proche du néant]). Cette dernière mention entre parenthèses (« proche du néant ») est également absente de l'original.

[102] Schéma original dans KUKI Shūzō, *Gūzensei no mondai*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 2012, p. 203.

[103] KUKI Shūzō, *Le problème de la contingence*, Tōkyō : Éditions de l'Université de Tokyo, 1966, p. 3.

[104] *Ibid.*, p. 86.

[105] La définition citée par Kuki est empruntée au *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire* de Cournot, qui paraît en France en 1861. Cependant, il cite quelques lignes plus loin un autre ouvrage du mathématicien, paru en 1851, et intitulé *Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères de la critique philosophique*, dans lequel la contingence était définie comme « les événements amenés par la combinaison ou la rencontre

Kitawaki a lu *Le problème de la contingence*, auquel il consacre vers 1938 plusieurs pages de notes, et reproduit quelques-uns des schémas proposés par le philosophe (voir page précédente). Dans son ouvrage, Kuki traite des questions du rêve et de la folie, et fait deux remarques relatives à d'anciens ouvrages japonais : le *Man.yōshū* 万葉集 (Recueil des dix mille feuilles), célèbre anthologie de poésie japonaise (*waka* 和歌) établie en 760, et le *Kakyō hyōshiki* 歌経標式 (Classique modèle de la poésie), ouvrage théorique sur le *waka* légèrement postérieur (772).

> On dit souvent que l'art a un côté proche du rêve et de la folie, mais qu'il en est distinct ; pourtant, c'est au rêve et à la folie que font penser certaines créations artistiques. Par exemple, dans le *Florilège innombrable*, *Mannyōshū* [sic], au livre 16, ces deux poèmes de « l'esprit qui dérive » : « Pustule du dessus de la selle du taureau du tric-trac qui pousse sur le front de ma tendre amie », « Des poissons *hio* se pendent au mont Yoshino qui est un caillou rond servant des langoutis [*fundoshi*] à mon mari ». Ces poèmes furent composés à la suite d'un décret du prince Toneri « qu'il récompenserait qui composerait un poème sans aucune implication ». Sans aucune implication, c'est-à-dire sans la moindre raison. C'est la même chose du poème de la dissolution, dans le *Kakei hyōshiki* [sic], *Classique modèle de la poésie* : « Oreille de bêche de l'île d'Awazi, Temple au Patron de la médecine d'un esquif poussé à la rame au Mont Kasuga ». Aucune corrélation logique entre les mots. Impossible d'y rien trouver de positif ; on est seulement frappé négativement par l'absence de raison tout au long du fil de la phrase. Cependant, indéniablement, il s'y trouve quelque chose d'artistique. [106]

Si Kuki ne traite pas du surréalisme, les modes de créations artistiques évoqués et les références au rêve et à la folie évoquent directement ceux qu'emploient les surréalistes. L'exemple tiré du *Kakyō hyōshiki* semble avoir été composé sur le mode de l'écriture automatique, ce qui fait écho aux réflexions de Takiguchi ou Fukuzawa qui perçoivent dans la tradition culturelle japonaise des éléments surréalistes. S'attachant à l'étymologie du terme *gūzen* 偶然, Kuki remarque par ailleurs l'homophonie entre le caractère possédant le sens de « contingent », *gū* 偶, et un autre signifiant « rencontre » et pouvant se prononcer de manière identique : *gū* 遇. Il ne s'agit précisément pas d'un hasard : les deux sont proches, ce que montrent des termes tels que *gūsū* 偶数 (nombre pair, qui est la rencontre de 1 et 1), ou *haigū* 配偶 (mariage, qui est la rencontre de deux personnes), qui tous deux utilisent bien le caractère « contingent », et non celui de « rencontre » qui pourrait sembler plus approprié [107]. Soulignons que cette conception de la contingence comme la rencontre de

d'autres événements qui appartiennent à des séries indépendantes les unes des autres », définition considérée comme trop étroite. C'est précisément cette dernière que reprendra lui aussi Breton (en plus de celles d'Aristote et Poincaré, auxquelles il ajoute la sienne), et citera dans la revue *Minotaure* (voir à ce propos CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le surréalisme*, Paris : PUF, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 111).

[106] KUKI Shūzō, *op. cit.*, p. 34-35.

[107] *Ibid.*, p. 86.

deux éléments *a priori* sans lien évoque le *Yi King*, auquel Kuki consacre également une partie de son ouvrage.

Le hasard surréaliste est lui aussi indissociable de la notion de rencontre fortuite. Néanmoins, à la différence de la contingence qu'aborde de manière philosophique Kuki, la notion est plus à rapprocher chez les bretonniens de celle de coïncidence ; hasard certes, mais « objectif », c'est-à-dire qu'il doit pouvoir être, pour reprendre l'expression de Breton, *constaté* [108]. Clef de voûte du surréalisme tel qu'il le conçoit, et considéré par lui comme « l'élucidation des rapports qui existent entre la "nécessité naturelle" et la "nécessité humaine", corrélativement entre la nécessité et la liberté », ou encore comme « le lieu géométrique de ces coïncidences » [109], le hasard objectif pourrait être défini comme l'image (au sens large) « augurale », la réponse à ce que l'homme veut savoir, désire, indication objective puisque libérée de toute entrave de la pensée et affranchie de toute préoccupation logique ou morale, propre à chacun. Il peut aussi bien s'agir d'une rencontre, de la découverte d'un objet, que surgir à la surface de ce que Breton nomme « écran » (typiquement, un nuage). En ce qui concerne tout événement (rencontre, découverte d'un objet, incident…), il s'agit de lier à « un signe sans signification, chronologiquement premier, […] un événement réputé "hasardeux" qui entretient un rapport privilégié avec le signe antérieur » : cet « écart événementiel » consiste à charger *a posteriori* d'un sens un événement qui avait alors paru n'avoir guère d'importance, le rendant ainsi augural [110]. La question des « écrans » évoque quant à elle l'exercice de l'interprétation des taches sur un vieux mur de Léonard de Vinci. Toutes ces clefs sont donc en puissance déjà présentes dans de tels « écrans », mais ne pourront surgir qu'à condition de les bien interroger d'une part – c'est-à-dire de bien savoir les lire, puis reproduire fidèlement l'apprentissage transmis – et, précise encore Breton, que l'interrogation du demandant en vaille la peine [111]. Dans le cas des processus créatifs surréalistes liés au hasard, qu'il s'agisse d'écriture ou de dessin, la production n'est *a priori* pas réfléchie : l'objet est de faire apparaître sur la surface du médium – le terme même de médium s'y prête à merveille – des formes automatiques neuves ou, pour paraphraser Chénieux-Gendron, des « formes non intentionnelles

[108] BRETON André, *Les vases communicants*, dans BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *André Breton – Œuvres complètes, II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 168.

[109] BRETON André, *Entretiens 1913-1952*, Paris : NRF, coll. « Le point du jour », 1952, p. 136.

[110] CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, *ibid.*, p. 114.

[111] Voir BRETON André, *L'amour fou*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 124-129.

complexes [112] ». Enfin, et bien qu'il s'en soit défendu [113], il nous semble qu'il existe une véritable mystique du hasard chez Breton : on interroge un peu les écrans (et, par leur intermédiaire, « les puissances du *hasard objectif* [114] ») comme on interrogerait les cartes – il y fait d'ailleurs référence. Ce qui, paradoxalement, reviendrait à conclure qu'au hasard Breton mêle une certaine conception de la destinée, de la prédestination. « Le monde est un cryptogramme [115] », écrit-il encore. Le « hasard » surréaliste permettrait alors de déchiffrer son propre devenir : acte de compréhension plus que de création.

Kitawaki se réfère moins à Kuki qu'au surréalisme, dont il semble bien connaître les différentes techniques qu'il évoque dans l'un de ses carnets de notes à la fin des années 1930 [116], mais cette courte présentation permet de constater que d'une part plusieurs de ses centres d'intérêt croisent ceux du philosophe ; que, d'autre part, le surréalisme offre à plus d'un titre des traits proches. Nourrie d'influences diverses, la conception de Kitawaki de ce qu'il nomme *gūzen* est large, et peut-être plus à entendre de manière assez vaste au sens que lui donne Kuki, l'acception parfois plus proche de la pratique ou de l'expérience quotidienne des surréalistes apparaissant comme une déclinaison de celle-ci.

Investissant très tôt des champs aussi divers que les sciences, la littérature, la philosophie ou les arts, la contingence devient un sujet d'interrogation particulièrement important au XIXe siècle. C'est probablement à cette époque, du fait des développements des sciences, alors mieux à même de fournir une explication à un nombre toujours plus important de

---

[112] CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, « Une dialectique de la forme et de l'informe peut-elle se constituer en esthétique ? – Dali, Masson, Ernst – », Tōkyō : Université Waseda – Faculté des Lettres (campus Toyama), 24 avril 2015.

[113] Voici par exemple ce qu'il précise lors d'un entretien : « Du fait que, philosophiquement, le hasard objectif (qui n'est rien autre que le lieu géométrique de ces coïncidences) me paraissait constituer le nœud de ce qui était pour moi *le problème des problèmes*. Il s'agissait de l'élucidation des rapports qui existent entre la "nécessité naturelle" et la "nécessité humaine", corrélativement entre la nécessité et la liberté. Je ne vois pas le moyen d'en parler en termes moins abstraits ; ce problème ne peut guère se poser qu'ainsi : d'où vient qu'il arrive que se rencontrent au point de se confondre – à vrai dire rarement – des phénomènes que l'esprit humain ne peut rapporter qu'à des séries causales indépendantes, d'où vient que la lueur qui résulte de cette fusion soit si vive, quoique si éphémère ? Seule l'ignorance a pu faire induire que ce sont là des préoccupations d'ordre mystique. Si l'on songe qu'Engels lui-même a pu dire : "La causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité", autant vouloir faire passer Engels, lui aussi, pour mystique. » (BRETON André, *Entretiens 1913-1952*, Paris : NRF, coll. « Le point du jour », 1952, p. 136-137).

[114] BRETON André, *L'amour fou*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 127.

[115] Voir BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *Le surréalisme*, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche – Biblio essais », 1992, p. 245.

[116] Il s'agit du carnet no 9, de la liste présentée en introduction.

phénomènes, que le thème se développe en Occident [117]. Toutefois, il faudrait se garder de conclure de l'infinité de possibilités induite par le hasard qu'elle ouvre la porte au chaos, puisque c'est en fait tout le contraire : c'est au sein d'une structure donnée que se développe le hasard.

> Hasard ou arbitraire ne signifient ni désordre ni manque de sens. Ce que nous apprend au contraire le calcul des probabilités est que l'on peut fonder une problématique sur le hasard en posant au départ une structuration de la situation en termes de signifiants qui, si nombreux soient-ils en droit (« tout peut arriver » dit le langage commun, donc rien n'aurait de nécessité) ne peuvent être dépassés par la solution. Ce qui arrive « comme au hasard » est donc en quelque sorte déjà contenu dans la structure de départ. [118]

C'est précisément le cas chez les surréalistes ou, avant eux, au sein de Dada, dont la recette « Pour faire un poème dadaïste » (1920) de Tzara en est la parfaite définition (« Pour faire un poème dadaïste. Prenez un journal. Prenez des ciseaux. […] [119] »). En art, son emploi se révèle en fait identique à celui des jeux de hasard : une règle de départ est fournie, est c'est au sein de ce cadre que vont pouvoir survenir divers événements de manière aléatoire [120]. Le hasard demeure donc en quelque sorte « contenu » : c'est une caractéristique très forte de son emploi aussi bien chez les surréalistes bretonniens que chez Kitawaki – plus encore d'ailleurs chez ce dernier. Penchons-nous tout d'abord sur l'un des premiers textes dans lesquels il développe ce thème, texte majeur quant à la compréhension de son œuvre.

En 1937, Kitawaki participe à la réalisation de l'œuvre collective *Urashima monogatari* 浦島物語 (La légende d'Urashima), dont le titre fait référence à un célèbre conte. Composée de quatorze toiles, le peintre en réalise une intitulée *Kaijō e (Kōki)* 海上へ（好奇） (Vers la mer [Curiosité], 1937 [cat. 91]). À cette occasion, il publie en décembre 1937 dans *Mizue* un article intitulé « Urashima monogatari – Shūdan seisaku » 浦島物語—集団制作— (La légende d'Urashima – Œuvre collective ; voir page suivante). Faisant dès l'ouverture référence « aux événements qui viennent de se produire », il se demande, déjà, « où va la

[117] En Occident particulièrement, le développement des sciences s'accompagne du phénomène de la « mort de Dieu », qui implique une tout autre conception de l'homme et l'univers : l'homme n'a plus été créé par Dieu à son image, mais est désormais, comme l'écrira le biologiste Jacques Monod, « seul dans l'immensité indifférente de l'Univers d'où il a émergé par hasard. Non plus que son destin, son devoir n'est écrit nulle part. » (MONOD Jacques, *Le hasard et la nécessité*, Paris : Seuil, coll. « Points – Sciences », 1973, p. 224-225).

[118] PLOUVIER Paule, « Du merveilleux au réel : le travail du signifiant », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 21, « Réalisme – Surréalisme », Paris : L'Âge d'homme, 2001, p. 155.

[119] TZARA Tristan, *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, dans TZARA Tristan, *Sept manifestes Dada – Quelques dessins de Picabia*, Paris : J.-J. Pauvert, 1967, p. 62-63.

[120] Voir LE BOT Marc, « Jean Arp : art et hasard », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 9, « Arp poète plasticien – Actes du colloque de Strasbourg – Septembre 1986 », Paris : L'Âge d'homme, 1987, p. 145.

peinture »[121]. Ces événements sont ceux qui ont marqué le début de la guerre sino-japonaise quelques mois plus tôt, et l'interrogation du peintre quant au devenir de la peinture est ainsi celle du rôle que doit jouer l'art, ou plutôt les artistes, à une époque qu'il qualifie de particulièrement « stimulante ». Ce questionnement quant au rôle de l'art, qui doit pour lui être « fonctionnel », sera davantage développée dans des écrits ultérieurs.

浦島物語
——集團制作——
北脇昇

122

Outre l'emploi de termes tels que *gūzenteki* 偶然的 (contingent, accidentel) ou *hitsuzenteki* 必然的 (nécessaire), qui suggèrent un véritable intérêt du peintre pour ces théories, c'est ici surtout les influences dont il se réclame que nous souhaitons souligner : le jeu du cadavre exquis, et le *haikai renku* 俳諧連句, poème lié japonais.

> Le cadavre exquis, de même que le *haikai renku*, parvient à composer un tout cohérent par juxtaposition de parties, comme autant d'unités conçues par un individu. Là est leur unique point commun, et dans cette mesure il me semble bien qu'ils peuvent être considérés comme une sorte d'œuvre collective. Mais dès lors que nous nous attachons aux divergences, se révèlent entre eux des oppositions considérables, qui tiennent à l'essentiel. Disons que, dans le cadavre exquis, les liens de juxtaposition entre les parties et l'ensemble sont entièrement laissées au HASARD et, de ce fait, sont fondées sur des contradictions inhérentes qui appellent un DÉVELOPPEMENT CRITIQUE, tandis que dans le poème lié, ces liens

[121] Traduction dans LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris : Publications orientalistes de France, 1987, p. 227-228 ; original : KITAWAKI Noboru, « Urashima monogatari – Shūdan seisaku », *Mizue*, nº 394, décembre 1937, p. 20.

[122] Double page sur laquelle est reproduite l'article entouré des œuvres des différents artistes. Celle de Kitawaki est au milieu, sur la ligne du haut (voir KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 20-21).

> sont gouvernés par la stricte NÉCESSITÉ et, pour révéler ce qui ouvre une PARFAITE COMPRÉHENSION, il se contente de jouer sur des contradictions extérieures. [123]

Kitawaki a parfaitement saisi la différence entre, d'une part, l'exercice surréaliste dans lequel chacun poursuit une œuvre écrite ou dessinée sans en connaître la teneur – qu'il associe au hasard –, et le poème lié japonais qui repose à l'inverse sur une chaîne où chacun, lorsqu'il compose son poème, connaît ce qui l'a précédé – qui tiendrait donc davantage de la nécessité. L'unique point commun est donc la création de groupe en forme de chaîne. Si ce point retient son attention, c'est précisément l'opposition entre les deux modes de création qui l'intéresse.

> Si à présent nous comparons le cadavre exquis, qui se fie au hasard et appelle le commentaire critique, au poème lié, gouverné par la nécessité et ouvert à la compréhension parfaite, la distance qui sépare l'époque moderne du Moyen Age, apparaîtra avec netteté. Tout porte à croire que le Moyen Age pouvait accéder à l'intuition d'une compréhension parfaite en adoptant face à la nature une attitude d'acceptation, mais à l'époque moderne, cette simple acceptation ne suffit plus pour parvenir à la pleine compréhension. Et la contradiction, la contradiction seule devint l'unique recours qui pût offrir une solution. L'attrait du cadavre exquis, qui est un jeu du hasard et du discernement critique, vient de là, et notre expérience d'une œuvre collective pris la même direction. [124]

Pour Kitawaki, le cadavre exquis appartient à l'époque moderne, époque du hasard où un esprit critique est nécessaire, à la différence des temps anciens, époque du poème lié où le hasard n'avait pas sa place. À l'époque moderne, la seule solution vers laquelle doit se tourner la peinture est celle de la « contradiction » (*mujun* 矛盾), précisément ce qui pour lui désigne la peinture surréaliste qu'il qualifie de « peinture contradictoire » (*mujun no kaiga* 矛盾の絵画). Kitawaki en appelle donc à une dualité entre hasard et nécessité, qui est aussi celle d'une complémentarité entre temps présent et temps passé, seule à même de saisir la réalité dans sa plénitude.

Ainsi que nous l'avons précisé, le rapport qu'entretient le surréalisme avec le hasard constitue l'un des pendants majeurs du mouvement, et c'est bien au hasard que s'en remettent les surréalistes lorsqu'ils inventent, vers 1925, le jeu du cadavre exquis, dont Breton et Éluard donnent dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) la définition suivante :

> Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu, tient

[123] Traduction dans LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 227-228.

[124] *Ibid.*

dans la première phrase obtenue de cette manière : *Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau*. [125]

Néanmoins, dans le cadavre exquis, loin d'être lissé, fondu, pour donner naissance à une œuvre fluide – comme dans le cas de l'écriture automatique ou des poèmes liés –, le hasard est souligné par les sutures apparentent entre les différentes contributions (plus visibles encore dans le cas du dessin), qui permettent de parfaitement distinguer le travail de chacun et soulignent ainsi le caractère collectif de l'entreprise. Cette caractéristique est bien plus forte encore dans le cas d'un travail collectif réunissant des œuvres réalisées chacune sur un support distinct tel que celui auquel participe Kitawaki.

Par ailleurs, nous considérons qu'une caractéristique majeure de ce hasard tant mis en avant est qu'il est en quelque sorte « attendu », dans le sens où les surréalistes essayent d'une part de le provoquer, créant des dispositifs permettant son apparition, sa mise en œuvre, son utilisation ; d'autre part, parce qu'ils savent dans une certaine mesure souvent ce qu'ils attendent [126]. Pour reprendre la terminologie bretonnienne, les surréalistes font usage d' « appâts » pour attirer à eux le hasard, plutôt que d'attendre son hypothétique irruption [127]. Ce point est très clair avec les « trouvailles d'objets » (aussi bien que de mots ou de rencontres) en quête desquelles ils partent, et qui peuvent permettre de débloquer un processus créatif enlisé. La trouvaille est perçue comme quelque chose qui était inconsciemment désiré, souhaité, attendu, mais qui n'aurait pu être trouvé du fait de la barrière que la conscience dressait ; de la même manière que les rêves permettent de visualiser ce qu'un état éveillé dissimule. Partir en quête de ces objets est donc une autre manière d'explorer son propre inconscient. Lorsque les surréalistes trouvent un objet dont ils ont l'impression que celui-ci les attendait, c'est qu'ils sont confrontés à leur propre conscience, à eux-mêmes finalement [128]. Le cadavre exquis répond au même souci, puisque

---

[125] BRETON André, ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, dans BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *op. cit.*, p. 796.

[126] Cette posture était déjà claire avant la naissance officielle du mouvement. Dans les *Entretiens* qu'il publie en 1952, Breton rappelle que ce goût pour le hasard « a préexisté à la naissance du mouvement surréaliste », puisqu'il constitue déjà le ressort de *S'il vous plaît*, une pièce co-écrite avec Soupault, jouée « lors d'une manifestation Dada et publié en 1920 dans *Littérature* ». Dans cette pièce, un personnage, qui n'a pourtant pris aucun rendez-vous, se met dans une « posture ultra-réceptive » de manière à « aider le hasard, […] à ce que survienne quelqu'un » (BRETON André, *Entretiens 1913-1952*, Paris : NRF, coll. « Le point du jour », 1952, p. 135-136).

[127] Voir BRETON André, *L'amour fou*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 22-24.

[128] Dans *L'amour fou*, Breton donne l'exemple d'une sculpture de femme réalisée par Giacometti qui ne pourra être achevée qu'à la suite de la trouvaille d'un étrange masque : « L'intervention du masque semblait avoir pour but d'aider Giacometti à vaincre, à ce sujet, son indécision. *La trouvaille d'objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le réconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi.* » (*ibid.*, p. 44).

le jeu en lui-même est basé sur l'utilisation du hasard, de même, dans une certaine mesure, que la technique du frottage, et surtout de la décalcomanie qui sera reprise par plusieurs artistes japonais, ou encore de celle du décollage découverte par Léo Malet (1909-1996) [129]. Par ailleurs, la comparaison effectuée par Breton entre l'écriture automatique et le nid d'un oiseau [130] dit assez bien le fait que, dans le procédé surréaliste, la finalité est déjà perçue. Il s'agit donc d'une conduite certes instinctive, mais dont la structure est, en même temps, déjà (en pensée tout du moins) finalisée. Il est également notable que ce hasard que convoquent les surréalistes sera dirigé, canalisé, guidé. C'est bien sûr encore le cas dans le cadavre exquis : qu'il s'agisse de la version verbale du jeu ou de son pendant dessiné, l'objectif à atteindre est dès l'origine clairement défini, et le hasard doit donc entrer des « cases » : pour schématiser, « sujet-verbe-compléments » pour la version textuelle, « tête-buste-jambes » pour la version dessinée. Nous considérons donc que l'utilisation du hasard, si elle est indéniable, est limitée.

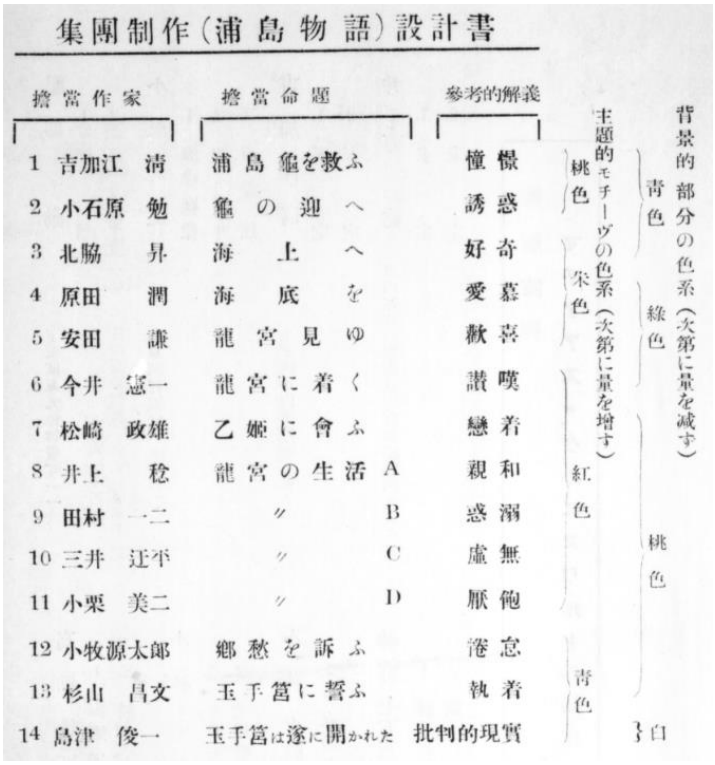
Comme toujours chez Kitawaki, le hasard est encadré, ce que permet de vérifier le plan pour la réalisation de l'œuvre collective *Urashima monogatari* (voir page suivante) qui assignait à chacun un thème, à chaque œuvre un titre, les couleurs dominantes de celle-ci étant également arrêtées en amont. La toile réalisée par Kitawaki pour ce projet (n° 3) devait ainsi avoir pour couleur du motif principal le rouge, et le bleu devait dominer pour le fond. C'est donc d'une certaine manière l'harmonie, l'ordre, qui guident le processus créatif.

S'il est juste que la place que Kitawaki accorde concrètement au hasard dans le processus créatif est ténue, cette caractéristique ne nous semble, là encore, pas devoir créer une opposition complète avec les bretonniens, et n'empêche donc pas d'inscrire le peintre dans le surréalisme. Comme le faisait justement remarquer Clement Greenberg, il est possible de distinguer au sein même du surréalisme des artistes, tels Miró ou Masson, faisant usage de l'automatisme comme facteur primaire, et pour qui il joue un rôle décisif ; et ceux qui, comme Ernst, Magritte ou Dalí, en font un usage secondaire et provisoire, « essentiellement

[129] Technique dont le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* propose la définition suivante : « Léo Malet a proposé de généraliser le procédé qui consiste à arracher par places une affiche de manière à faire apparaître fragmentairement celle (ou celles) qu'elle recouvre et à spéculer sur la vertu dépaysante ou égarante de l'ensemble obtenu. » (BRETON André, ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris : José Corti, 1969, p. 9).

[130] Voir BRETON André, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, dans BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2013, p. 94-96.

un moyen d'anticiper ou induire des images, non de créer les images elles-mêmes [131] ». Kitawaki appartient clairement à cette seconde catégorie.



集團制作（浦島物語）設計書

	擔當作家	擔當命題		參考的解義	主題的モチーヴの色系（次第に量を増す）	背景的部分の色系（次第に量を減す）
1	吉加江 清	浦島龜を救ふ		憧憬	桃色	青色
2	小石原 勉	龜の迎へ		誘惑		
3	北脇 昇	海上へ		好奇	朱色	
4	原田 潤	海底を		愛慕		綠色
5	安田 謙	龍宮見ゆ		歡喜		
6	今井 憲一	龍宮に着く		讃嘆	紅色	
7	松崎 政雄	乙姫に會ふ		戀着		桃色
8	井上 稔	龍宮の生活	A	親和		
9	田村 一二	〃	B	惑溺		
10	三井 迂平	〃	C	虚無		
11	小栗 美二	〃	D	厭飽		
12	小牧源太郎	鄕愁を訴ふ		倦怠	青色	
13	杉山 昌文	玉手筥に誓ふ		執着		
14	島津 俊一	玉手筥は遂に開かれた		批判的現實		白

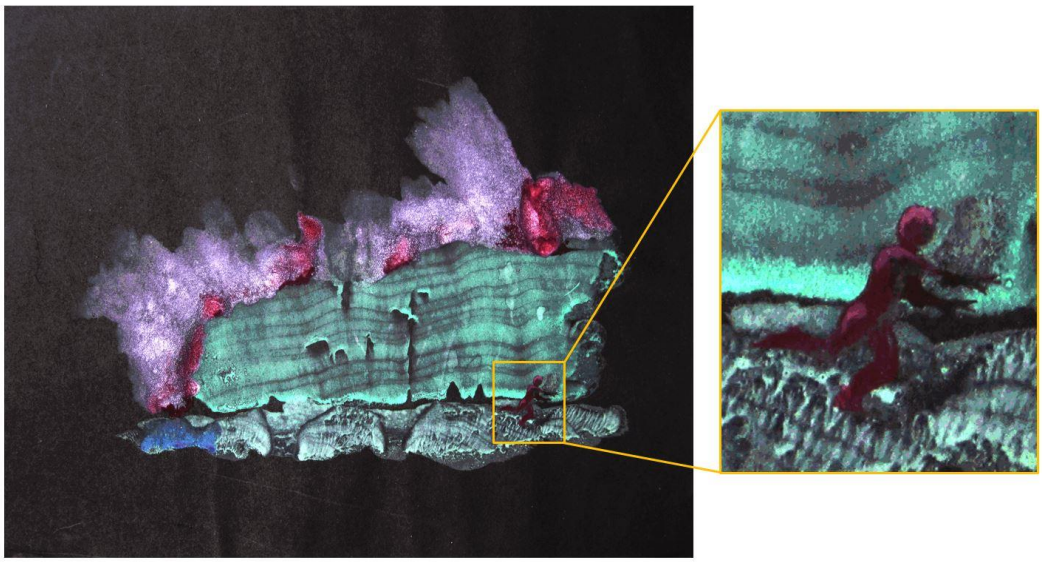
[132]

En 1942, la réalisation des cinq pièces d'une autre œuvre collective, *Kamogawa fūdoki josetsu* 鴨川風土記序説 (Introduction aux carnets sur les climats et terroirs de la Kamogawa), sera également bien encadrée. C'est aussi le cas avec la technique des décalcomanies, censée laisser au hasard la quasi-totalité du processus créatif, et à laquelle s'essaye également Kitawaki. Ainsi, *Dosei e no gensō* 土星への幻想 (Illusions à Saturne, 1938 [cat. 146]), qui met en scène la fameuse planète au sujet de laquelle le peintre faisait la même année remarquer que « c'est le pouvoir de la lentille » qui l'avait portée à la connaissance de tous, est bien une œuvre *primitivement* basée sur cette technique, mais elle n'est qu'une première étape dont Kitawaki récupère les résultats pour ensuite constituer un découpage puis un collage : une œuvre tout à fait contrôlée, donc. On le voit également avec *Gōka 1* 劫火 1 (Feu 1, 1938 [cat. 146] ; voir page suivante), qui n'est pas non plus totalement laissé au hasard, en témoigne la présence dans le coin inférieur droit d'un petit

[131] GREENBERG Clement, « Surrealist Painting », dans GREENBERG Clement, *Perceptions and judgments, 1939-1944*, coll. « The Collected Essays and Criticism », vol. 1, Chicago : University of Chicago Press, 1986, p. 227-228.

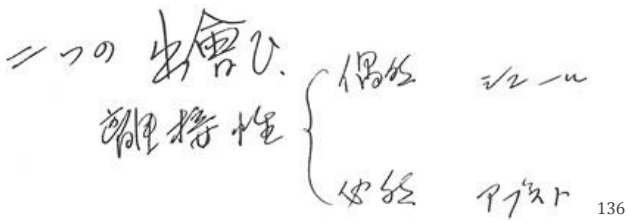
[132] Détail de « Shūdan seisaku (Urashima monogatari) sekkeisho » 集団制作（浦島物語）設計書 (Plan de l'œuvre collective [Urashima monogatari]), document aimablement fourni par Ōtani ; reproduit dans *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 140.

personnage très clairement défini, qui semble fuir le brasier qu'annonce le titre. La composition dans son ensemble apparaît, elle aussi, bien réfléchie [133].



134

Il ne s'agit cependant pas d'un manque de connaissance de Kitawaki quant à l'objet supposé de la technique surréaliste : il est probable qu'il l'ait découverte grâce à la traduction de l'article « D'une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir) » de Breton que publie en 1936 Takiguchi dans la revue *Āto* 阿々土 (Art) [135], ou quelques mois plus tôt dans *Minotaure*, et lui-même note clairement l'importance du hasard dans le procédé dans l'un de ses carnets de notes, probablement en 1938. Il y précise par ailleurs la relation suivante, montrant là encore qu'il ne s'agit pas d'une mésinterprétation de sa part.



136

Deux [types de] rencontres :

Disjonction	Hasard	Surréalisme
	Nécessité	Abstraction

[133] Le processus est *censé* fonctionner à l'abri de toute intervention, mais dans les faits certains artistes ont recours à des interventions bien contrôlées, par le biais de pochoirs, à l'image de Kitawaki.

[134] Photographie de l'œuvre *Gōka 1* (et détail) prise à Tōkyō, au MOMAT, le 30 mars 2012.

[135] Voir Andore BURUTON [André BRETON], « Taishō no sōzōsarenai dekarukomanii ni tsuite – Yokubō no dekarukomanī », *Āto*, nº 15, 1936, p. 6-7.

[136] Carnet nº 9.

Kitawaki ne peut aucunement être suspect de réaliser des œuvres abstraites, mais sa position illustre ce qui l'intéresse : la manière de combiner aux techniques du surréalisme d'autres méthodes de création, d'associer ou plutôt compléter pour parvenir à un outil plus adapté. Paraphrasant John Cage (1912-1992) au sujet des liens qu'il tisse entre le *Yi king* et la microbiologie, nous pourrions affirmer que « ce que [Kitawaki] cherche, ce n'est pas à supprimer des possibilités, c'est à les multiplier [137] ». En inversant les relations qu'il inscrit dans son schéma, on se plaît à imaginer son exploration de l'art informel dès la fin des années 1930.

Fin 1939, le peintre semble résumer ainsi sa position : « L'art doit être sensible dans son résultat, et devrait être intellectuel dans son processus. [138] » Il ne saurait donc être entièrement laissé au hasard. Kitawaki continue cependant de s'y référer. Au-delà de la question du hasard, c'est plus largement son utilisation de certains concepts comme autant de métaphores auxquelles il confère des significations parfois fluctuantes qui rend difficile la compréhension de son cheminement intellectuel. L'exemple du Ryōanji est, à ce titre, très intéressant.

3.1.3.2 Le jardin de pierre du Ryōanji

À partir de 1939, Kitawaki se tourne pour un temps vers le jardin de pierre du Ryōanji, situé à Kyōto. L'intérêt du peintre n'est pas particulièrement singulier : Fukuzawa s'y était intéressé en 1937, dans *Shūrurearizumu* シュールレアリズム (Surréalisme), et le lieu avait aussi l'année suivante retenu l'attention de Takiguchi qui l'évoque dans son ouvrage *Kindai geijutsu* 近代芸術 (L'art moderne, 1938), pour qui les rochers, naturels mais adoptant parfois des positions qui ne le sont pas, illustraient le concept d' « arts cristallisés » (*kesshō geijutsu* 結晶芸術). Précisons tout d'abord quelque peu les caractéristiques de ce jardin.

Le jardin fait partie du monastère du Ryōanji, fondé en 1450. Dévasté par les flammes, il est rebâti à la fin du XVe siècle. Le jardin date sûrement du début du XVIe siècle. De dimensions réduites, environ 10 mètres de largeur sur 25 mètres de longueur (soit une superficie légèrement supérieure à celle d'un court de tennis), il est composé de quinze pierres disposées sur un lit de sable blanc en cinq groupes, dont il est possible de former trois

[137] CAGE John, CHARLES Daniel, *Pour les oiseaux – Entretiens avec Daniel Charles*, Paris : L'Herne, 2014, p. 297.

[138] 「芸術は結果に於て感性的である可く、過程に於て知性的なる可きものである。」 (KITAWAKI Noboru, « Hakari wa mazu futsuriai ni sayōsuru – Shin Nihon yōga ten e » 秤は先づ不釣合に作用する　新日本洋画展へ (La balance agit d'abord sur le déséquilibre – Exposition de la nouvelle peinture japonaise de style occidental), *Nippon shinbun*, 25 novembre 1939, p. 2).

ensembles (depuis l'est en allant vers l'ouest) : 5 et 2 (c'est-à-dire 7), 3 et 2 (soit 5), et enfin 3 pierres, soit un total de 17. Cette disposition vaut au jardin son surnom de « jardin 5-7-3 » (*shichi-go-san no niwa* 七五三の庭). Les pierres possèdent une autre caractéristique : d'où que l'on se place, il est normalement impossible de toutes les embrasser du regard à la fois, une au moins étant toujours cachée à la vue. Il existe en fait un point permettant cette observation, que Kitawaki précise d'ailleurs dans l'un de ses articles [139]. Diverses hypothèses existent au sujet du créateur du jardin, mais celui-ci n'est pas clairement connu.

Nous avons précédemment évoqué « Sōshō to hisōshō » 相称と非相称 (Symétrie et asymétrie), article que Kitawaki publie en août 1939. Le peintre y évoque un texte d'Ueda Juzō qui paraît dans les numéros de mars et avril 1939 de la revue *Tetsugaku kenkyū* 哲學研究 (Recherches philosophiques), éditée par la Société de philosophie de Kyōto (Kyōto tetsugakkai 京都哲學會, attachée à l'Université de Kyōto) : « Aru niwaishi no shikaku kōzō » ある庭石の視覚構造 (Structure visuelle d'un jardin de pierre). Si l'intérêt de Fukuzawa et Takiguchi ne saurait être sous-estimé, l'essai d'Ueda semble avoir particulièrement retenu l'attention du peintre et apparaît notamment comme un déclencheur du traitement du jardin de pierre. La question du sens à donner au jardin du Ryōanji a nourri nombre de réflexions et, outre Fukuzawa et Takiguchi, Kitawaki note une certaine vague d'intérêt pour le jardin au sujet duquel existent alors déjà nombre de publications. Il cite le travail de Shigemori Mirei 重森三玲 (1896-1975), important théoricien et concepteur de jardins, ou encore le *Miyako rinsen meishō zue* 都林泉名勝図絵 (Guide illustré des jardins célèbres de Kyōto), sorte de guide touristique datant de 1799 qui connaît une réédition en 1928, mais regrette globalement une approche qui s'attache selon lui habituellement à une étude d'ensemble, une appréciation de l'esthétique générale, et non une étude précise de sa structure [140]. Ainsi, à cette étude théorique, Kitawaki ajoute un travail de terrain, effectuant vraisemblablement lui-même des mesures précises dont rendent compte ses études. Cette approche très scientifique est sûrement à rapprocher de l'intérêt identique que nourrit un peu plus tôt Eyama Masami 江山正美 (1906-1978), qui tente en 1935 d'expliquer la beauté du jardin par la recherche d'un rapport mathématique : il conclut que la conception est basée sur un rapport entre les dimensions horizontale et verticale environ égal à $\sqrt{6}$ [141].

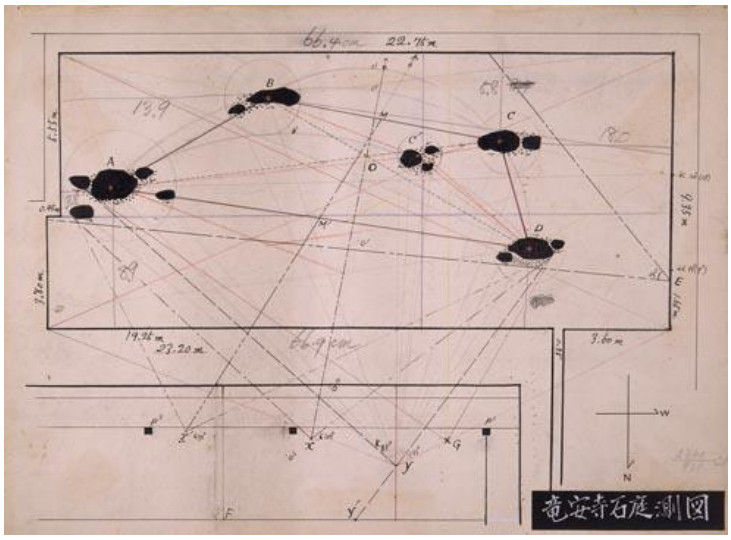
[139] Il s'agit du point que Kitawaki nomme « y » sur son schéma (voir infra, et KITAWAKI Noboru, « Teikei kōzō – Ryōanji sekitei saikō », *Bijutsu sekai*, vol. 3, nº 9, août 1939, p. 5).

[140] Voir *ibid.*, p. 3-4.

[141] Voir YAMADA Shōji, *Shots in the Dark – Japan, Zen, and the West*, Chicago : The University of Chicago Press/Kyōto : International Research Center for Japanese Studies, 2009, p. 172-176.

Kitawaki suggère le même type d'interprétation, lorsqu'il explique qu'un point du jardin offre un rapport sensiblement égal au nombre d'or [142].

Kitawaki traite du jardin dans plusieurs écrits, et réalise quelques œuvres le prenant pour thème : *Ryōanji sekitei sokuzu* 竜安寺石庭測図 (Plan pour le jardin de pierre du Ryōanji [cat. 173] ; ci-dessous), dessin à l'encre et au crayon réalisé vers 1939, *Shichi-go-san kōzō (Ryōanji sekitei)* 七・五・三構造（竜安寺石庭） (Structure 7-5-3 [jardin de pierre du Ryōanji] [cat. 175-176]), une toile réalisée à la même époque et dont il ne reste qu'une étude, et *Ryōanji sekitei bekutoru kōzō* 竜安寺石庭ベクトル構造 (Structure vectorielle du jardin de pierre du Ryōanji [cat. 185]), une autre toile datant de 1941 environ [143].



S'il ne s'agit pas d'une thématique majeure chez Kitawaki, l'étude du jardin de pierre du Ryōanji est intéressante en ce qu'elle combine plusieurs de ses préoccupations, qui font écho aux différents angles sous lesquels il doit selon lui être étudié :

> 一、各主石の庭全面に対する位置と布置——梯形構造——

[142] Il s'agit sur ses réalisation du point qu'il note « c' » : placé à la verticale de ce point et regardant vers le sud (vers le haut sur les schémas), l'observateur est sur une ligne qui divise le jardin selon un rapport qui serait proche de celui du nombre d'or. Cette réflexion paraît dans un article intitulé « Dentō no saikentō – Bijutsu bunka kyōkai shibu no katsuyaku » 伝統の再検討　美術文化協会支部の活躍 (Réexamen de la tradition – Activités du bureau de l'Association de la culture artistique) dont l'auteur est anonyme, mais qui, là encore, est soit Kitawaki, soit un journaliste ayant recueilli les propos de celui-ci de manière très fidèle (voir « Dentō no saikentō – Bijutsu bunka kyōkai shibu no katsuyaku », *Nippon shinbun*, juillet 1939). Soulignons encore qu'après-guerre, Eyama abandonnera les théories qu'il avaient développées, les qualifiant d' « immatures », pour en développer de nouvelles s'appuyant elles aussi sur le nombre d'or (voir YAMADA Shōji, *op. cit.*, p. 175).

[143] Voir liste des œuvres en annexe de ce travail. Notons que Kitawaki n'est bien entendu pas le seul artiste à en avoir fait un sujet de création : citons, en dehors du Japon, John Cage et David Hockney (né en 1937) qui, tous les deux au début des années 1980, en offriront des interprétations (musicale pour le premier, sous forme de montages photographiques pour le second).

二、借景性（外景を庭と関係せしめる）と非借景性の共在

三、虎の子渡しの庭なる事の力学的構造 [144]

1. Emplacement et agencement des pierres par rapport au jardin dans son ensemble – structure en trapèze –

2. Existence commune de la nature de paysage emprunté (qui fonde la relation avec le paysage extérieur) et de l'absence de nature de paysage emprunté

3. Structure dynamique du jardin *tora-no-ko watashi* [tigresse aidant ses petits à traverser une rivière]

Concernant tout d'abord l'agencement des pierres, revenons vers l'article évoqué plus haut, « Sōshō to hisōshō ». Probablement influencé par Eyama mais offrant une approche toute différente, Kitawaki y applique ses réflexions sur les nombres. Il rappelle que la somme de deux nombres pairs est un nombre pair (2 + 2 = 4), celle de deux nombres impairs un nombre pair également (1 + 1 = 2), et que seule la somme d'un nombre pair et d'un nombre impair est impaire (1 + 2 = 3), et en conclut que les deux premiers exemples montrent la stabilité, le dernier le changement. Les nombres pairs seraient donc la stabilité, quand les nombres impairs seraient le changement, ce qu'il applique au jardin du Ryōanji, particulièrement représentatif pour lui de l'asymétrie dans les jardins japonais : cette caractéristique s'expliquerait par le fait que la somme des pierres est impaire (5 + 7 + 3 = 15) ; argument qui apparaît quelque peu arbitraire, puisqu'il s'accommode bien vite du fait que la somme est en l'occurrence celle de trois valeurs, et non plus deux.

Cet intérêt pour les nombres est plus largement celui du rôle qu'il leur confère, qui peuvent révéler la structure des choses et parvenir à une compréhension de l'univers, ce qu'il résume par cette phrase que nous avons déjà citée : « Les nombres sont les éléments de base pour interpréter l'univers ». Elle y est suivie de la précision suivante :

[145]

(Jardin de pierre du Ryōanji)	5-7-5	nombres impairs
(Parterres floraux occidentaux)	symétrie gauche-droite	nombres pairs

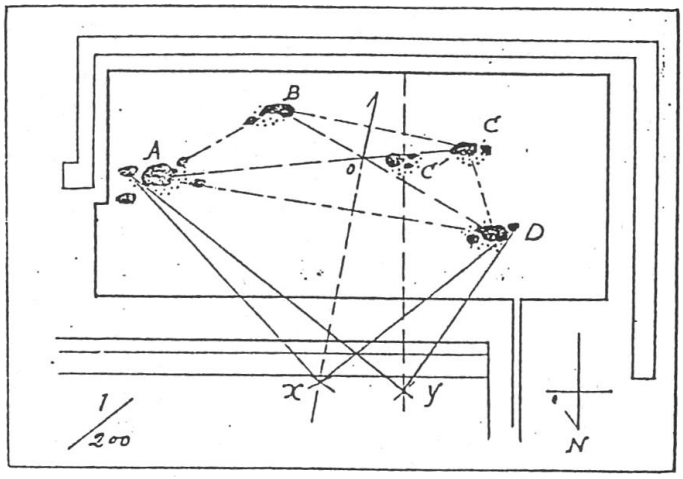
Dans le nombre de pierres du jardin, impair et donc asymétrique, existerait quelque chose de typiquement japonais [146]. Le peintre se réfère également à l' « Écrit de Luo » (jp : *rakusho*

[144] KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 4.

[145] Carnet nº 7.

[146] Il est exact que la suite de nombres, 5-7-3, se retrouve dans la culture japonaise : ainsi de *shichi-go-san* 七五三 (7-5-3), célébration du troisième anniversaire des enfants (filles et garçons), du

洛書) qui a pour propriété qu'une série de trois nombres alignés offre toujours une somme égale à 15. Cette manière de réfléchir du peintre implique de saisir le jardin dans son ensemble, comme un tout.



147

Concernant le deuxième point, la nature de « paysage emprunté » (*shakkei* 借景) du jardin, celle-ci fait référence à un procédé de création des jardins japonais consistant à inclure dans la perspective du jardin des éléments extérieurs. Ainsi que l'explique Kitawaki, le paysage emprunté s'inscrit ici dans une perspective qui part d'un point « x » en direction d'un point « o », lui-même à l'intersection des quatre points que forment les principaux ensembles de pierres, et s'inscrit donc globalement dans un axe nord-sud (voir schéma ci-dessus). De ce point de vue cependant, il n'est possible d'embrasser que quatorze des quinze pierres : pour toutes les voir, il faut se placer au point « y ». Cet angle n'apparaît pas indispensable pour le peintre, mais offre un point d'observation d'où l'intérêt n'est plus d'inscrire le jardin dans le paysage extérieur, et donc un autre point de vue : au « point actif et romantique » (*dōteki na romanteki na ten* 動的なロマン的な点) qu'est « x », actif en ce qu'il fait fonctionner l'esprit, s'oppose « y », « point statique et abstrait » (*seiteki na chūshō ten* 静的な抽象点) [148].

Enfin, la structure du jardin dite *tora-no-ko watashi* 虎の子渡し fait référence à une légende voulant que les pierres du jardin figureraient une tigresse faisant traverser une rivière à ses petits. La première mention de ce qualificatif pour le jardin du Ryōanji daterait du milieu du

cinquième anniversaire des petits garçons, et du septième anniversaire des petites filles. Les nombres impairs, yang et donc fastes, revêtent une importance particulière.

147 Étude pour *Shichi-go-san kōzō (Ryōanji sekitei)* 七・五・三構造（竜安寺石庭） (Structure 7-5-3 [jardin de pierre du Ryōanji] [cat. 176]) publiée en accompagnement de l'article « Dentō no saikentō – Bijutsu bunka kyōkai shibu no katsuyaku ».

148 Voir KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 4-5. Des précisions très proches sont données dans « Dentō no saikentō – Bijutsu bunka kyōkai shibu no katsuyaku », publié le mois précédent (juillet 1939).

XVIIe siècle [149]. Nous pouvons supposer que dans cette structure, que Kitawaki qualifie de « dynamique », il perçoit le rôle de force, de tension, entre les différentes pierres, les rapports invisibles qui naissent entre elles. Il ne développe alors pas davantage, mais d'autres références (écrites ou picturales) peuvent être rapprochées de ce thème, tout particulièrement la question du vide que nous traiterons plus loin dans ce travail.

Ces différentes approches tendent à étudier le jardin dans son ensemble, mais le peintre propose également une réflexion sur la nature des pierres elles-mêmes, indissociable de la question du *mitate* 見立て qui l'occupe à la même époque. L'étude des pierres de manière individuelle retiendra notre attention, puisque Kitawaki réutilise pour ce faire les concepts de *gūzensei* 偶然性 (hasard/contingence) et *hitsuzensei* 必然性 (nécessité). En mai 1939, dans un court article intitulé « Niwaishi no kiseki » 庭石の奇蹟 (Le miracle du jardin de pierre), il écrit :

> 人々はあまりに必然性を信頼しすぎてゐる。庭を庭としてみることに馴らせれ、先づその名石を庭石たることから否定することによつてそれが名石たる所以を認識することが出来ないのである。けだし図に見られる通り名石竜安寺の庭石も、それを庭石そのことから否定してみて初めて生きた、別の芸術的飛躍の誕生を見ないだろうか。方一坪にも足らぬ庭の一隅が、庭そのものゝ全体性からのテクニカルな否定により忽然と山岳を想はせる壮大なパーラミック [150] な風景を構成する。この偶然性こそ一つの芸術ではないだろうか [151]

> Les gens font trop confiance à la nécessité. Ils sont habitués à voir les jardins comme des jardins ; tout d'abord, par la négation des fameuses pierres du jardin, il est impossible de reconnaître ce qui fait qu'il s'agit de fameuses pierres. Si l'on essaye de nier le fait que le jardin de pierre du Ryōanji est un jardin de pierre, constitué de ces fameuses pierres comme il apparaît sur les schémas, nous assisterons certainement à la naissance d'un autre élan artistique vivant. Par la négation technique du jardin en tant que tel dans sa totalité, un coin du jardin ne faisant pas même 3,30 mètres carrés forme soudain un grandiose paysage panoramique faisant songer à des montagnes. Ce hasard, n'est-ce pas là un art ?

Kitawaki considère que ceux qui « font trop confiance à la nécessité » devraient cesser de percevoir les pierres qui constituent les jardins comme possédant une importance particulière au sein d'une ensemble parfaitement réfléchi, et donc obéissant à une nécessité, pour les saisir séparément, en ce qu'elles sont. Concernant le Ryōanji, il faut également cesser de l'appréhender dans son ensemble, mais tenter de le percevoir de manière partielle : de chacune de ses parties naîtrait probablement quelque chose de nouveau. Le peintre souligne la possibilité de trouver une deuxième forme artistique, qui n'est plus celle de l'ensemble, mais du détail. Écho direct à ses réflexions scientifiques, les deux ne

[149] Voir YAMADA Shōji, *op. cit.*, p. 108.

[150] Erreur de caractère : il faut lire *panoramikku* パノラミック (panoramique).

[151] KITAWAKI Noboru, « Niwaishi no kiseki », *Bijutsu sekai*, vol. 3, n° 5, mai 1939, p. 25.

s'opposent pas, ne s'annulent pas, elles se complètent. Et ce nouvel art se découvre dans ce qu'il nomme le « hasard ».

Le couple hasard et nécessité apparaît dans un emploi singulier chez Kitawaki : la nécessité, c'est ici l'attendu du spectateur, sa conception première, qui est en effet en quelque sorte l'absence de hasard dans le sens où il n'y aura pas de surprise. Comme le précise du reste Kitawaki en ouverture de son article, tout Japonais connaît le jardin de pierre du Ryōanji, dont il a au moins vu une reproduction, connaît son caractère artistique. Cette qualité lui est conférée par sa nature d'ensemble, qui n'est bien entendu pas le fruit du hasard mais d'une construction. Les caractéristiques du jardin – quinze pierres réparties en cinq groupes, etc. – intéressent Kitawaki, mais il ne s'agit pour lui que d'un aspect, une manière possible d'y poser le regard. Ce qu'il propose, c'est une autre façon de regarder le jardin, non plus comme un ensemble faisant écho à une nécessité, mais de percevoir les éléments séparément et d'y déceler, au hasard des découvertes, ici une montagne, là peut-être autre chose. Certes, les montagnes que suggère de percevoir Kitawaki sont d'une originalité toute relative, puisque dans un jardin de pierre, c'est précisément souvent des montagnes ou des îles qu'elles peuvent être appelées à représenter au milieu de leur océan de graviers. Mais, d'une part, celui du Ryōanji, relativement abstrait et rejetant la figuration, échappe à ce type de catégorisation. Ensuite, le peintre souhaite surtout que chaque élément soit perçu seul, comme un tout, et que dans chacun puisse se découvrir un univers autosuffisant. Cette autre perception, il la qualifie de « beauté surréelle du hasard » (*gūzensei no chōgenjitsu teki bi* 偶然性の超現実的美) [152].

On perçoit ici tout l'usage que le peintre fait aussi bien du hasard que du surréalisme ou plus largement des sciences, employés certes pour les théories qui y sont liées mais aussi la valeur symbolique que de tels concepts ou domaines recèlent pour lui. Plus que l'emploi de thématiques diverses, c'est donc d'une part leur utilisation combinée, d'autre part l'interprétation qu'il en offre, qui sont chez Kitawaki singulières.

3.1.3.3 Influences mutuelles des théories scientifiques et artistiques

D'une manière générale, du fait de leur rapide évolution, les sciences deviennent omniprésentes depuis le XIXe siècle en Occident, plutôt vers la fin du siècle en ce qui concerne l'Archipel, et la rapidité de l'évolution est plus marquée encore au XXe siècle. Ces avancées rendent visibles ou conceptualisables des notions qui n'existaient parfois pas

[152] KITAWAKI Noboru, « Teikei kōzō – Ryōanji sekitei saikō », *Bijutsu sekai*, vol. 3, no 9, août 1939, p. 3.

quelques années seulement auparavant. Cette forte présence concerne également les domaines littéraires ou artistiques, qui se font le reflet des avancées scientifiques de l'époque. Il est notoire que cette période marque également une rupture entre les recherches scientifiques et artistiques [153], qui n'en continueront pour autant pas moins – bien au contraire d'ailleurs – de s'influencer mutuellement ; mais les domaines tendent dès lors généralement à emprunter des voies séparées.

Aussi, le « rapprochement » qui suivra aux environs du début du XXe siècle entre la science et les arts ou la littérature peut sembler *a priori* singulier, mais cette séparation n'a pas toujours existé : il semble en effet bien difficile de tracer une telle distinction au sujet de polymathes tels que de Vinci, Michel-Ange (1475-1564), René Descartes (1596-1650), Blaise Pascal (1623-1662) ou Goethe bien entendu. Le fait que Kitawaki s'intéresse aux réflexions de plusieurs d'entre eux – il cite Descartes et Goethe – ne saurait être le fruit du hasard. Toutefois, les deux domaines continuent d'évoluer en parallèle, même s'ils se croisent régulièrement : le fait est particulièrement vrai entre la physique et la philosophie, qui entretiennent durant les années 1920 et 1930 des liens assez étroits. Peut-être cette séparation relative est-elle due à la trop grande complexité atteinte par certains domaines de la science, qui la réserve à ce qu'il serait aujourd'hui convenu d'appeler les scientifiques « de métier » [154]. Certains concepts qui ne peuvent être perçus par les sens, difficilement compréhensibles et délicats à vulgariser, ne peuvent être compris que des initiés. Cela n'empêche toutefois pas les évolutions scientifiques d'influer sur les arts, la littérature ou la philosophie, la réciproque étant également vraie. Sans pour autant prétendre que les deux

[153] Voir CAHEN Michel, « Interactions entre les avant-gardes et la science au XXe siècle », dans WEISGERBER Jean (éd.), *Les Avant-gardes littéraires au xxe siècle*, vol. II., Budapest : Akadémiai Kiadó, 1986, p. 1027-1028.

[154] Au-delà de la question de la complexité des sujets étudiés, c'est peut-être aussi plus simplement l'idée qu'il n'était pas possible d'être spécialiste de plusieurs domaines qui s'est lentement imposée. Ainsi, même une personnalité aussi célèbre que Goethe a rencontré des difficultés à faire publier à la fin du XVIIIe siècle sa *Métamorphose des plantes* : « Cette théorie de la métamorphose des plantes ne suscita guère d'enthousiasme à l'époque de sa publication. Goethe avait eu du mal à trouver un éditeur, et cette difficulté traduit bien les réticences qui, en 1790, pouvaient entourer cette tentative d'un poète et écrivain de s'immiscer dans le domaine des sciences naturelles, et qui s'expliquent en partie par les progrès de la professionnalisation des disciplines scientifiques. » (SCHMITT Stéphane, « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme », *Revue d'histoire des sciences*, 2001, vol. 54, no 4, p. 510). Bien plus proche de la rédaction de l'ouvrage, dans son introduction à la version française de l'*Essai sur la métamorphose des plantes*, le traducteur de Goethe précisait également déjà au début du XIXe siècle : « La première édition de la Métamorphose des plantes parut à Gotha, en 1790. Loin de produire alors aucune sensation, elle fut assez mal accueillie par un public accoutumé à ne voir sortir que des fictions poétiques de la plume de cet auteur favori. On lui sut mauvais gré d'avoir franchi le cercle de ses travaux littéraires, et l'on attribua cet écart au déclin de son génie. » (GINGINS-LASSARAZ Frédéric (de), « Précis historique et avant-propos du traducteur », dans GOETHE Johann Wolfgang (von), *Essai sur la métamorphose des plantes*, Genève : Barbezat, 1829, p. VIII).

procéderaient de processus analogues tendant à un but commun dont seules les voies différeraient, les nombreux liens qu'entretiennent sciences et arts se comprennent plus facilement si l'on admet qu'ils possèdent nombre de points communs, à commencer par le fait qu'ils proposent des schémas permettant de représenter le réel, de rendre visible l'invisible [155]. À ce titre, nous suivons Graziella Photini-Castellanou lorsqu'elle affirme : « tant le surréalisme que la physique quantique ont procédé à la construction d'un modèle de la réalité et ont exalté sa profondeur [156] ». C'est précisément le travail auquel s'attelle Kitawaki, qui semble vouloir rendre à l'homme sa juste place au sein de l'univers, et il n'est de fait pas surprenant qu'il s'intéresse et emprunte à des domaines aussi divers que le surréalisme ou les sciences physiques. S'il n'est pas parvenu à une application concrète de la physique quantique dans son travail, il s'y réfère néanmoins à plusieurs reprises dans ses écrits, intérêt qui a également été cité par nombre d'observateurs.

La découverte des théories quantiques, qui ont eu un impact particulier au Japon, a bien sûr également connu une résonnance en Occident. Comment aurait-il pu en être autrement, tant celles-ci apparaissaient révolutionnaires ? Il ne s'agissait de rien de moins que de nouvelles conceptions de la réalité. Aussi n'est-il pas surprenant qu'apparaissent sensiblement à la même époque de toutes nouvelles manières de faire de l'art, de concevoir la représentation, qu'illustrent les mouvements d'avant-garde, au premier chef desquels le surréalisme. Certaines thématiques se développent aussi bien dans les arts que dans les sciences. C'est le cas de la contingence : il nous semble remarquable que Werner Heisenberg (1901-1976), futur prix Nobel de physique (1932), ait énoncé le principe d'incertitude en 1927, soit peu après la naissance du surréalisme. Peut-être cet intérêt des physiciens pour l'indétermination physique doit-il être considéré comme une « manifestation d'individualisme, une déclaration de subjectivité », qui serait partagée par les artistes d'avant-garde [157]. Précisons encore que la théorie de la relativité et la mécanique quantique,

---

[155] Ce qu'Edgar Morin résume ainsi : « Les deux processus, celui de la science et celui de l'art, ne sont pas très différents. Science et art forment à eux deux, au cours des siècles, un langage humain avec lequel nous pouvons parler des parties les plus dissimulées de la réalité ; et les ensembles cohérents de concepts, comme les différents styles d'art, sont des mots ou groupes de mots de ce langage. » (MORIN Edgar, *La méthode, 3 : La connaissance de la connaissance*, Paris : Seuil, 1986, p. 212 ; cité dans PHOTINI-CASTELLANOU Graziella, « Le surréalisme et la physique quantique devant la complexité du réel », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° 27, « Le surréalisme et la science », Lausanne : L'Âge d'homme, 2007, p. 169).

[156] *Ibid.*, p. 172-173.

[157] *"Harriett Ann Watts claims [*Chance, a perspective on Dada*, 1980] the physicists' "obsession with physical indeterminacy echoes a protest of individualism, a declaration of subjectivity" shared by artists, particularly the early twentieth-century avant-gardes"* (PARKINSON Gavin, *Surrealism, Art and Modern Science – Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven : Yale University Press, 2008, p. 52).

qui se développent entre 1900 et 1927, sont plus particulièrement popularisées dès 1919, soit l'année même de la parution des *Champs magnétiques*. De manière générale, l'existence de liens entre les sciences et les arts a assez tôt été notée : en 1921 déjà, le poète belge Paul Neuhuys (1987-1984) relie Dada aux écrits de Poincaré et Bergson [158]. Schapiro souligne quant à lui dès les années 1930 la possible dette de l'art abstrait envers la géométrie non-euclidienne [159]. Kitawaki lui-même, s'il émet quelques réserves, estime tout de même en 1943 que « la pensée de ce courant, selon laquelle la trajectoire de l'art abstrait est celle de la science, est globalement admissible ». Concédant une prévalence de l'art sur la science, il précise encore : « Le courant de l'abstraction qui a essayé de pénétrer la beauté abstraite a finalement de manière inévitable été transféré au monde de la science. [160] »

La question des influences possibles des avancées scientifiques sur les domaines artistiques est des plus vastes, et ne peut être traitée ici. Rappelons seulement ici l'influence commune de Cournot dont se réclament Kuki et Breton dans la définition du hasard. En ce qui concerne le cas japonais, il est intéressant de noter que deux événements semblent faire figures d'étapes : d'une part, la découverte de la mécanique quantique par Max Planck (1858-1947) au début du XXe siècle – et les avancées successives qui en découleront –, et d'autre part la venue au Japon d'Albert Einstein (1879-1955) en 1922 [161]. Ce dernier se rendra en France la même année, entraînant une influence également importante, malgré le boycott alors en vigueur envers les physiciens allemands. Bien sûr, si ces avancées dans le domaine de la physique ont eu une forte influence sur les productions culturelles, un exemple fameux étant celui de Paul Valéry, sensible aux avancées scientifiques de son époque – influence qui ne manquera pas ensuite de se transmettre à Breton [162] – le poids

[158] Voir *ibid.*, , p. 11-36, 48-53.

[159] Voir SCHAPIRO Meyer, *La nature de l'art abstrait*, Paris : Allia, 2013, p. 9-10.

[160] 「抽象芸術の方向は科学の方向であるとこの派の考へ方は一応首肯し得るのである［中略］。抽象美に徹せんとした抽象派は、遂に科学の世界へ転入を余儀なくせしめられた。」 (KITAWAKI Noboru, « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii », *Bijutsu bunka*, Daiyonkaiten shū, Tōkyō, mai 1943, p. 45).

[161] La venue d'Einstein au Japon (novembre 1922) et la diffusion de la théorie de la relativité exerceront une très forte et très large influence aussi bien sur le langage courant que sur la fiction. Apparaîtront alors des « pièces de théâtre relativistes » (*sōtaisei riron geki* 相対性理論劇) ou encore des « films relativistes » (*sōtaisei riron eiga* 相対性理論映画). Einstein ou la théorie de la relativité seront encore régulièrement abordés dans les journaux, aussi bien au titre de la vulgarisation scientifique que du simple divertissement, et pourront parfois figurer au sein de poésies (voir KANEKO Tsutomu, *Ainshutain shokku – Dai ichi bu : Taishō Nihon wo yurugaseta shijūsannichikan*, Tōkyō : Kawade shobō shinsha, 1981, p. 106-122).

[162] Le travail de Valéry s'est nourri de son intérêt pour les sciences modernes, comme de son amitié avec divers scientifiques parmi les plus importants de l'époque : Marie Curie, Jean Perrin, Paul Langevin, Niels Bohr, Louis de Broglie ou encore Albert Einstein. Quant à l'influence de Valéry sur Breton, il est intéressant de remarquer que les premiers physiciens qu'évoque Valéry dans ses *Cahiers* sont Michael Faraday et James Clerk Maxwell, qui ont œuvré sur la théorie de

des nombreuses évolutions que connaissent les autres domaines scientifiques (biologie et optique notamment) ne doit pas être minoré. Au Japon, l'ouverture du pays après la restauration de Meiji entraîne un rapide et massif afflux de telles « nouveautés ». C'est ainsi que la science va imprégner au début du xxe siècle les éléments les plus divers de la création, littérature, photographie ou peinture. Au Japon, cette tendance est également due à des personnalités qui œuvreront activement à ce « mélange des genres », au premier titre desquels il convient de citer le romancier Nakagawa Yoichi 中河与一 (1897-1994) [163], fondateur en 1930 de la revue littéraire *Shinkagakuteki* 新科学的 (Nouvellement scientifique), les physiciens et poètes Ishihara Jun 石原純 (1881-1947) et Terada Torahiko 寺田寅彦 (1878-1935) qui fut disciple de Sōseki, mais aussi Tanabe Hajime qui, disposant d'une formation en mathématiques [164] et sciences naturelles, offre en 1916 une traduction de *La valeur de la science* (1905) du mathématicien et philosophe Henri Poincaré. Précisons encore que Tanabe est aussi l'auteur de deux ouvrages portant sur le travail de Valéry et Mallarmé. Cet intérêt était enfin partagé par Nishida, qui a dans un premier temps hésité entre philosophie et mathématiques, au sujet desquelles il publiera plusieurs articles, sur Poincaré notamment [165].

Nous avons souhaité par cette courte présentation replacer la démarche de Kitawaki de manière plus large dans un mouvement général. Précisons bien cependant que celle-ci reste unique : parce qu'il s'investit totalement dans ses recherches, et ne se contente pas d'emprunter des motifs mais essaye de réfléchir aux bases des théories scientifiques ; par la variété des références convoquées et surtout combinées ensuite. Il n'est ainsi pas surprenant que Kitawaki s'intéresse à des sujets qui ont retenu l'attention et imprégné aussi

---

l'électromagnétisme. Rappelons le titre du premier écrit rattaché au surréalisme : *Les champs magnétiques*. (voir PARKINSON Gavin, *op. cit.*, p. 47-51).

[163] Les avancées de la mécanique quantique, et tout particulièrement le travail d'Heisenberg, sont parallèles à un intérêt grandissant pour la question de la contingence. Lorsqu'il traite de la contingence en littérature, Nakagawa évoque le principe d'incertitude énoncé par Heisenberg en 1927 (voir SHINDŌ Masahiro, *Gūzen no Nihon bungaku – Shōsetsu no omoshirosa no fukken*, Tōkyō : Bensei shuppan, 2014, p. 72). Notons que c'est à la même époque (1928) que le mathématicien et physicien John von Neumann fait la démonstration de son « théorème du minimax », permettant en quelque sorte de mieux maîtriser les effets de la contingence dans les jeux de stratégie, mais dont le retentissement dépasse largement le cadre premier (voir SAINT-SERNIN Bertrand, notice « Contingence », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis, 1989, corpus 6, p. 457).

[164] Soutenue en 1918, sa thèse de doctorat portait sur les *Recherches en philosophie des mathématiques* (voir DALISSIER Michel, NAGAI Shin, SUGIMURA Yasuhiko (éd.), *Philosophie japonaise – Le néant, le monde et le corps*, Paris : Vrin, 2013, p. 284).

[165] Voir NAKAMURA Miharu, *Hana no furakutaru – Nijūsseiki Nihon zen.ei shōsetsu kenkyū*, Tōkyō : Kanrin shobō, 2012, p. 326-341 ; et STEVENS Bernard, *Invitation à la philosophie japonaise – Autour de Nishida*, Paris : CNRS Éditions, 2005, p. 74-77.

bien les domaines artistiques, scientifiques que philosophiques tels que les mathématiques ou la question du hasard. Kitawaki entretient enfin une approche de la science distincte de celle des surréalistes bretonniens ; il convient d'apporter à ce sujet quelques précisions.

Il est possible de donner divers exemples démontrant l'intérêt des surréalistes pour les sciences. Les rapports qu'entretiennent Breton et le philosophe Stéphane Lupasco (1900-1988), qui développe une théorie quantique de la réalité, et l'admiration du premier pour le travail du second, ne font que confirmer le goût des surréalistes pour la contingence et la science en général [166]. Un fait cependant est remarquable : à la question qui lui est posée en 1952 de savoir si le rapprochement des arts et des sciences constaté au XXe siècle pourrait amener « naturellement savants et artistes à retrouver un terrain de coopération », et s'il est exact que certains rapprochements entre les deux se sont déjà établis, il répond :

> *Je ne vois pas pourquoi*, de sitôt, la science et l'art cesseraient de se regarder en chiens de faïence. Du train où la civilisation est allée, dans une direction qu'après Rousseau et Fourier je tiens pour non nécessaire et même totalement aberrante, *je ne vois pas comment* pourraient converger les deux routes labyrinthiques de la science et de l'art. Que, de-ci de-là, un homme engagé sur la route de l'art puisse, je ne dis même pas rencontrer, mais, à la faveur de claires-voies, apercevoir un homme engagé sur la route de la science (la réciproque est beaucoup plus douteuse) ne saurait donner à penser qu'ils vont cheminer de pair vers une connaissance commune. Ce serait, certes, réconfortant, mais ce n'est aucunement vraisemblable. Quand je dis « science », il va de soi que j'ai surtout en vue les sciences exactes et que mon jugement perd de sa rigueur au fur et à mesure qu'il glisse aux sciences conjecturales : c'est ainsi que les médecins, par exemple, se montrent souvent des amateurs d'art éclairés… [167]

Et d'ajouter : « Je témoigne que les artistes ont été unanimes, ou peu s'en faut, à se désintéresser de la théorie des Quanta et de la mécanique d'Heisenberg. [168] » Breton semble donc nier – tout en les citant – certaines des influences les plus évidentes du mouvement, et ne reconnaît aucune ascendance, aucune influence des « sciences exactes », à l'exception du travail de Freud. Certes, la position du chef de file des surréalistes prend place dans le contexte bien particulier de la Guerre froide, et il n'a pas toujours été aussi catégorique [169]. Notons par exemple que, concernant la seule question du travail d'Einstein, et outre l'influence de Valéry, Breton possédait la *Théorie de la relativité restreinte et généralisée*,

---

[166] Sur ce dernier point, voir NICOLESCU Basarab, « Stéphane Lupasco – Du monde quantique au monde de l'art », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, no 27, « Le surréalisme et la science », Lausanne : L'Âge d'homme, 2007, p. 181-196.

[167] BRETON André, *Entretiens 1913-1952*, Paris : NRF, coll. « Le point du jour », 1952, p. 293. Rappelons que la formation première de Breton est la médecine.

[168] *Ibid.*, p. 296-297.

[169] Lorsque Breton fait cette déclaration (probablement en 1952, la publication datant du mois de mars de cette même année), la Guerre froide a débuté. Durant cette période, la défiance de Breton face à la science est grande, ce qui peut en partie expliquer la position de Breton, qui n'a pas toujours été si tranchée (voir PARKINSON Gavin, *op. cit.*, p. 8-10).

éditée en 1921 en français, et qu'il compare la même année dans un texte accompagnant une exposition d'œuvres d'Ernst l'effet du « dépaysement » aux « réalités distinctes » d'Einstein [170]. Ajoutons, après Asari Makoto 浅利誠, que « Breton, comme Kant, considérait l'activité de l'esprit dans les deux domaines que sont la science et l'art (la poésie) comme Une [171] », rapprochant ainsi les processus intellectuels. Il est en fait évident que, loin de se désintéresser de tels sujets, certains surréalistes s'y sont à l'inverse plongés, Matta notamment, ou Dalí bien sûr qui a nourri un intérêt particulier pour les sciences, vraisemblablement dès le plus jeune âge [172]. Cet intérêt ne le quittera pas, les thématiques choisies épousant à plusieurs reprises les avancées scientifiques de l'époque, influençant certaines théories ou techniques du peintre et guidant son intérêt vers certaines thématiques – notamment celles de l'ange et de la physique nucléaire qui, chez lui, sont liées [173]. Breton lui-même souligne en 1936 dans « Crise de l'objet » le fait que 1870 est l'année « d'où partent, avec Isidore Ducasse et Arthur Rimbaud, les "nouveaux frissons" qui vont être ressentis de plus en plus profondément jusqu'à nous », ainsi que celle de la conception d'une « "géométrie généralisée" qui intègre à un système d'ensemble […] la géométrie euclidienne et [fait] justice de sa passagère négation ». Et conclut :

> Le dédoublement de la personnalité géométrique et celui de la personnalité poétique se sont effectués simultanément. Au besoin impérieux de « déconcrétiser » les diverses géométries pour libérer en tous sens les recherches et permettre la coordination ultérieure des résultats obtenus, se superpose rigoureusement le besoin de rompre en art les barrières qui séparent le déjà vu du visible, le communément éprouvé de l'éprouvable, etc. La pensée scientifique et la pensée artistique modernes présentent bien à cet égard la

[170] Voir PARKINSON Gavin, *op. cit.*, p. 54-56.

[171] ASARI Makoto, « L'instance des automatismes où se soulèvent les objets et l'expérience comme crise / critique », dans CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, BLŒDÉ Myriam (éd.), *Pensée de l'expérience, travail de l'expérimentation au sein des surréalismes et des avant-gardes en Europe*, Leuven/Paris : Peeters, coll. « Pleine Marge », 2005, p. 65.

[172] L'intérêt pour la physique quantique sera suivi par celui pour la question atomique, à la suite des deux bombes d'août 1945, ou encore, dès les années 1960, par les avancées dans le domaine de la génétique, et particulièrement la molécule d'ADN. Par ailleurs, et sans qu'il soit possible de savoir si Dalí a ou non assisté à de telles conférences, il est à souligner que durant son séjour à la Residencia de Estudiantes de Madrid, qui était alors un important foyer culturel, ont été invités des personnages aussi importants qu'Einstein, Paul Valéry, Marie Curie, Igor Stravinsky, John M. Keynes, Alexander Calder, Walter Gropius, Henri Bergson ou encore Le Corbusier. Il est également notable que le peintre s'intéresse au travail de Freud dès cette époque, c'est-à-dire avant sa rencontre avec Breton et sa participation au surréalisme (voir NICOLESCU Basarab, *op. cit.*, p. 195 ; RUIZ Carme, « Salvador Dalí y la ciencia, más allá de una simple curiosidad », *Pasaje a la Ciencia*, nº 13, « Ciencia y arte », juin 2010, p. 4 et 10-12 ; et CARMONA Eugenio, « Le jeune Dalí, la Residencia de estudiantes et les stratégies de la différence », dans *Dalí*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 81).

[173] Voir FROISSART Bruno, « Salvador Dali et le monde angélique », dans DALÍ Salvador, *Journal d'un génie*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2008, p. 299.

> même structure : le réel, trop longtemps confondu avec le donné, pour l'une comme l'autre s'étoile dans toutes les directions du possible et tend à ne faire qu'un avec lui. [174]

Cette conception d'une histoire scientifique – mais aussi artistique – basée sur des ruptures par rapport aux erreurs commises dans le passé est certainement en partie due à l'influence de Bachelard, et particulièrement à la publication en 1934 du *Nouvel esprit scientifique*. La notion de rupture, d' « induction transcendante », menant d'un système de pensée ancien (Newton) à un système moderne (Planck), selon laquelle la mécanique quantique ne fait par exemple pas suite à la mécanique newtonienne mais constitue à l'inverse une véritable rupture avec celle-ci, qu'elle « enveloppe » selon ses termes [175], a probablement eu un fort impact sur le mouvement de Breton ; de même que celle, non encore nommée, d' « obstacle épistémologique », qui sera précisée en 1938 [176]. Chez les surréalistes, pour parvenir à une manière nouvelle et plus juste de comprendre l'homme, il faudra de même employer une méthode qui soit nouvelle. La rupture doit donc avant tout être méthodologique. Si Breton admet difficilement toute influence directe, la question d'une certaine méthodologie scientifique semble plus délicate à nier. Deux ans plus tard, dans un article intitulé « Le surrationalisme », Bachelard appellera cette fois à une « révolution spirituelle ». Là encore, le parallèle avec la pensée de Breton est évident : à une ancienne manière de penser, de concevoir le monde, succède une nouvelle qui rend – ou entend rendre – la première obsolète. « Crise de l'objet » paraît le mois suivant le texte de Bachelard, et présente à l'égard de celui-ci d'évidentes dettes que Breton ne cache pas, puisqu'il cite très clairement le nom même du philosophe et son « surrationalisme ». La conviction qu'il existe « plus dans le réel caché que dans le donné évident », dont le philosophe fait part dans le *Nouvel esprit scientifique* [177], avait alors déjà été exposée à diverses reprises par Breton. Ajoutons encore la grande proximité entre certains passages de l'ouvrage de Bachelard et certaines réflexions de Breton, dans *L'amour fou* (1937) notamment [178]. Plus largement, il convient enfin de souligner la perception que certains ont alors de la « science moderne », parfaitement illustrée par Christian Zervos dans son article « Mathématiques et art abstrait » (*Cahiers d'art*, nº 1-2, 1936), et que les surréalistes, dont il est proche, ne doivent

---

[174] BRETON André, « Crise de l'objet », dans BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2013, p. 353-354.

[175] Voir BACHELARD Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1984, spécialement p. 46, 62 et 139.

[176] Dans *La Formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (J. Vrin, 1938).

[177] Voir *ibid.*, p. 34-35.

[178] Voir par exemple *ibid.*, p. 179 ; et BRETON André, *L'amour fou*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 126.

pas être loin de partager, à savoir qu'elle possède, à la différence particulièrement notable de la « science classique », trop terre à terre, un caractère éminent poétique [179].

À la fois poétique et faite de ruptures, difficilement acceptée comme participant du processus créatif, cette conception de la science s'oppose par bien des aspects à celle de Kitawaki. Le peintre s'intéresse aux sciences les plus modernes, qui implique des évolutions, des ruptures aussi, mais il ne rejette pas pour autant les savoirs précédents, et ses réflexions le portent ainsi vers le *Yi king*. Il y a chez lui la volonté de composer un savoir total, dépassant les époques, les géographies, les disciplines, qui interdit surtout de se couper du passé. Nous avons évoqué des figures telles que Michel-Ange, de Vinci ou Goethe qui ne distinguaient pas entre l'art, la philosophie, l'anatomie, l'architecture, la poésie, les sciences naturelles ou encore les mathématiques. Aujourd'hui distincts, chacun de ces domaines du savoir était par eux perçu comme partie d'un ensemble : ils étaient complémentaires, et opposer la poésie aux sciences naturelles n'allait pas de soi. Chez Kitawaki également, ces oppositions ne font pas sens. Aux problèmes que pose la modernité japonaise, qui lui apparaît pleine de contradictions que ne peuvent vraisemblablement seuls résoudre ni les savoirs japonais ni les savoirs venus de l'étranger, qui peuvent tous deux être perçus comme une cause de ces troubles et contradictions qui agitent l'époque, Kitawaki adopte une posture à rapprocher des « peintres-savants » dont la Renaissance a offert nombre d'exemples. Pour comprendre la place de l'homme, il est nécessaire d'embrasser tous les savoirs. Dans la préface qu'il rédige en 1959 à l'édition anglaise de son ouvrage *La logique de la découverte scientifique* (*Logik der Forschung*, 1935), dont l'original est contemporain des réflexions du peintre, Karl Popper (1902-1994) résume assez bien l'attitude de Kitawaki.

> *Je crois personnellement qu'il y au moins un problème philosophique qui intéresse tous les hommes qui pensent. C'est le problème de la cosmologie :* le problème de comprendre le monde, nous-mêmes, et notre connaissance en tant qu'elle fait partie du monde*. Je crois que toute science est cosmologie et, pour moi, l'intérêt de la philosophie aussi bien que celui de la science, résident uniquement dans leurs contributions à l'étude du monde. Pour moi, en tout cas, la philosophie comme la science perdraient tout leur attrait si elles devaient renoncer à un effort dans ce sens.* [180]

Pareillement, chez Kitawaki, ces savoirs ne sont pas une fin en soi, mais un moyen. Il réactualise ainsi en quelque sorte cette figure du peintre pour qui l'activité artistique n'est qu'une facette, et dont Léonard de Vinci semble le modèle indépassable, nourrissant également le même intérêt pour la question du hasard. Mais Kitawaki s'intéresse clairement

[179] Voir ZERVOS Christian, *op. cit.*, p. 8.

[180] POPPER Karl Raimund, « Préface à l'édition anglaise, 1959 », dans POPPER Karl Raimund, *La logique de la découverte scientifique*, Payot : 1973, p. 12.

au hasard non pas tant dans le processus créatif que dans les théories qu'il sous-tend, ce que montre son intérêt pour le travail de Kuki, des surréalistes, et bien entendu le *Yi king*. Le hasard apparaît alors comme une autre méthode pour parvenir à ses fins, une autre pierre à la fondation d'un modèle cosmologique.

À cette quête des lois gouvernant l'univers physique s'ajoute une recherche d'ordre bien davantage cosmogonique. Dans sa tentative de parvenir à un modèle de la réalité toujours plus juste, Kitawaki emprunte à diverses traditions artistiques et tente de replacer au centre de la création à la fois l'homme et, ce qui pourrait sembler contradictoire, le vide, qui apparaît comme un outil permettant de lier sur la toile tous les savoirs collationnés et d'imaginer leurs relations. À l'homme, ensuite, de leur assigner une juste place.

3.2 Universalité totale, cosmogonie

Il y a dans le travail de Kitawaki, et ceci est à la base de sa conception du surréalisme, l'idée qu'il existe toujours deux aspects, deux réalités : l'une visible, évidente, et l'autre cachée. Ou peut-être serait-il finalement plus juste de parler d'une réalité et d'une surréalité, ce dernier terme dans le sens que le peintre lui accorde. Il s'agit là encore d'une conséquence de sa conception nécessairement dualiste de l'univers.

On se souvient que, lors de la présentation d'objets surréalistes à Kyōto en 1938, il souligne la nécessité de « saisir la réalité du surréel par le polissage de la lentille et l'observation concrète de la structure de l'univers surréel [181] », affirmation qui doit s'entendre au sens figuré mais également au sens propre, puisqu'il souhaite alors véritablement parvenir à observer une réalité habituellement cachée à l'œil par le biais de la lentille. Il existe donc une autre réalité, que le surréalisme va aider à révéler. Cette conviction qu'il existe deux réalités va l'amener à concevoir nombre d'œuvres offrant de même une réalité, ou une interprétation, double : celle, habituelle, de l'œil nu, et celle que permet par exemple la technique ; allant parfois jusqu'à employer un processus créatif qui soit lui-même double. Évoquant la réalisation de *Tsuki ichi* 月 1 (Lune 1 [cat. 103] ; voir page suivante), il écrit en 1937 dans « Gijutsu yori mita mujun no kaiga » 技術より見た矛盾の絵画 (Les peintures contradictoires du point de vue de la technique) :

> 先づ樹木と見えるのは白菜の葉に直接絵具を刷付けたものであり、月はスモカの鑵の蓋を紙の上に置き周囲に霧を吹いたもの、山は新聞紙をまるめ絵具ををつけて押付け、雲は堀模様のある器物を押付けて出来もので全て所謂写生とは反対の方法でで出来たものである。画は描写す可きものとの観念が筆で描く事と思つてゐる人々からすれば

[181] KITA [KITAWAKI Noboru], « Chōgenjitsusei kansokushitsu ni tsuite », *Dai yonkai Shin Nihon yōga kyōkai ten mokuroku*, 15 octobre 1938.

> これは一種の軽技とも云ひ度い所だが、芸術とは現実の矛盾を巧みにさばいて見せる一種の軽技ではないのか。[182]

> Tout d'abord, ce qui s'apparente à un arbre est une feuille de chou chinois [*hakusai*] directement enduite de peinture, la Lune est le couvercle d'une boîte métallique [de poudre dentifrice] Smoca posée sur le papier et autour de laquelle a été vaporisée [de la peinture], la montagne est un journal roulé en boule enduit de peinture et appliqué [sur le papier], et les nuages un récipient orné de motifs en relief [enduit de peinture et] pressé [contre le papier] ; tout est ainsi réalisé avec des techniques à l'opposé de la reproduction d'après nature. Ceux pour qui la peinture se réalise avec un pinceau considéreront cela comme une technique hasardeuse, mais l'art n'est-il pas une technique hasardeuse montrant habilement les contradictions de la réalité ?

Cette œuvre est la parfaite illustration des conceptions du peintre. D'une part, il utilise des objets (choux, journal, etc.) pour en créer d'autres qui sont précisément sans lien : il ne s'agit pas ici de coller un morceau de journal pour en représenter un, mais de l'employer au contraire pour représenter tout autre chose au point qu'il soit délicat de savoir avec quoi le motif a pu être créé. D'autre part, il emploie le motif récurent du morceau de bois ressemblant à un chien hurlant à la lune, et représente donc un objet qui en évoque lui-même encore un autre [183].

Même lorsqu'il emploie des techniques surréalistes originellement basées sur le hasard, Kitawaki y introduit généralement un contrôle *a fortiori*. Il n'est pas question de laisser le hasard décider, ce qui enlèverait toute possibilité de donner un sens à des phénomènes qui, de fait, semblent parfois en être dépourvus. Les réflexions et le travail de Kitawaki prennent

[182] KITAWAKI Noboru, « Gijutsu yori mita mujun no kaiga », *Nippon shinbun*, 11 octobre 1937.

[183] Qui en évoque peut-être lui-même encore un autre : le chien a souvent été employé pour figurer la guerre, ou le Japon en guerre (voir par exemple la bande dessinée *Norakuro* のらくろ de Tagawa Suihō), mais il est délicat d'affirmer que Kitawaki en fait ici un tel usage (à ce sujet, voir TAN.O Yasunori, « Le traitement allusif de la guerre dans la peinture : un oubli », *Japon pluriel*, vol. 2, p. 20).

principalement deux directions : tout d'abord, l'emploi d' « objets » pour en représenter d'autres, et le fait donc que des « objets » – qu'ils soient réels ou peints – puissent représenter plusieurs réalités à la fois ; ensuite, l'importance portée sur les relations entre les différents constituants du monde – et, partant, les différents éléments de ses toiles –, et plus précisément entre l'homme et son milieu. Ces deux préoccupations tendent vers un objectif aussi simple à résumer qu'il est complexe à mettre en place : par l'établissement ou la clarification de ces relations, la volonté de trouver un ordre dans le désordre apparent de l'univers. Kitawaki clarifie sa position lorsque, paraphrasant le philosophe Emil Utitz (1883-1956), il écrit que « l'art à la tâche éternelle de réécrire en un univers (cosmos) clair et intuitif le désordre (chaos) des simples impressions sensibles offertes par la réalité [184] ». Trouver un ordre dans le chaos, c'est l'objet même du deuxième monde habituellement caché à la vue. Il ne s'agit plus « seulement » d'expliquer par la science, mais plutôt de parvenir à une sorte de grammaire de l'univers. La démarche du peintre est ici quasiment naturaliste : rejetant l'art pour l'art et souhaitant littéralement dépeindre une époque chaque jour plus délicate, il utilise la peinture comme support de réflexions portant sur des sujets qui excèdent largement le seul domaine pictural.

Ces recherches vont prendre plusieurs formes, dont les principales seront évoquées dans une première sous-partie traitant des multiples significations que peut posséder une même image. Une seconde sous-partie sera consacrée à un thème, fondamental chez le peintre, qui les a réunies : celui du vide.

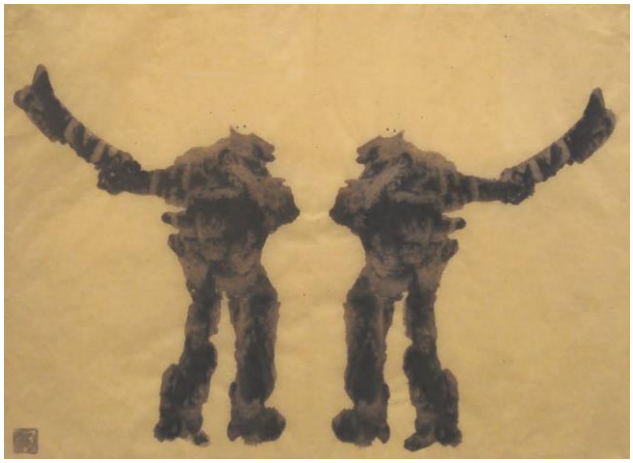
3.2.1 *Mitate* et anthropomorphisme

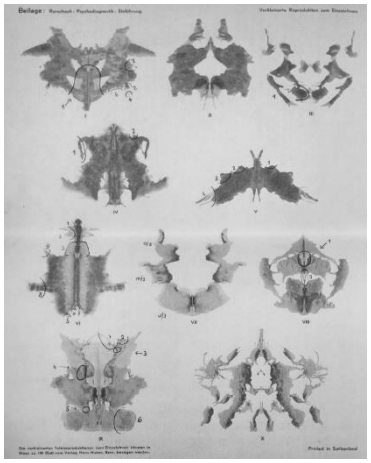
À l'image de Goethe ou des surréalistes, Kitawaki s'intéresse aux propriétés morphologiques de ce qui l'entoure, ce qui l'entraîne dès 1937 vers sa « série de physiognomonie » (*kansōgaku shirīzu* 観相学シリーズ). Paradoxalement, alors que les figures humaines sont dès cette époque très peu présentes dans ses œuvres, le peintre les fait indirectement apparaître un peu partout dans ses œuvres, notamment sous les traits de végétaux ou au sein de paysages. Cet intérêt pour l'anthropomorphisme va globalement se manifester de deux manières distinctes, qui parfois tendent cependant à se confondre : d'une part les peintures représentant des paysages anthropomorphes – c'est-à-dire utilisant

184 「芸術は現実の供給する単なる感性的な諸印象の混沌（カオス）を一つの明瞭なる直観の宇宙（コスモス）にまで塗り替へる事をその永遠の課題としてゐる」 (KITAWAKI Noboru, « Hakari wa mazu futsuriai ni sayōsuru – Shin Nihon yōga ten e » 秤は先づ不釣合に作用する　新日本洋画展へ (La balance agit d'abord sur le déséquilibre – Exposition de la nouvelle peinture japonaise de style occidental), *Nippon shinbun*, 25 novembre 1939, p. 2).

divers éléments afin de reconstituer un visage –, d'autre part les œuvres personnifiant certains éléments tels que des végétaux. Il convient d'apporter quelques précisions sur ce type d'images.

De manière générale, ces œuvres font toutes référence à la notion d' « image potentielle », c'est-à-dire d'une image offrant une certaine ambiguïté puisqu'elle peut présenter, selon le regard porté, plusieurs aspects différents. Les œuvres de ce type se caractérisent à la foi par la pluralité de significations qu'elles peuvent renfermer, et par le rôle qui est attendu du spectateur. Kitawaki s'intéresse assez tôt à ces possibilités, laissant parfois quelque peu agir le hasard, comme dans la série de décalcomanies qu'il réalise en 1938 (*Dekarukomanī A* デカルコマニー A [Décalcomanie A] [cat. 149] ; ci-dessous à gauche), et qui évoque le fameux test de Rorschach (ci-dessous à droite). Il s'agit alors non plus tant d'images potentielles que, plus précisément, d' « images accidentelles », « automatiques » voire « miraculeuses » [185].





186

De telles expérimentations évoquent le « hasard objectif » de Breton, et la question du passage de la subjectivité à l'objectivité qui a tant retenu l'attention des surréalistes. Ce type de pratique n'a, bien sûr, pas été découvert par les surréalistes, et a probablement existé de tout temps et en tout lieu. Un passage du *Meng xi bi tan*, ouvrage chinois rédigé au XIIe siècle par Shen Gua (1031-1095), évoque aussi clairement l'exercice d'interprétations des taches sur un vieux mur que vante de Vinci [187]. En Occident, l'historien de l'art Ernst Hans Gombrich

[185] Au sujet la notion d' « images potentielles » et ses nombreuses déclinaisons, voir GAMBONI Dario, *Images potentielles – Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon : Les presses du réel, 2016, spécialement p. 21-42.

[186] Planche présentant les taches du test de Rorschach dans son ouvrage *Psychodiagnostik* (1921) ; reproduite dans *ibid.*, p. 432.

[187] « Vous devriez d'abord chercher un mur en ruine, et étendre soigneusement sur ce mur une pièce de soie blanche. Alors appuyez-vous sur ce mur en ruine, et matin et soir contemplez-le. Quand vous l'aurez regardé assez longtemps à travers la soie, vous verrez sur le mur ruiné des bosses et des

(1909-2001) en cite un exemple extrait de la *Vie d'Apollonios de Tyane* de Philostrate l'Athénien (v. 170-v. 245), datant donc du IIIe siècle [188]. Bien plus tôt encore, Aristote (−384-−322) puis Pline l'Ancien (23-79) évoquent déjà les motifs pouvant se découper dans les nuages. Dans son *Histoire naturelle* (77), ce dernier évoque encore un peintre de l'Antiquité, Protogène (IVe siècle avant J.-C.), qui ne parvenait pas à représenter l'écume sortant de la bouche d'un chien : de rage, celui-ci jette alors sur sa toile une éponge qui, atteignant la gueule de l'animal, produit un résultat parfait [189]. Mais il faudrait en fait remonter bien plus loin, puisque des silex auraient déjà été rassemblés au Paléolithique pour les motifs qu'ils évoquaient. Ce type de conceptions regroupe des images – façonnées ou découvertes – considérées comme trop abstraites, ambiguës, auxquelles chaque spectateur pourra conférer un sens qui lui est propre.

Bien que fort différent, un second type concerne les images se découvrant non pas tant au hasard de l'imagination de chacun, mais en conférant à la contingence un sens caché, divin : c'est le cas des constellations ou de certaines roches, dans lesquelles on a pu voir les formes les plus fantastiques, et ainsi leur attribuer autant de significations [190]. De tels exemples existent bien sûr aussi au Japon, notamment au travers des personnifications d'éléments végétaux, ce que ne manque pas de souligner Fukuzawa lorsqu'il présente en 1937 le motif classique du « radis bifide » (*futamata daikon* 二股大根), symbole de fertilité, comme « forme japonaise » à rapprocher du surréalisme (voir page suivante). Kitawaki

méplats dont le tracé sinueux formera parfaitement le dessin d'un paysage. Retenez bien en esprit l'image perçue par vos yeux, alors les bosses formeront les montagnes, les fonds formeront les eaux, les creux formeront les vallées, et les failles les cours d'eau. Les parties claires constitueront les premiers plans et les parties sombres les lointains. Grâce à la faculté qu'a l'esprit de saisir les choses et l'idée de les instaurer, vous croirez voir là des personnages et des animaux, des herbes et des arbres, des créatures volantes et mouvantes allant et venant. Quand [ce spectacle] s'imposera à votre regard, vous gouvernerez votre pinceau au gré de votre pensée. Alors dans le silence de la contemplation, en état de communion spirituelle, le paysage vous apparaîtra dans sa vérité spontanée comme façonnée par la Nature, sans rien qui rappelle une œuvre humaine. Voilà ce qu'on appelle une peinture vivante. » (cité dans CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc – Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris : Vrin, 2009, p. 19-20 ; également cité [en anglais] dans GOMBRICH Ernst Hans, *op. cit.*, p. 188).

[188] Voir GOMBRICH Ernst Hans, *Art and Illusion – A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton : Princeton University Press, 1969, p. 181-182.

[189] L'anecdote est également parfois prêtée à un autre artiste contemporain de Protogène, Apelle, qui aurait quant à lui voulu représenter l'écume sortant de la gueule d'un cheval (voir par exemple GRENIER Jean, « Hasard et création », dans GRENIER Jean, *Essais sur la peinture contemporaine*, Gallimard, coll. « NRF », 1959, p. 202).

[190] Voir JANSON Horst Woldemar, notice « Chance Images », dans WIENER Philip (éd.), *Dictionary of the History of Ideas – Studies of Selected Pivotal Ideas*, vol. 1 (Abstraction in the Formation of Concepts to Design Argument), New York : Charles Scribner's Sons, 1973, p. 340-342 et 351. Au sujet des *chance images*, on se référera cette notice (*ibid*., p. 340-353), qui en fournit de nombreux exemples et illustrations.

s'intéressera aussi beaucoup au caractère anthropomorphe des végétaux, dont un fameux exemple est sa toile *Udo* 独活 (Aralia cordata [cat. 97]) de 1937. Si le hasard semble aux commandes de la création dans ses décalcomanies, il ne l'est à l'évidence plus lorsqu'il crée ce type de motifs, parfaitement réfléchis : l'inspiration qui le guide vers de tels motifs, en revanche, est à bien rattacher à ces procédés « accidentels ». Ces images, sous-catégorie des images potentielles, s'approchent alors davantage des « images cachées ». La notion ajoute à celle d'image potentielle la volonté de l'artiste : l'image cachée n'est pas le fruit du hasard, mais a été dissimulée au sein de la composition par l'artiste lui-même. La question est donc ici celle de l'intentionalité.

191

Chez le peintre, les origines possibles de la personnification d'éléments inanimés sont diverses, mais son intérêt commence de se manifester durant sa période surréaliste, et peut donc difficilement être détaché des préoccupations du même type que nourrissent les bretonniens : tout d'abord, par l'intérêt de ceux-ci pour la question des images potentielles ou cachées, notamment par le biais des paysages anthropomorphes ; ensuite par la méthode « paranoïaque-critique » de Dalí. Précisons cependant que les techniques auxquelles il fait appel ne peuvent se limiter à l'influence du surréalisme : ainsi que le montre l'exemple du radis bifide de Fukuzawa, le surréalisme japonais pioche à cette époque abondamment dans la tradition picturale japonaise, qui intéresse aussi Kitawaki. Ajoutons que, si la réalisation de ce type d'œuvre s'inscrit principalement chez l'artiste dans une période de transition entre des œuvres davantage surréalistes et les « peintures schématiques », il fera en fait plus largement usage de tels motifs jusque dans ces dernières réalisations.

[191] Illustration extraite de FUKUZAWA Ichirō, *Shūrurearizumu*, Tōkyō : Atorie-sha, 1937, p. 191.

Concrètement, Kitawaki semble faire appel à deux procédés distincts, tous deux à rattacher aux images potentielles voire cachées. Si la question des influences est intéressante, les images cachées posent différentes questions auxquelles il est nécessaire de répondre, à commencer par celle du rôle que l'artiste leur confère. Pour le dire autrement, ces images, qui bien souvent donnent à l'œuvre un caractère polysémique, possèdent-elles forcément une signification (ou, de fait, plusieurs) qui mérite d'être interrogée ? Surtout, les découvrir puis les saisir sont-ils indispensables à la juste compréhension de l'œuvre dans son ensemble ?

3.2.1.1 Le *mitate*

Dans nombre de ses œuvres, Kitawaki fait usage de la technique du *mitate* 見立て (métaphore, allusion détournée), qui consiste à employer un élément pour en figurer un autre auquel il est assimilé [192]. Il s'agit donc d'employer un élément pour en figurer un autre, pouvant lui-même en figurer encore un autre. Le rapport entre les deux (ou plus), le figurant et le figuré, dont le choix ne doit bien entendu rien au hasard, est central. Dans la conception des jardins japonais, il s'agit par exemple de suggérer une montagne par une roche ou un monticule, ou une vaste étendue d'eau par le biais d'un plan d'eau bien plus modeste. Le monticule est donc à la fois un monticule *et* telle montagne à laquelle il fait allusion. Le procédé se retrouve également en peinture ou en poésie, où il offre un usage proche.

Chez Kitawaki, il s'agira notamment de jouer sur l'opposition entre les deux univers que constituent le monde des hommes, dans lequel tout un chacun évolue, et celui de l'infiniment petit ; il s'agit alors d'opposer microcosme et macrocosme, deux mondes imbriqués l'un dans l'autre et qui pourtant semblent distincts tant l'un est invisible à l'autre, ou plutôt, pour reprendre la distinction précédemment effectuée, *invu*. Pour ce faire, Kitawaki figure par exemple des avions de combat à l'aide de disamares, comme dans le « triptyque » composé de *Kūkō* 空港 (Aéroport, 1937 [cat. 93] ; voir page suivante, à gauche), *Sora no ketsubetsu* 空の訣別 (Adieux dans les cieux, 1937 [cat. 95]) et *Tanken hikō* 探検飛行 (Vol de reconnaissance, v. 1937 [cat. 94]) [193]. D'autres œuvres de la même époque reprendront ce motif, par exemple *Tansakusha* 探索者 (L'explorateur, 1938).

[192] À ce propos, voir notamment YAMADA Satoshi, « "Mujun no kaiga" kara "Zushiki kinō" e – Kitawaki Noboru kenkyū nōto », *« Nihon no chūshō kaiga – 1910-1945 » ten*, Tōkyō : Yomiuri shinbun sha, 1992, p. 80-81 ; et LUCKEN Michael, *Les Fleurs artificielles – Pour une dynamique de l'imitation*, Paris : Éditions du Centre d'Études Japonaises de l'Inalco, 2012, p. 33-36.

[193] De *Tanken hikō* ne subsiste qu'une reproduction de fort médiocre qualité, non titrée qui plus est, sur laquelle l'œil parvient difficilement à distinguer le fruit ailé et, peut-être, une coquille d'huître et

194

L'utilisation que Kitawaki fait du monde végétal, transformant la flore en avions de combats, est à rapprocher du travail d'Ernst : comment ne pas établir de parallèle entre le travail du premier et le *Jardin gobe-avions* (1935-1936 ; ci-dessus à droite) du second [195], qu'avait justement pu découvrir le peintre japonais lors de l'*Exposition internationale du surréalisme* de 1937, œuvre par ailleurs reproduite dans l'*Album surréaliste* ? Comme Koga avant lui, Kitawaki emprunte à cette époque nombre de motifs végétaux à des revues [196], mais c'est l'influence d'Ernst qui semble prédominante dans l'utilisation qui est ensuite faite de ces « objets ».

De telles tentatives de *mitate*, Kitawaki s'y essaye également par le biais de la photographie. Il s'agit d'un processus particulièrement intéressant, puisqu'il fait écho à la conviction de l'artiste selon laquelle la lentille serait à même d'offrir à la vue une réalité que le seul œil humain lui refuse. Le seul exemple d'un tel emploi de ce support par Kitawaki est une photographie qui pourrait dater de 1937 ou 1938 (voir page suivante), puisqu'elle sert de support à deux œuvres réalisées cette dernière année : une huile intitulée *Kodoku na*

---

un morceau de gingembre. Ōtani avance l'hypothèse, très vraisemblable, qu'il pourrait s'agir de la toile de 1937.

194 Illustration empruntée au site du Musée Peggy Guggenheim (Venise) : http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=58&id_opera=131 [lien valide au 14 mai 2015].

195 Ou plutôt l'une des nombreuses œuvres portant le titre de *Jardin gobe-avions* que réalisa Ernst à cette période : celui présenté en 1937 au Japon est très vraisemblablement celui que possède le Musée Peggy Guggenheim de Venise. Le Centre Georges Pompidou, à Paris, en conserve une version différente, mais bien d'autres existent encore : si l'on s'en réfère au catalogue raisonné des œuvres du peintre, entre 1934 et 1936, Ernst aurait réalisé treize toiles ainsi intitulées (voir SPIES Werner [éd.], *Max Ernst, Œuvre-Katalog*, vol. 3 : *Werke 1929-1938*, Houston : Menil Foundation/Cologne : DuMont, 1979, p. 319-326).

196 Voir HAYAMI Yutaka, *Shururearisumu kaiga to Nihon – Imēji no juyō to sōzō*, Tōkyō : Nihon hōsō shuppan kyōkai, 2009, p. 101-105.

shūmatsu 孤独な終末 (Fin solitaire [cat. 143] ; page suivante à gauche), et une gravure (sans titre [cat. 144] ; page suivante à droite) à la composition fort semblable.

197

Sans qu'il soit évident de distinguer ce qu'a véritablement capturé sur pellicule Kitawaki, la photographie évoque immanquablement pour le spectateur l'image d'un paysage mystérieux, à l'échelle incertaine, qui ouvre sur une immense pleine lune. Celle-ci est précédée par un motif qui ressemble au morceau de bois souvent utilisé comme image du chien hurlant devant l'astre, dont il pourrait être une ultime déclinaison [198]. Parfois quasiment figure centrale de l'œuvre, la lune sait aussi se faire bien plus discrète, mais demeure récurrente dans les œuvres de cette période ; que peut-elle symboliser ? Bien sûr, le mystère dont son image s'entoure a sûrement guidé le geste du peintre. Mais ce cercle qui occupe souvent le centre des œuvres, comme un trou en travers de la toile – parfois lumineux, éclairant toute la composition, parfois sombre, véritable cavité se détachant moins clairement – évoque également une lentille, ou peut-être plutôt l'œil du peintre puis celui de l'observateur à travers celle-ci [199]. Cet « œil », qui se devine parfois à peine – est-ce lui que figure le croissant bleuté, que l'on souhaite forcément de lune, de *Ki no ne to me* 樹の根と芽 (Racine et bourgeon d'arbre, 1937 [cat. 99]) ? –, et semble faire son apparition en

[197] Photographie aimablement fournie par Ōtani ; également reproduite dans *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 140.

[198] Moins évidente sur la toile et la gravure, la ressemblance du motif avec un lapin l'est en revanche davantage sur la photographie. Selon diverses légendes, japonaises notamment, la Lune serait habitée de lapins qui, dans le cas du Japon, préparent du *mochi* (gâteau de riz gluant). Serait-ce ce qu'a voulu représenter Kitawaki ?

[199] L'Américain Ralph Albert Blakelock (1847-1919) était coutumier de tels motifs qu'il plaçait comme des phares au centre de ses toiles. Pour le personnage imaginé par Paul Auster dans *Moon Palace* (1989), ils « devenaient trous dans la toile, ouvertures de blancheur sur un autre monde. L'œil de Blakelock, peut-être. Un cercle vide suspendu dans l'espace, contemplant des choses disparues. » (AUSTER Paul, *Moon Palace*, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1992, p. 151). L'usage que fait Kitawaki de ce disque de lumière nous semble pouvoir répondre à la description d'Auster.

1937, sera très présent cette même année et la suivante qui sera aussi celle de son déclin, sûrement peu compatible avec les peintures schématiques ; il réapparaîtra (peut-être) après-guerre, dans *Hōbutsusen* 抛物線 (Parabole, 1949 [cat. 261]), pour constater le triste retour au pays des soldats démobilisés et mutilés.

L'emploi de photographies comme support de création, et seulement dans cette optique, c'est-à-dire *a priori* non destinées à être exposées, n'est pas un cas isolé. On pense notamment à l'importante production de Hagiwara Sakutarō. Principalement connu pour son œuvre poétique, Hagiwara se passionne aussi pour la photographie, et particulièrement la stéréoscopie (*rittai shashin* 立体写真) qui permet, à l'aide du matériel adapté, d'offrir une impression de relief à l'observateur. Bien qu'il produisît un nombre important de photographies, au point d'en faire une activité parallèle à la poésie, Hagiwara considérerait son travail photographique comme devant relever du domaine du privé, de l'intime, *a priori* destiné non pas à être présenté au public mais plutôt à son propre entraînement, sa maturation de poète [200]. Pour que le sentiment de relief soit complet, les photos destinées à la stéréoscopie doivent être composées de trois plans : paysage proche (*kinkei* 近景), paysage à mi-distance (*chūkei* 中景), et paysage lointain (*tōkei* 遠景). Les compositions de Hagiwara révèlent la plupart du temps une telle construction [201]. Quant à Kitawaki, il est difficile de généraliser à partir d'une seule photographie, mais celle-ci offre bien une

[200] « Un photographe curieux souhaitant photographier ne serait-ce que la simple impression d'un nuage passant dans le ciel un jour de beau temps, pour le dire franchement, il s'agit seulement d'un amateur se passionnant pour des choses ennuyeuses. Dans la mesure du possible, je souhaite que l'usage [de mes photographies] se limite à l'entraînement intime. » (「晴れた日の空での、一時の通り雲のやうな印象さへ、彼の暗箱（カメラ）に納めようとする物好きな写真師は、明白に言つてつまらない興味に動かされてゐる素人にすぎない。願はくは内密の練習にとどめよう。」 ; cité dans TAKAHASHI Seori, *Kankaku no modan : Sakutarō, Jun.ichirō, Kenji, Ranpo*, Tōkyō : Serika shobō, 2003, p. 106.)

[201] Voir *ibid.*, p. 108.

composition de ce type ; précisons cependant bien qu'un tel souci accordé à la construction de l'espace et la perspective est pour le moins naturel de la part d'une peintre.

Kitawaki semble avoir emprunté certains motifs à Hagiwara – dont le travail a influencé d'autres surréalistes japonais, Nishiwaki [202] et Takiguchi [203] notamment –, et tout particulièrement celui du chien hurlant à la lune. Au-delà de tels éléments, c'est bien davantage la démarche même de Hagiwara et Kitawaki, véritablement scientifique, qui semble devoir être rapprochée. Ce goût pour la science qu'ils partagent aussi, l'intérêt de Kitawaki pour un monde que seule la lentille peut révéler faisant écho au travail poétique de Hagiwara : celui-ci est emblématique de l'importance que prend au début du siècle la science, particulièrement la biologie pour laquelle les deux artistes nourrissent un intérêt certain. Les deux artistes vont parfois jusqu'à faire de la science le sujet même de leur travail [204]. La lentille autorise le scientifique, le poète ou le peintre à observer un monde habituellement invisible : celui-ci peut aussi bien appartenir à la biologie (infiniment petit de la vie bactérienne) que ressortir de la technique (principe de la trichromie utilisé en imprimerie dans la toile de Kitawaki *Sōgō to bunseki* 綜合と分析 [Synthèse et analyse, 1940] [cat. 179]). Les appareils qu'elle équipe, qu'il s'agisse d'un appareil photographique, d'un microscope ou d'un télescope, sont des outils de voyeurisme [205], permettant aussi bien d'observer que de s'approprier, finalement de pénétrer dans une autre dimension qui demeurerait sinon totalement inaccessible, au-delà des apparences.

---

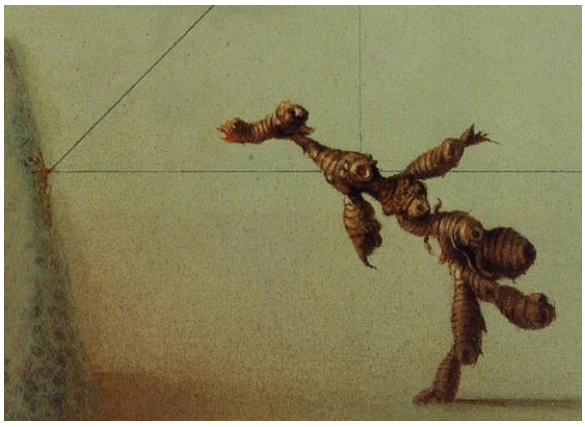
[202] Nishiwaki aurait découvert le recueil *Tsuki ni hoeru* 月に吠える (Aboyer à la lune, 1917) lors du voyage qui le mène en France, en 1922. L'écriture de Hagiwara semble alors pour lui une révélation : ainsi que le note Linhartová, « pour la première fois, il conçoit que le japonais parlé par ses contemporains, cette langue sans tradition littéraire, puisse devenir un instrument merveilleux d'expression poétique. » (LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 91).

[203] Takiguchi soulignera lui-même l'influence de Hagiwara sur ses toutes premières productions poétiques, et l'impression que lui avait laissé deux recueils de poésies de celui-ci : *Ao neko* 青猫 (Le chat bleu, 1923), et surtout *Atarashiki yokujō* 新しき欲情 (Nouvelles passions, 1922) dans lequel il avait eu l'impression de découvrir « non pas des poèmes, mais plutôt un passage vers l'expression de soi » (「詩というよりも何か自己表白の通路があるらしい」 (cité dans TSURUOKA Yoshihisa 鶴岡喜久, « Takiguchi Shūzō – Nihon shururearisumu shi undō no nagare no naka de » 瀧口修造論　日本シュルレアリスム詩運動の流れのなかで [Takiguchi Shūzō – Dans le courant du mouvement poétique surréaliste japonais], *Gendaishi techō*, « Jūgatsu rinjizōkan : Takiguchi Shūzō », vol. 17, nº 11, Tōkyō : Shichōsha, octobre 1974, p. 224).

[204] La première strophe de *Bakuteriya no sekai* ばくてりやの世界 (Le monde des bactéries), publié au sein du recueil *Tsuki ni hoeru*, en est un parfait exemple : « Le pied d'une bactérie, La bouche d'une bactérie, L'oreille d'une bactérie, Le nez d'une bactérie, La bactérie nage. » (「ばくてりやの足、ばくてりやの口、ばくてりやの耳、ばくてりやの鼻、ばくてりやがおよいでゐる。」 ; HAGIWARA Sakutarō, *Tsuki ni hoeru – Shishū*, Tōkyō : Kanjōshi-sha/Hakujitsu-sha shuppanbu, 1917, p. 77-78).

[205] Permettant d'observer à la dérobée, de voir sans être vu (*nozoku* 覗く), ainsi que le souligne lui-même Hagiwara dans l'explication qu'il donne de *Bakuteriya no sekai* (cité dans TAKAHASHI Seori, *op. cit.*, p. 114-115).

Les différents mondes que présentent le peintre sont par définition consubstantiellement liés, puisqu'ils sont deux faces d'une même réalité. Cet usage du minuscule pour représenter le gigantesque (un fruit devenant un avion) ou, à l'inverse, du très grand pour représenter le tout petit (un paysage vu du ciel devenant un simple visage), mais aussi plus largement d'un objet en figurant un autre auquel il n'est généralement en rien lié (mais entre lesquels le peintre établit ainsi un lien, tel le « marié-lampadaire » de *Kanshō kōzō (Kansōgaku shirīzu)* 感傷構造（観相学シリーズ） (Structure des sentiments [Série de physiognomonie], 1938 [cat. 125]), évoque encore le souci d'universalité qui anime Kitawaki, chez qui le tout peut se retrouver dans les plus petites parties, chaque élément comportant à l'inverse le tout. Donner un rôle, anthropomorphiser ou personnifier un morceau de gingembre, une figue ou quelques bâtisses vues du ciel est encore une manière de replacer l'homme au centre du monde, et de trouver au sein de celui-ci un ordre, à défaut encore de l'expliquer. Ce même souci de vouloir trouver et comprendre l'ordre et la structure du monde, puis de le traduire sur la toile, se reflète dans le titre des huit œuvres du peintre qui emploient le terme de *kōzō* 構造, la « structure » : structure du monde, mais également structure picturale qui doit la représenter.


206

207

Cette utilisation de deux types de réalités, une première servant à en figurer une seconde, essence même du *mitate*, évoque la question des paysages anthropomorphes d'une part, et d'autre part le travail d'un artiste majeur du surréalisme : Dalí. Penchons-nous tout d'abord sur les paysages.

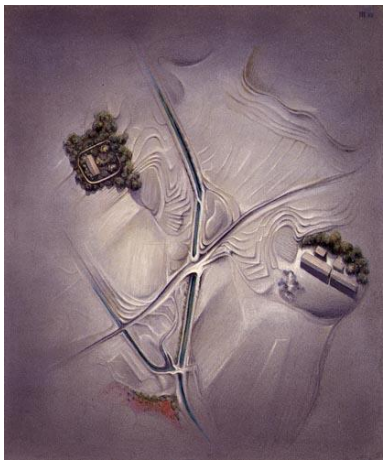
206 Détail de *Sūgakuteki suriru* 数学的スリル (Frisson mathématique, 1942 [cat. 210]).

207 Extrait du « Cahier d'observations » (*Kansatsu nōto* 観察ノート) de Kitawaki (ici noté carnet nº 11).

3.2.1.2 Paysages anthropomorphes et compositions de visages

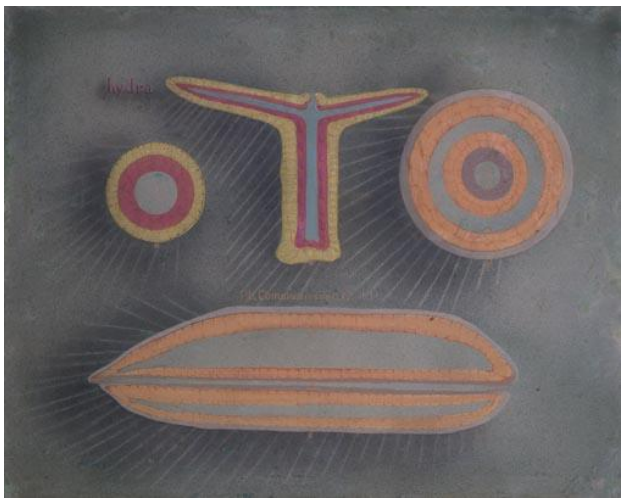
Kitawaki s'intéresse beaucoup aux peintures représentant des paysages anthropomorphes, œuvres qui s'attachent à fusionner nature et figure humaine, ce qu'indiquent leurs dénominations de peintures de « corps-paysage », d' « homme-paysage » ou encore de « visage-paysage ». Ces réalisations tiennent autant de la description du corps (humain) que de celle du paysage, et possèdent une très ancienne tradition, en Occident comme en Orient. Très ancienne mais relativement tombées en désuétude à l'époque moderne, la thématique des peintures de corps-paysage a été remises au goût du jour par les surréalistes parisiens qui y voyaient un intéressant sujet d'étude. De ces œuvres, il semble possible de distinguer deux types. Le premier regroupe les peintures de « corps-paysages » à proprement parler, c'est-à-dire dépeignant un paysage qui se révèle être également un (ou plusieurs) corps (ou partie de corps) humain. Quant au second type, il comprend les œuvres au sein desquelles sont en quelque sorte dissimulées des figures humaines, qui sont de fait plutôt secondaires.

Dans le premier type d'œuvres, corps et paysage possèdent une égale importance, et sont au centre même de l'œuvre. Chez Kitawaki, ces créations prennent systématiquement la forme d'un visage. Il peut s'agir d'une vue aérienne, comme dans *Shūraku (kansōgaku shirīzu)* 聚落（観相学シリーズ） (Habitations [série de physiognomonie] [cat. 122] ; ci-dessous à gauche). Rare exemple chez le peintre, une telle représentation s'inscrit en revanche bien dans son époque, et n'est pas surprenante compte tenu des centres d'intérêt du peintre, spécialement pour la lentille.



Il peut aussi s'agir de l'assemblage de différents éléments séparés qui s'apparente à un visage. C'est le cas de *Gyōsō (kansōgaku shirīzu)* 暁相（観相学シリーズ） (Apparence de l'aube [série de physiognomonie], 1939 [cat. 158] ; ci-dessus à droite). Si cet assemblage prendra plusieurs fois les traits d'un paysage, ce souci est peut-être secondaire chez le peintre, et ce qui semble le préoccuper est plus de placer l'homme au centre de ses créations,

puisqu'il composera sur un modèle assez proche des œuvres telles que *Henjō (Kansōgaku shirīzu)* 変生（観相学シリーズ） (Réincarnation [Série de physiognomonie], 1938 [cat. 121]) qui s'apparente plus difficilement à un paysage. On notera au sujet de cette dernière toile les légers tracés blancs, qui dessinent les contours du visage et évoquent un masque de kabuki. Les surréalistes bretonniens s'intéressaient aussi aux compositions de ce type [208], qui ne sont pas sans rapport avec la technique du *mitate*, puisqu'il est bien question de figurer un objet par le biais d'un autre. Chaque élément est important et n'a pas été choisi au hasard. Mais plus que ces éléments seuls, c'est la somme de leurs significations qui est recherchée par le peintre. À ce titre, *Kage* 影 (Ombres [cat. 123] ; ci-dessous) de la même « série de physiognomonie », est remarquable. Si le peintre a à l'évidence peint un visage, les éléments qui le composent sont moins évidents à déterminer.



À gauche et au centre de la composition, l'œil et le nez représentent respectivement les coupes transversale et longitudinale de la structure moléculaire d'une hydre, ainsi que précisé sur la toile : « hydra ». La bouche et l'autre œil (orange) sont réalisés sur le même principe, cette fois avec un ver de terre (du genre Pheretima, de l'espèce Communissima) présentée dans une coupe longitudinale pour la bouche, transversale pour l'œil : au-dessus de la bouche est bien précisé « Ph. Communissima G. et H. » [209]. Quant aux deux initiales, elles font enfin sûrement référence à Gotō Seitarō 五島清太郎 et Hatai Shinkichi 畑井新吉, deux scientifiques ayant beaucoup travaillé sur ces êtres vivants [210]. Ils ont découvert

[208] Voir par exemple certaines des cartes postales présentées dans ÉLUARD Paul, « Les plus belles cartes postales », *Minotaure*, nº 3-4 (1933), Genève : Éditions d'art Albert Skira, 1981, p. 93.

[209] Voir *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 90 ; et RITTER Gabriel Richard, *op. cit.*, p. 61.

[210] Leurs premières recherches paraissent à la toute fin du XIXe siècle, Gotō est alors professeur au premier lycée de Tōkyō (Dai ichi kōtō gakkō 第一高等学校, aujourd'hui partie de l'Université de Tōkyō) et Hatai son assistant.

plusieurs espèces, celle-ci notamment, d'où la précision « Goto et Hatai » qui suit son nom. Cette œuvre illustre l'intérêt que Kitawaki nourrit pour la science et les découvertes que des outils comme le microscope autorisent. Il est plus que probable qu'il se soit inspiré de revues scientifiques, sûrement assez spécialisées même pour qui soient traités des sujets aussi pointus : elles reproduisent parfois des illustrations telles que les deux ici présentées, extraites d'un article de 1932, qui s'apparentent à celles qu'aurait pu consulter le peintre.

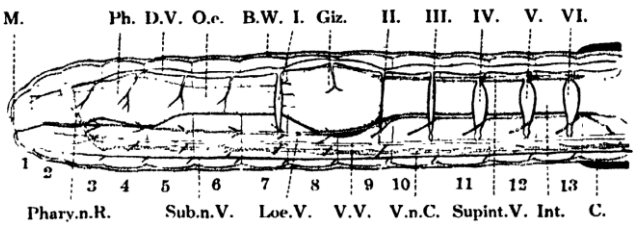


Fig. 1. Diagrammatic representation of the blood vascular system of the first thirteen segments.

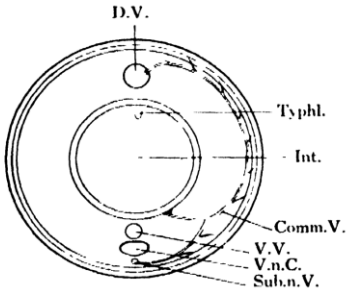


Fig. 12. Diagram figure of the commisural vessel.

[211]

L'intérêt de Kitawaki pour la science et les publications scientifiques n'est plus à démontrer, ses travaux rappellent certaines préoccupations surréalistes : comment ne pas songer au « visage paranoïaque » de Dalí ? Concernant plus précisément la thématique de *Kage*, les surréalistes se sont aussi beaucoup intéressés au microscope et à ce qu'il représente : on pense à certains travaux d'Ernst (*Sept microbes vus à travers un tempérament*, 1953), ou de manière fortement symbolique au photomontage intitulé *L'écriture automatique* qui illustre la notice de Breton dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, où il est représenté au-dessus d'un microscope. En ce qui concerne plus largement ce type de compositions, et bien que Kitawaki ne se soit jamais réclamé d'une telle influence, on peut encore songer aux estampes ukiyoe dont certaines sont basées sur le même principe. Ce type de composition est là aussi très ancien : par exemple la série des *Quatre saisons* personnifiées du peintre flamand Joos de Momper le Jeune (1564-1635), qui n'est quant à elle pas sans évoquer les œuvres que réalise à la même époque environ Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), bien qu'il ne s'agisse alors pas de paysages mais plus, comme pour *Chōjū mandara* 鳥獣曼荼羅 (Mandala des oiseaux et des bêtes, 1938 [cat. 126]), de « portraits composés ». Dans ces œuvres (souvent des « têtes-paysages »), la figure anthropomorphe est aisée à discerner, ce qui assimile celles-ci davantage « à des images complexes ou polymorphes plutôt qu'à des crypto-images [212] », c'est-à-dire des images véritablement cachées dans le dessin et qui ne

[211] Illustrations dans AOKI Kiyoshi, « On the Blood Vascular System of the Earthworm in Japan, *Pheretima communissima* GOTO et HATAI », dans *Science Report of the Tohoku Imperial University – Fourth Series (Biology)*, vol. VII, Sendai : Tohoku University, 1932, p. 182 et 191.

[212] Voir WEEMANS Michel, *op. cit.*, p. 37.

sautent littéralement pas aux yeux, mais viennent seulement récompenser un travail de recherche attentif. C'est également le cas chez Kitawaki, bien que le procédé semble parfois quelque peu s'inverser : l'importance accordée à la figure humaine la rend visible au premier regard, davantage sûrement que les éléments qui la composent en quête desquels le spectateur s'amuse ensuite à partir.

Il existe ensuite un second type d'œuvres, dans lesquelles sont incluses des figures humaines, plus ou moins dissimulées. La figure humaine n'est plus au centre de la toile, et semble être d'importance plus secondaire, récompense de l'observateur attentif. Plusieurs œuvres du peintre recèlent ce type d'images, souvent évidentes, parfois beaucoup moins. Ainsi du lampadaire dans *Kanshō kōzō (Kansōgaku shirīzu)* 感傷構造（観相学シリーズ） (Structure des sentiments [Série de physiognomonie], 1938 [cat. 125] ; ci-dessus à gauche), que la jeune femme du tableau regarde elle-même, comme pour mieux l'indiquer encore au spectateur et souligner le lien qui les unit. Dans certains travaux, il est revanche bien moins aisé d'en faire la découverte : par exemple dans *Shakkei (Kansōgaku shirīzu)* 借景（観相学シリーズ） (Paysage emprunté [Série de physiognomonie], 1937 [cat. 119] ; ci-dessus à droite). La série à laquelle appartient aussi cette toile semble indiquer qu'il y aurait quelque part un visage à découvrir dans ce mystérieux paysage. À bien y regarder, on peut en effet deviner dans la tige du potiron un visage, mais celui-ci se distingue avec peine, et véritablement sans assurance. Ce type d'œuvre souligne le rôle et l'importance d'un titre : sans un tel intitulé, le spectateur ne songerait assez probablement même pas à y chercher un visage [213].

[213] Voir à ce propos les réflexions lumineuses de Michel Butor dans *Les mots dans la peinture*, notamment celle-ci à propos de Kandinsky : « Voici par exemple une œuvre de 1935, numérotée 616. Ce sont des quasi-rectangles verticaux superposés, avec des transparences de couleurs. Quelques formes sinueuses par-dessus. […] Mais Kandinsky l'a nommée "Deux points verts". Dès que j'ai lu ce titre, je les cherche et trouve en effet, un peu à droite du centre, près du bord supérieur, deux cercles

L'histoire de ce type de créations est, là encore, longue. Présentant un arbre et des nuages anthropomorphes, *Minerve chassant les Vices du jardin de la vertu* (v. 1500-1502) du peintre Andrea Mantegna (1431-1506) constitue un ancien exemple célèbre de ce type d'usage, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler à certains égards le travail des surréalistes dans la manière de dissimuler dans divers motifs des visages, comme Kitawaki le fait dans *Uruwashiki mayu* 美はしき繭 (Sublime cocon, 1938 [cat. 145]). Géographiquement plus près du peintre, on songera enfin à l'art pictural chinois, et les œuvres d'artistes japonais qui s'en sont inspiré, dont il sera plus loin question.

Le groupe de Breton s'est intéressé aux images potentielles, et notamment aux paysages anthropomorphes, qu'il s'agisse du premier comme du second type d'œuvres. L'artiste qui en a donné l'illustration la plus célèbre est Dalí, qui en théorise très tôt le principe.

3.2.1.3 Influence de la méthode « paranoïaque-critique »

Ainsi que nous l'avons montré, Kitawaki s'attache dans « Sōshō to hisōshō » 相称と非相称 (Symétrie et asymétrie), article qu'il publie en 1939, à démontrer par le biais des mathématiques que le jardin du Ryōanji est particulièrement représentatif de l'asymétrie dans les jardins japonais parce que la somme des pierres qui le composent est un nombre impair (5 + 7 + 3 = 15). Poursuivant son développement, entamé rappelons-le par la biologie puis *le Yi king*, il applique ensuite ce principe au surréalisme, plus spécifiquement au travail de Dalí.

> ダリに於けるあの絵画的な非相称さも、実は奇数の偶数和として、矢張り相称意欲の発現と云ひ得ると思ふのである。尚この点を詳説すると吾々は先づダリの所謂偏執狂的批判的方法なるものゝ比較的普遍的な表はれとしての、あの独特な遠近法と重複影像を考へて見ると、彼の透視画法的な消点へ集中するかに思はれる直線は決して地平線に関して設定されてゐるものでなく、レンズの中の点に集中される線の意味に於て考ふ可きと思ふのである。即ち透視画法が教へる處の線は、地平線上の一点を終極とする手前へ拡大する世界像に関してのみであるが、ダリに於けるそれは、レンズの中点に於て結ばれる所のそれであつて、中点を含むレンズの平面を介して二つの世界像（意識界、無意識界）が相関的に結ばれてゐる意味を読みとる可きではないかと思ふのである。[214]

> Concernant également la symétrie dans les peintures de Dalí, il semble en fait possible d'évoquer un désir de symétrie en utilisant la somme paire des nombres impairs. Si nous

identiques bicolores : leur partie verte, en haut, est un peu plus importante que leur partie violette ; mais comme ils sont nommés "verts", je suis obligé d'interpréter ce violet comme une transformation du vert due à l'activité du quasi-rectangle qui les recouvre à cet endroit. Toute la composition paraît alors s'irradier de ces deux éléments, les seuls qui se répètent littéralement. » (BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève : Albert Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1969, p. 23-24).

[214] KITAWAKI Noboru, « Sōshō to hisōshō », *Bijutsu bunka*, nº 1, août 1939, p. 9.

> précisons ce point, si nous réfléchissons d'abord à l'expression comparative et universelle de la méthode paranoïaque-critique de Dalí sous l'angle de sa perspective *[enkinhō]* [215] singulière et de ses images multiples, les lignes droites qui semblent converger vers le point de fuite perspectif *[tōshigahō]* ne sont absolument pas déterminées par la ligne d'horizon, et il faut réfléchir à la signification du point à l'intérieur de la lentille sur lequel convergent les lignes. Ainsi, les lignes qui renseignent le lieu de la perspective *[tōshigahō]* ont seulement à voir avec l'image du monde qui s'élargit vers le point juste devant l'endroit où s'achève l'horizon ; chez Dalí, c'est le lieu de liaison au point central de la lentille, et ne doit-on pas y voir le sens des deux images du monde (monde conscient, monde inconscient) liées de manière corrélative par l'intermédiaire de la surface de la lentille, notamment son point central ?

La réflexion sur les points de fuite qui ne sont pas dirigés vers la ligne d'horizon mais le centre de la lentille éclaire son intérêt pour la question. Ce dont parle Kitawaki, ce « lieu de liaison au point central de la lentille », fait penser au fonctionnement de l'œil, de l'appareil photographique ou encore de la *camera obscura* (chambre noire) : qu'il s'agisse de l'œil, de la lentille ou du sténopé, il y a bien un « élément » qui sépare d'un côté l'image du monde visible, conscient, et de l'autre (derrière l'œil, la lentille ou dans la chambre noire) son reflet, différente dans ce cas en ce qu'elle est inversée. Kitawaki connaît à l'évidence le procédé, dont il donne en 1941 avec *Shūeki kairizu (taihi)* 周易解理図（泰否） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*taihi*] [cat. 189]) une illustration. Le point central peut apparaître comme celui où se superpose plusieurs images, comme chez Dalí.

Ce qui intéresse le peintre, c'est ici encore la possibilité de trouver l'ordre sous-tendant ce qui peut s'apparenter à un désordre apparent, qui passe par la possibilité de découvrir dans une asymétrie apparente la symétrie qui serait son pendant. Tout est, pour ainsi dire, question de point de vue. Il s'agit bien sûr toujours du même souci, que nous avons précédemment évoqué au travers d'Utitz et de l'opposition entre un « cosmos » ordonné et un « chaos » par définition désordonné : les deux cependant sont indispensables à la constitution de l'univers. Le peintre évoque d'ailleurs ensuite la question de la mécanique quantique qu'il rapproche du travail de Dalí : dans la mécanique quantique, un élément peut connaître en même temps plusieurs états, qui ne sont cependant pas visibles en même temps. Le désordre, l'imprévisible, y occupent une place importante : l'organisation de la réalité elle-même s'appuie non plus seulement sur l'ordre, mais également sur le désordre, les deux se trouvant désormais complémentaires. Ces conceptions apparaissent à Kitawaki proches des théories de Dalí, qui s'intéressait aux mêmes types de questions. Kitawaki a en effet connaissance des théories développées par le peintre espagnol au sujet des images doubles et de la méthode « paranoïaque-critique » : il a certainement lu « L'Âne pourri »

[215] Kitawaki emploie deux termes qui désignent en français la « perspective » : *enkinhō* 遠近法 désigne la perspective au sens de sa perception (perception de la profondeur), et *tōshigahō* 透視画法 la technique picturale, c'est-à-dire l'emploi au sein d'une composition de la perspective.

(1930), fameux texte dont Ueda Toshio propose en août 1933 une traduction japonaise dans la revue *Shijin jidai* 詩人時代 (L'époque des poètes) [216]. Dalí explique :

> C'est par un processus nettement paranoïaque qu'il a été possible d'obtenir une image double : c'est-à-dire la représentation d'un objet qui, sans la moindre modification figurative ou anatomique, soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument différent, dénuée elle aussi de tout genre de déformation ou anormalité qui pourrait déceler quelque arrangement. [217]

Dalí propose de réaliser une image qui soit dans un premier temps double – mais il tentera bientôt de multiplier les significations sans se limiter à deux –, c'est-à-dire par exemple « l'image d'un cheval qui est en même temps l'image d'une femme [218] ». C'est ce qui retient l'attention de Kitawaki. Trois ans après la publication de « L'Âne pourri », Dalí donne avec son fameux « visage paranoïaque » une illustration de ce principe : ce qu'il avait pris pour un visage se révèle en fait être la photographie tournée d'un quart de cercle vers la droite d'un village africain (page suivante à gauche). Il en donne ensuite une version personnelle en simplifiant les traits pour accroître la ressemblance avec ce qu'il avait d'abord cru déceler, et en offrira ensuite plusieurs déclinaisons peintes (page suivante respectivement au milieu et à droite). Dans *Dari* ダリ (Dalí), ouvrage que Takiguchi consacre au peintre espagnol en 1939 (éditions Atorie-sha アトリエ社), l'auteur traite longuement de la « paranoïa critique » et présente la fameuse photographie ainsi qu'une interprétation qu'en fait le peintre [219].

Dans le court texte qui accompagne en 1933 la photographie du village et le dessin qu'il en tire, Dalí précise que les multiples possibilités d'interprétation que recèle l'image dépendent du regardant. Ainsi, précise-t-il, alors qu'il croyait avoir sous les yeux un visage de Picasso, Breton, à qui il présente l'image, l'aurait interprétée comme étant le visage du marquis de Sade : chacun serait ainsi porté à voir ce vers quoi tend sa sensibilité, ce qui fait écho à ses centres d'intérêts du moment. Cependant, comme le fait justement remarquer Gamboni, malgré l'enthousiasme de Dalí pour ce qu'il présente comme pouvant offrir une immense liberté – à l'image des « écrans » de Breton – dans ce type d'œuvres, la liberté d'interprétation accordée au spectateur est en fait généralement limitée aux possibilités que

---

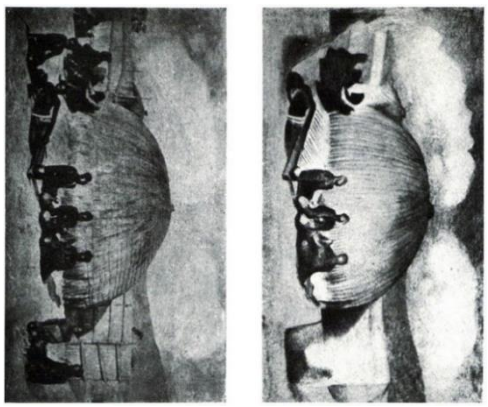
[216] Celle-ci aurait été réalisée à partir de la version anglaise de l'article, parue en septembre 1932 dans le cinquième numéro de *This Quarter*, ainsi que précisé dans *Shijin jidai*.

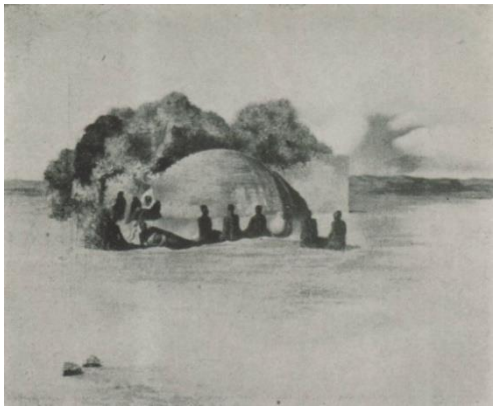
[217] DALÍ Salvador, « L'âne pourri », *Le surréalisme au service de la révolution*, nº 1, juillet 1930, Paris : Dépositaire général : Librairie J. Corti, p. 10 ; et, pour la version japonaise de ce passage, UEDA Toshio, « The Stinking Ass – (Dari) », *Shijin jidai*, vol. 3, nº 8, Tōkyō : Gendai shobō, août 1933, p. 8.

[218] DALÍ Salvador, *op. cit.*, p. 10.

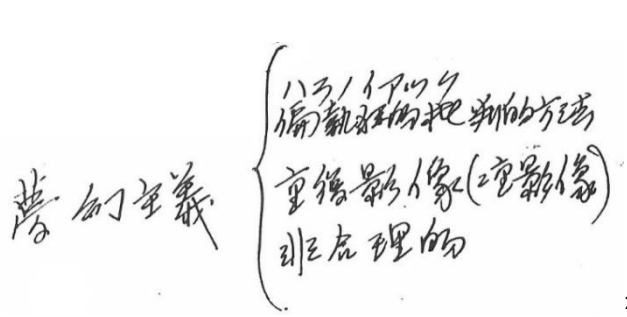
[219] Voir TAKIGUCHI Shūzō, *Dalí (Tokyo, 1939)* (trad. : Fukushima Isao, Nicolas Mollard, Olivier Constable), Genève : Notari, 2012, p. 17 et suiv.

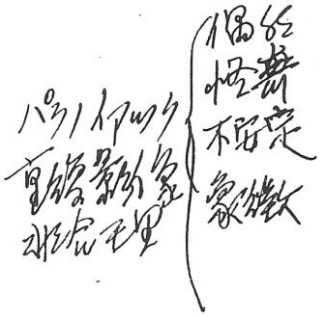
l'artiste a préalablement déterminées, et s'apparente souvent surtout à une « construction ingénieuse » [220].


221


222

Dans l'un de ses carnets, Kitawaki classe les techniques surréalistes selon leurs spécificités :


223


224

La méthode « paranoïaque-critique » appartient au domaine du rêve, des songes (*mugen shugi* 夢幻主義, le « rêvisme »), de même que les images multiples ou doubles, et que ce qui appartient à l'irrationnel (ci-dessus à gauche). Ces trois catégories sont considérées comme

[220] Voir GAMBONI Dario, *op. cit.*, p. 476.

[221] Illustrations reproduites dans DALÍ Salvador, « Communication : Visage paranoïaque », *Le surréalisme au service de la révolution*, nº 3, décembre 1931, Paris : Dépositaire général : Librairie J. Corti, p. 40.

[222] *Visage paranoïaque*, huile sur toile de Dalí (vers 1935) : reproduction dans TAKIGUCHI Shūzō, *op. cit.*, ill. 33.

[223] À gauche : *mugen shugi* 夢幻主義, le « rêvisme ». À droite, de haut en bas : *paranoiakku – henshitsukyōteki hihanteki hōhō* パラノイアック　偏執狂的批判的方法 (paranoïaque – méthode paranoïaque-critique), *chōfuku eizō* 重複影像 (images multiples), *higōriteki* 非合理的 (irrationnel). Extrait du carnet nº 9.

[224] À gauche, les trois catégories précédentes : *paranoiakku* パラノイアック　(paranoïaque), *chōfuku eizō (nijū eizō)* 重複影像（二重影像） (images multiples [images doubles]), *higōri* 非合理 (l'irrationnel). À droite, de haut en bas : *gūzen* 偶然 (hasard), *kegen* 怪訝 (doute), *fuantei* 不安定 (incertitude), *shōchō* 象徴 (symbole). Extrait du carnet nº 9.

à rapprocher du hasard (*gūzen* 偶然), du doute (*kegen* 怪訝), de l'incertitude (*fuantei* 不安定) et des symboles (*shōchō* 象徴) (page précédente à droite).

Et nous pouvons affirmer que c'est précisément ce qui différencie, en théorie du moins, ses réalisations de celles souhaitées par le groupe de Breton. La méthode « paranoïaque-critique », employée selon la théorie de Dalí – de même notamment que les décalcomanies que Kitawaki sait très bien devoir être basées sur le hasard [225] – mène précisément à ce qu'il souhaite éviter ou, pourrait-on presque dire, combattre : l'incertitude. Kitawaki en est parfaitement conscient, mais est vraisemblablement intéressé par ce que la méthode autorise : la possibilité d'une multitude de significations au sein d'une seule et même image. Il va donc, comme pour les décalcomanies, reprendre la technique elle-même, mais sans l'appareil théorique qui l'entoure, pour en faire autre chose. Un mode opératoire assez proche, dans le principe seulement, de ce qu'avaient fait les premiers surréalistes japonais. Ajoutons que Kitawaki interprète de même à sa manière les deux termes de la proposition : la méthode « paranoïaque-critique » est « paranoïaque » en ce qu'elle offre plusieurs visions, et « critique » en ce qu'elle peut nécessiter la critique, c'est-à-dire ici la correction, de l'artiste. Il convient cependant bien de préciser que, ce faisant, si Kitawaki se distingue de la conception du hasard que nourrit Breton, il se rapproche en partie de celle de Dalí qui, lui-même, s'opposait à la passivité du hasard objectif : les constructions du Catalan, que Breton nomme « images devinettes » et finira par vivement critiquer, sont parfaitement construites, conscientes [226].

Les tentatives de Kitawaki de réaliser ce type d'œuvres ont été perçues par certains auteurs comme un peu calamiteuses, principalement au travers de sa « série de physiognomonie » (*kansōgaku shirīzu* 観相学シリーズ) : ainsi, Ritter considère *Chōjū mandara* 鳥獣曼荼羅 (Mandala des oiseaux et des bêtes, 1938 [cat. 124]) comme étant « au mieux rudimentaire [227] ». À nos yeux, l'objet n'est cependant pas ici la maîtrise technique, et ce qui intéresse Kitawaki n'est sûrement pas d'essayer de berner le spectateur ni de jouer avec les illusions : il s'agit de découvrir l'ordre existant dans la nature ou, au besoin, de la corriger afin de faire disparaître le désordre. Le but est tout autre et le peintre n'en fait d'ailleurs pas mystère, qui écrit à l'occasion de l'*Exposition de l'avant-poste de Kyōto de l'Association des*

[225] Ainsi qu'il le note encore dans le même carnet (voir infra).

[226] Voir sur ce point PIERRE José, *André Breton et la peinture*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1987, p. 126-128.

[227] *"Kitawaki's work The* Mandala of Birds and Beasts *[…], one of the first from his* Series of Physiognomy *is rudimentary at best."* (voir RITTER Gabriel Richard, *op. cit.*, p. 59).

beaux-arts Genèse (*Sōki bijutsu kyōkai Kyōto zenshō ten* 創紀美術協会京都前哨展, 1938) où deux toiles de la série sont présentées :

> こゝに観相学的方法と称するものは、重複影像の限定的追求であり、偏執狂的方法の一翼として、そのシンメトリカルな曼荼羅的構図法に於て、形式上一特質を示し得るものと思ふ。
>
> それは非相称的動的自然機能の、人為的相称的凝集化に依る批判的方法である。 [228]

> Ici, la méthode nommée physiognomonique, une recherche limitée d'images multiples qui est une déclinaison de la méthode paranoïaque, présente une particularité formelle dans une composition symétrique de type mandala.
>
> Il s'agit d'une méthode critique de cohésion artificielle et symétrique des fonctions naturelles asymétriques et dynamiques.

C'est la question de la forme qui intéresse le peintre. Le monde possède des aspects inconnus, mais il n'appartient pas à chaque spectateur de choisir celui ou ceux qu'il désire : il ne s'agit pas, comme dans le surréalisme de Breton, de laisser le champ libre à l'inconscient. Ce que la lentille prouve, c'est certes qu'il existe un monde sinon caché tout du moins *invu*, mais aussi que celui-ci est déterminé, scientifiquement. Kitawaki le précise encore la même année dans « Kyomō no kaiga » 虚妄の絵画 (Les peintures illusoires), où il affirme que « l'univers de la réalité inconsciente ne peut être qualifié autrement que d'illusoire », et que les peintures surréalistes « devraient plus encore s'avancer dans l'illusion », c'est-à-dire dépeindre ce monde bien présent mais inconnu : évoquant des « vases communicants », il suggère un évident rapport de continuité entre les deux réalités qu'il qualifie de « consciente » et « inconsciente » [229]. Il poursuit :

> 吾々の今日目にする絵画構成の殆ど全てが、非相称的な偏在的構成に終始してゐるのは如何なるものであらうか。これは明らかにリアリスチツクな寧ろ自然主義的な体系に属する絵画性に他ならない。吾々は尚左右相称的な、又放射相称的な等々の人工的作意的な構成体系の存する事を想ひ起す可きだろう。 [230]

> De nos jours, de quel type sont quasiment toutes les compositions picturales sur lesquelles se porte notre regard, à la composition constamment basée sur un déséquilibre asymétrique ? Il s'agit à l'évidence d'un picturalisme [*kaigasei*] qui appartient à un système réaliste ou plutôt naturaliste. Nous devons nous souvenir du fait de l'existence de systèmes de composition artificiels et intentionnels basés sur les symétries bilatérale, radiale, etc.

---

[228] KITAWAKI Noboru, « Sakusha no kotoba », *Sōki bijutsu kyōkai Kyōto zenshō ten mokuroku*, 1er juillet 1938.

[229] KITAWAKI Noboru, « Kyomō no kaiga » (Les peintures illusoires), *Atorie*, vol. 15, no 17, Tōkyō : Atorie-sha, décembre 1938, p. 91.

[230] KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 92.

S'ensuit une liste de quelques éléments de la nature qui lui semblent particulièrement remarquables, tels que « les formes plutôt intentionnelles des cœlentérés ou des échinodermes [231] », « l'ordre de la méiose [232] des cellules » et, pour les astres, Saturne qui s'apparente « presque à une farce intentionnelle » [233]. Le peintre déplore encore le fait que les systèmes picturaux s'apparentant aux mandalas de divers pays aient été oubliés, avant de trancher : « Le réalisme a trop ignoré le système intentionnel de la nature. [234] » Cette façon de conférer à la nature une « intentionalité » est particulièrement notable.

Le peintre ne va donc pas offrir au spectateur la liberté de découvrir dans ses toiles ce qu'il pourrait souhaiter y trouver, mais lui présenter ce qui est habituellement *invu*, ou qui a été oublié, afin de retrouver ce « système intentionnel de la nature » perdu de vue. Ainsi, la « liberté » que Kitawaki offre au spectateur est en fait fortement encadrée, à l'image d'ailleurs de ce que propose Dalí. Peut-être faut-il voir dans cette ambiguïté finalement très maintenue, cette absence de choix laissée au spectateur qui peut se révéler absence de liberté, comme un marqueur politique : contrairement à l'abstraction laissant en théorie une liberté totale d'interprétation, ou à certains procédés basés (et permettant une interprétation *véritablement* basée) sur le hasard, la possibilité de choix n'est qu'apparente puisque celui-ci est en amont réalisé par l'artiste, et le spectateur se trouve *de facto* relativement contraint. Au sujet de Dalí, qui montrera un soutien assez indéfectible pour Franco [235], Gamboni estime que « ce n'est pas un hasard si, au sein du surréalisme, l'ambiguïté se fige en contenus prédéterminés chez Dalí, qui prend le parti de la dictature. [236] » En outre, cette manière de chercher l'ordre (symétrie) dans le désordre (asymétrie) et, au besoin, de le *provoquer artificiellement*, acquiert dans un tel contexte une résonnance toute particulière. À la toute fin de « Kyomō no kaiga » enfin, l'auteur a cette formulation étrange au sujet du rôle que sont amenés à jouer les artistes : « Heureusement, pour accomplir ce devoir, la Genèse est suffisamment pourvue en talents remarquables. Ainsi, nous formulons aussi le souhait de suivre ce guide afin d'être d'une quelconque

[231] Tous les deux sont des animaux aquatiques à symétrie axiale : les cœlentérés comprennent les cnidaires dont fait notamment partie l'hydre employée dans *Kage*, mais aussi les méduses ou le corail ; et les échinodermes sont des animaux marins tels que les oursins, étoiles de mer, holothuries (concombres de mer), etc.

[232] Double division cellulaire qui aboutit à la réduction de moitié du nombre de chromosomes.

[233] *Ibid.*

[234] 「リアリズムは余りにも自然の作為的体系を無視し過ぎて来た。」 (*ibid.*).

[235] Voir à ce sujet DUFRÊNE Thierry, *op. cit.*, p. 180-185.

[236] GAMBONI Dario, *op. cit.*, p. 553.

utilité. [237] » L'emploi de *kibi ni fusu* 驥尾に付す particulièrement, expression déférente signifiant suivre quelqu'un de remarquable et apprendre de lui, ne semble pas un choix lexical anodin. Ce « guide » désigne-t-il « la Genèse », et celle-ci l'Association des beaux-arts Genèse (Sōki bijutsu kyōkai 創記美術協会) à la fondation de laquelle Kitawaki participe en avril de la même année (1938) ? Ou doit-on davantage y voir une soumission à l'empereur et le régime alors en place ?

Mais le rapprochement trouve rapidement ses limites. Tout d'abord, et nous l'avons vu, il n'est pas certain qu'il faille interpréter cette volonté d'aller vers l'ordre comme un écho du pouvoir, comme le souhait d'en faire respecter les directives. Cette question est importante et ne peut être évacuée facilement, mais dans une période particulièrement troublée, peut-être s'agit-il bien plus prosaïquement d'une volonté de retour au calme, à la stabilité. Les affirmations de ce type sont souvent, chez le peintre, assez ambiguës, et il convient d'être prudent dans l'interprétation qu'il est possible d'en donner. Elles illustrent assez bien la difficulté d'appréhender aussi bien le peintre japonais que son œuvre. Ensuite, si les œuvres de Kitawaki ne peuvent à l'évidence pas être qualifiées d'abstraites, elles peinent de plus en plus à l'être de figuratives à mesure qu'il fait évoluer son art. Greenberg distingue deux types d'artistes au sein du surréalisme. Les premiers (Dalí, Ernst ou Tanguy), estime le critique, n'offrent fondamentalement rien de nouveau par rapport à leurs prédécesseurs des siècles passés, et leurs créations pourraient tout à fait faire l'objet de reproductions sculptées : les motifs qu'ils créent sont conceptualisables et transposables dans les trois dimensions. Les œuvres des seconds (Arp, Masson, Miró ou Picasso) en revanche ne pourraient aucunement conserver leur spécificité en dehors d'une surface plane : elles sont indissociables de leur support [238]. Dès la fin des années 1930, et davantage à mesure que les années avancent, cette dernière réflexion peut également sans peine s'appliquer au travail de Kitawaki. Quant à la possibilité de choisir que ce dernier « refuserait » au spectateur au travers de ses images doubles, il va la déplacer pour lui offrir plus de liberté créatrice encore en fondant ses constructions sur une conception assez unique de l'espace, articulée autour du vide. Ce dernier point, qui est peut-être la caractéristique principale des « peintures schématiques », permet au peintre d'avancer d'un pas encore vers son objectif : à l'universalité des techniques et influences culturelles s'ajoute celui du travail de création, qui va se partager avec les spectateurs à qui il est offert de participer activement.

---

[237] 「幸に創紀はこの責務をはたす為めに充分なる精鋭揃ひである。即ち吾々もその驥尾に附して何等かに役立ち度いと希つてゐるものである。」 (KITAWAKI Noboru, *op. cit.*, p. 92).

[238] Voir GREENBERG Clement, *op. cit.*, p. 229-231.

Kitawaki est persuadé que la peinture d'avant-garde, dans laquelle il intègre son travail, ne peut connaître d'autre chemin que celui d'une universalité de la connaissance, mettant l'accent sur l'espace, et qu'elle ne peut plus se limiter à ce que l'œil ne perçoit pas : l'importance de ce qui n'est pas perceptible mais pourtant bien existant va prendre de plus en plus d'importance dans son travail.

Les compositions anthropomorphiques de Kitawaki ont ceci de particulier qu'elles placent au centre la figure humaine, tout en étant quasiment absentes de toute autre présence humaine. L'homme est donc très présent, mais rarement directement. Significativement, après-guerre, le peintre ne créera plus que quelques compositions de ce type ; mais il peindra aussi en quelques années plus de figures humaines qu'il ne l'avait fait depuis le début de sa période surréaliste. Qu'il s'agisse de paysages anthropomorphes, d'éléments divers personnalisés ou de personnages humains bien définis, les interactions qu'ils engagent avec le monde s'opèrent de manière générale par le biais de ce qui commence par une sorte de brouillard pour perdre de la matière au fur et à mesure de l'évolution du peintre, jusqu'à n'être plus qu'un vide pictural. Vide pictural certes, mais aucunement vide de sens.

3.2.2 Marges et espaces : la question du vide

Les œuvres de Kitawaki de cette époque partagent une dernière caractéristique majeure qui se développe un peu plus tôt mais prend alors tout son élan, et accompagnera jusqu'à ses dernières réalisations : une utilisation toute particulière de l'espace, qui se caractérise principalement par l'emploi au sein même des toiles d'une figuration du vide, mais aussi, ce qui en découle assez directement, par une utilisation spécifique de la perspective. Cette caractéristique est majeure, puisqu'elle recouvre même les deux précédentes avec lesquelles elle se confond : il ne s'agit en effet pas seulement d'un thème mais également d'un mode de composition et de conception des œuvres. Ainsi, la majorité des « peintures schématiques » que commence de peindre Kitawaki aux alentours de 1939 se distinguent par une division de la toile en divers espaces relativement indépendants, dans l'espace donc mais aussi – et c'est important – dans le temps. Entamée à la toute fin des années 1930, cette tentative de lier entre eux des univers et/ou des objets qui, parfois, ne devaient *a priori* pas se rencontrer, trouvera son aboutissement dans les dernières œuvres du peintre, réalisées après 1945.

Cet intérêt se manifeste tôt chez le peintre et, outre son travail pictural, ses lectures montrent qu'il essaye de trouver des clefs permettant de parvenir à ses fins dans les

domaines les plus divers. S'il se réclame à quelques reprises de membres de l'École de Kyōto tels Nishida ou Tanabe, et plus du tout de Nakai après son arrestation, il semble suivre de près l'actualité de la recherche philosophique, particulièrement celle qui se développe à Kyōto. Comme nous l'avons précisé, Kitawaki mentionne dans « Sōshō to hisōshō » 相称と非相称 (Symétrie et asymétrie, 1939) un texte d'Ueda Juzō : « Aru niwaishi no shikaku kōzō » ある庭石の視覚構造 (Structure visuelle d'un jardin de pierre). Dans ce long essai, l'attention du peintre a notamment été attirée par les réflexions de l'auteur portant sur les questions des vides (*yohaku* 余白), des supports picturaux (*kakuchi* 画地) et des arrière-plans (*haikei* 背景) dans la peinture traditionnelle japonaise en tant que « ce qui dépasse les formes » ou comme « manifestation de l'infini dans le champ visuel » [239]. Des interrogations que se pose alors également le peintre, sans cependant se limiter au champ de la peinture *nihonga*. Kitawaki, qui aborde le sujet à la fin de son article, se demande si des réflexions de ce type ne pourraient pas permettre une compréhension davantage scientifique de ses propres observations sur les multiples perceptions de l'image. Cette réflexion d'Ueda notamment qui, ainsi que nous allons le voir, a dû particulièrement résonner pour lui :

> 画かれたものに比べてこそ背景は、高さにも幅にも、より静止的であり、より軽いものではあつても、しかし、それもまたたしかに緊張もしくは力である。画かれたものと無限の背景の間においても、さまざまの力の関係が成立しなければならない。[240]

> Particulièrement si l'on compare avec ce qui est peint, aussi bien en ce qui concerne la hauteur que la largeur, l'arrière-plan est plus immobile, plus léger, mais il s'agit bien là encore à l'évidence d'une tension ou d'une force. Entre ce qui est peint et l'arrière-plan infini, diverses relations de force doivent se former.

Très curieux, Kitawaki se nourrissait intellectuellement de manière très variée, et les questions liées à l'espace, indissociables de celles concernant l'espace « réel » alors lui-même en pleine mutation, l'intéressaient particulièrement.

Rappelons ici que la division du travail de Kitawaki est souvent effectuée selon quatre périodes : les premières œuvres et la période du réalisme académique (1930-1936), la période surréaliste (1936-1939), la période des peintures schématiques (1939-1945), et enfin les œuvres de l'après-guerre (1945-1951). Un tel découpage donne l'impression de séparations étanches entre les périodes ; que, par exemple, « l'esprit surréaliste » qui

[239] KITAWAKI Noboru, « Sōshō to hisōshō », *Bijutsu bunka*, nº 1, août 1939, p. 9. Kitawaki semble très intéressé par le travail d'Ueda, qu'il évoquera encore à plusieurs reprises quelques années plusieurs tard.

[240] UEDA Juzō, « Aru niwaishi no shikaku kōzō (shōzen) » ある庭石の視覚構造（承前） (Structure visuelle d'un jardin de pierre [suite]), *Tetsugaku kenkyū*, vol. 24, t. 4, nº 277, Kyōto : Kyōto tetsugakkai, avril 1939, p. 333.

occupait encore ses œuvres en 1939 avait déjà totalement disparu l'année suivante. Il n'en est bien sûr rien, et si la division temporelle couramment adoptée a le mérite de la clarté, et se révèle assez juste dans les grandes lignes, elle donne en revanche l'illusion que les « œuvres de l'après-guerre » (*sengo no sakuhin* 戦後の作品), pour reprendre l'intitulé du MOMAT, formeraient un ensemble cohérent d'une part, distinct des réalisations antérieures d'autre part.

En fait, il nous semble que, de la fin des années 1930 – dans une certaine mesure dès 1937, et plus encore à compter des premières « peintures schématiques » – jusqu'à certaines des toutes dernières œuvres de Kitawaki, il serait possible de parler, sinon de manière uniforme de « peintures schématiques », l'appellation pouvant prêter à confusion, à tout le moins de « peintures du vide ». L'objet n'est pas ici de forger une nouvelle catégorie se superposant aux autres, mais bien plutôt de dégager ce qui apparaît comme un point commun entre les œuvres de la seconde période d'activité du peintre.

3.2.2.1 Du brouillard au vide

Jusqu'au milieu des années 1930, les réalisations du peintre offrent une composition relativement classique, et même les premières toiles dites surréalistes présentent une utilisation sans surprise de l'espace. Du plein au vide, c'est d'abord le « brouillard grisâtre » (*hai.irochō no « kiri »* 灰色調の「霧」) évoqué en 1953 par Takiguchi dans « Kitawaki shōron » 北脇昇小論 (Court essai sur Kitawaki) [241] qui va inaugurer un nouveau rapport à l'espace. Ce que le théoricien du surréalisme nomme ainsi s'apparente à une sorte de substance, un flou diffus parfois difficilement saisissable qui habite nombre des toiles de Kitawaki dès cette époque, leur conférant une atmosphère tantôt sous-marine, tantôt nébuleuse. L'une de ses toutes premières apparitions est *Nemurarenu yoru no tame ni* 眠られぬ夜のために (Pour les nuits d'insomnie, 1937 [cat. 107]), dans laquelle une sorte de brume entoure des figures inquiétantes. Il se fait plus inquiétant encore l'année suivante dans *Kanshō kōzō (Kansōgaku shirīzu)* 感傷構造（観相学シリーズ） (Structure des sentiments [Série de physiognomonie], 1938 [cat. 125]). Plusieurs œuvres de la même époque semblent baignées dans une atmosphère quasi-aquatique, à l'image de *Mottomo shizuka naru toki* 最も静かなる時 (Le moment le plus calme, 1937 [cat. 101]). Ces réalisations sont notables à plus d'un titre, particulièrement en ce qui nous concerne parce qu'elles introduisent ce « brouillard », c'est-à-dire en fait les prémices d'un découpage de

[241] Voir TAKIGUCHI Shūzō, « Kitawaki Noboru shōron », dans TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 7 – Jikken kōbō – Andepandan*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1992, p. 200.

l'espace. Le peintre peut ainsi se libérer des normes de construction classiques du paysage (ligne d'horizon…) pour se concentrer sur les éléments qu'il estime fondamentaux et porteurs de sens. Mais, dans un premier temps, il se contente de masquer différents éléments d'une *même* scène : il n'y a donc pas encore de véritable séparation spatiale, ni dans le lieu ni dans le temps.

Le « brouillard » occupera en revanche bien vite un rôle plus conséquent, se doublant de l'apposition sur la toile d'éléments qui semblent, sinon surgis de nulle part, à tout le moins sans lien évident entre eux. Sur la période, on songera à *Uruwashiki mayu* 美はしき繭 (Sublime cocon, 1938 [cat. 145] ; ci-dessous). Outre les toiles surréalistes, il sera également présent dans des œuvres plus tardives telles que *Haru ni gasshō su* 春に合掌す (Prier pour le printemps, 1942 [cat. 194] ; voir page suivante), ou encore *Shizen to jinsei* 自然と人生 (Nature et vie, 1944 [cat. 217]). Celles-ci marquent une rupture, puisque plusieurs éléments à l'évidence séparés dans l'espace sont collationnés. Dans *Uruwashiki mayu*, la présence singulière de cette femme et de la gigantesque fleur qu'elle tient, se découpant sur l'ouverture de ce que le titre présente comme un cocon, semblent de prime abord difficilement conciliables avec la partie droite de la composition. On peut bien sûr estimer qu'il s'agit d'un poncif de la peinture surréaliste, qui fait peu de cas, ce serait un comble, du réalisme, des lois de la physique ou encore de la perspective. Il y a cependant certainement davantage derrière ce qui nimbe les toiles du peintre.

[242]

Takiguchi évoque une sorte de brouillard, et emploie pour ce faire le terme de *kiri* 霧. Qu'il nous soit permis de remarquer qu'il aurait cependant été probablement plus juste d'employer celui de *kasumi* 霞, qui désigne certes également le brouillard ou la brume, mais rattache le travail de Kitawaki à une technique de la tradition picturale japonaise : celle du

[242] Détail d'une photographie de l'œuvre prise le 30 mars 2012 au MOMAT.

suyarigasumi すやり霞 (littéralement « brouillard [en forme de] lance droite »). Cette technique, qui se rencontre particulièrement dans les paravents et *emakimono* 絵巻物 (rouleaux dessinés), consiste à séparer les différentes scènes présentées sur un même plan, souvent vues depuis le ciel, à l'aide de longues bandes de brouillard (ou de nuages) parfois réalisées à la feuille d'or. L'accent est donc mis sur les seules scènes visibles, et les « nuages » doivent être considérés comme des ellipses : deux scènes pourtant séparées d'un simple trait de brume peuvent être bien davantage éloignées dans l'espace comme dans le temps. Il devient ainsi possible de raconter sur une seule surface une histoire se déroulant en des lieux ou des périodes différents. L'emploi par Kitawaki d'une telle technique à partir de 1937-1938, c'est-à-dire dès le début de sa période surréaliste, n'est pas dû au hasard : bien au contraire, ce travail apparaît sûrement, sinon comme la tentative la plus visible – il semble en effet que le lien avec la tradition picturale japonaise n'ait pas été perçu –, tout du moins comme l'une des plus intéressantes de parvenir à un surréalisme intégrant des éléments de culture japonaise.

Les « peintures schématiques » font quant à elles abstraction de l'artifice qu'incarne le brouillard, le peintre y superposant directement les éléments qu'il souhaite présenter à la vue. Durant cette période tout particulièrement, Kitawaki ajoutera souvent certains éléments géométriques – lignes, figures géométriques ou encore spirales – visant à préciser la relation entre les différents éléments. Il sépare même parfois *visuellement* de façon plus hermétique les motifs, les ceignant d'un cadre de manière plus ou moins partielle. Là encore, qu'on ne s'y trompe pas : si la facture varie, le but poursuivi demeure, lui, identique, et vise à mettre l'accent sur certains éléments et préciser les relations entre eux plus qu'à les séparer véritablement. Ainsi de *Chitsujo konran kōzō* 秩序混乱構造 (Structure de l'ordre et

du désordre, 1940 [cat. 180]), ou *Sō – gyō – shiki* 想・行・識 (*Sō* [perceptions] – *gyō* [activités volitionnelles] – *shiki* [consciences], 1940 [cat. 178]).

Après-guerre, par exemple en ce qui concerne *Jigazō* 自我像 (Portrait de soi [cat. 252] ; ci-dessous) en 1947 ou *Quo vadis* [cat. 262] en 1949, il est plus délicat de discerner ce « brouillard », toujours présent mais bien plus ténu ; comme si, dans le cas de peintures figuratives également, le peintre avait gagné en assurance : les différents éléments sont certes séparés par un « vide », une « marge blanche », mais ils sont plus nettement découpés, comme autant de médaillons ou silhouettes plaqués sur une surface blanche ; et leur relation ne s'appuie plus sur aucun guide.

Des « peintures schématiques » aux dernières toiles du peintre, ce qui a ici été appelé « peintures du vide », deux caractéristiques sautent donc littéralement aux yeux à la vue de nombre d'œuvres réalisées à partir de 1937-1938 par Kitawaki : le découpage de l'espace, et un traitement tout particulier de la perspective. Penchons-nous d'abord sur ce dernier point, qui découle du premier.

À partir de cette époque en effet, le peintre, sans pour autant supprimer toute idée de perspective comme il a pu le faire dans certaines « peintures schématiques » qui semblent parfois, justement, présenter uniquement des motifs ou schémas abstraits de tout relief, offre dans ses œuvres un « espace *comme en* perspective » (*enkinhō* no yō na *kūkan* 遠近法のような空間) ou « espace perspecti-f » (*enkinhō – teki – kūkan* 遠近法―的―空間) typique du surréalisme où, à la manière d'Ernst, Magritte ou de Chirico, l'usage de la perspective, malléable et surtout multiple – offrant des points de fuites divers ou des échelles *a priori* incompatibles (c'est-à-dire dans une observation de la nature qui servait jusqu'à alors de référent) –, est plus guidé par un but que pas des règles solides. L'influence du surréalisme

dans l'usage que le peintre fait de la division de l'espace et des vides semble en effet devoir être ici soulignée. Tout comme ces artistes, Kitawaki ne nie cependant pas la syntaxe propre à la perspective : il l'adapte à son objet, amenant à une « relativisation » de celle-ci (*enkinhō no sōtaika* 遠近法の相対化) [243]. Ainsi, les œuvres de Kitawaki de cette époque n'offrent plus la perspective « classique » commune à ses premières œuvres – c'est-à-dire comprise comme un point d'observation unique d'où le spectateur est supposé observer la scène qui lui est présentée [244] –, mais un espace fracturé. Un peu comme les fenêtres d'un étrange bâtiment qui, bien que toutes disposées côte à côte, donneraient sur des paysages totalement différents. C'est véritablement cette division de l'espace de la toile qui caractérise la majorité des toiles de Kitawaki de cette époque. Ce dont il semble du reste s'amuser, rendant parfois apparentes certaines lignes et points de fuite dans ses toiles, comme dans *Jigazō* (1947), ou encore *Bairitsu 3.125* 倍率 3.125 (Grossissement : 3,125 [cat. 209]), composition de 1942 dont la question de la perspective constitue quasiment le thème central.

Quant au découpage de l'espace, il s'appuie rapidement sur une séparation des différents motifs par des marges, des espaces de vide ; parfois, mais plus rarement, des cadres bien marqués, qui isolent cependant de la même manière les différents éléments et les placent dans une sorte de vide environnant. Malgré la différence qui semble complète entre ces deux types de représentation, il nous semble qu'elles obéissent à un objectif relativement identique de mise en avant et en relation des différents motifs.

---

[243] Voir HAYASHI Michio 林道郎, « Enkinhō – teki – kūkan ni tsuite » 遠近法―的―空間について (Au sujet de l'espace perspecti-f), dans SUZUKI Masao, HAYASHI Michio, *Shururearisumu bijutsu wo kataru tame ni*, Tōkyō : Suisei-sha, 2011, p. 100-109.

[244] À ce sujet, les réflexions d'Erwin Panofsky, qui reprend en partie celles de Lessing, sont assez incontournables : « "Mais, quand on conteste que les Anciens aient connu la perspective, c'est qu'on entend le mot en son sens étroit, celui que les artistes lui donnent. Or les artistes entendent par là la science qui consiste à représenter plusieurs objets avec la partie de l'espace dans laquelle ils se trouvent de la façon dont ces objets, dispersés sur différents plans de l'espace, et cet espace lui-même, apparaîtraient à l'œil placé en un seul et même lieu" […].
Pour l'essentiel, nous ferons donc nôtre cette deuxième définition de Lessing, à part qu'adoptant une formulation un peu moins restrictive – sauf pour ce qui est de la condition du point de vue unique – nous serons amenés à désigner, en opposition avec lui sur ce sujet, les peintures de la Rome hellénistique comme des peintures déjà véritablement "perspectives" elles aussi.
Pour nous, la perspective, au sens prégnant du terme, est donc l'aptitude à représenter plusieurs objets avec la partie de l'espace dans laquelle ils se trouvent, de telle sorte que la notion de support matériel du tableau se trouve complétement chassée par la notion de plan transparent, qu'à ce que nous croyons, notre regard traverse pour plonger dans un espace imaginaire qui contiendrait tous ces objets en apparente enfilade et qui ne serait pas limité mais seulement découpé par les bords du tableau. » (PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 38-39).

La question du vide est centrale, et il importe de fait d'en préciser le sens. Il s'agit, à l'évidence, d'un terme aux multiples acceptions, dont il semble possible d'arrêter ici trois conceptions.

Premièrement, le vide total, le « "rien pur" (*purum nihil*) ». Celui-ci semble difficilement applicable au travail pictural, et ne retiendra pas ici notre attention. Deuxièmement, le vide qui est « le rien de quelque chose » de précis : à la différence du précédent, celui-ci se définit nécessairement par opposition, par la négation (*nihil negativum*), fonctionne par couple d'associations. Le « rien négatif de l'image » n'est donc pas la simple absence d'image, mais bien « l'image de l'absence d'image », et devient donc « un objet possible de la représentation » [245]. C'est, typiquement, celui évoqué par Sartre dans *L'être et le néant* (1943) pour qui l'absence d'un attendu – la non-présence de son ami Pierre au café où il s'attendait à le trouver – provoque un « non-être », cette absence devenant un « événement réel », comme sa présence aurait pu l'être [246]. Chez le philosophe, l'absence de Pierre n'est donc pas un simple vide, un simple néant : c'est un événement précis, sans lien avec la non-présence de qui que ce soit d'autre. Sartre souligne encore l'importance de la dichotomie entre le fond et la forme, notions dont le parallèle avec la peinture est aisé et à plus d'un titre intéressant. Cette conception n'est bien entendu pas uniquement à rattacher aux réflexions du philosophe, mais soulignons ici que Kitawaki s'est intéressé à son travail, et a lu *La nausée* avec la plus grande attention. L'ouvrage est traduit en japonais après-guerre, en 1947 (sous le titre *Ōto* 嘔吐, traduction du français « nausée »), et le peintre y consacre sept pages de l'un de ses carnets [247], consignant et annotant les passages qui l'ont le plus intéressées. Il est cependant plus qu'improbable qu'il ait lu *L'être et le néant*, ouvrage paru pendant la guerre, qui plus est en français.

Quoi qu'il en soit, la conception du vide telle que la développe Kitawaki pourrait-elle être rapprochée de celle qu'illustre Sartre, de ce *nihil negativum* ? Ou le peintre développe-t-il plutôt un troisième type de vide, différent des deux que nous venons de présenter ? Pour répondre à cette question, il est certainement préférable de laisser la parole au peintre lui-même.

---

[245] Voir STOICHITA Victor, *L'instauration du tableau*, Genève : Droz, 1999, p. 366.

[246] Voir SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant – Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, p. 41-46.

[247] Le carnet n° 1, qui date probablement du tout début de l'année 1948.

3.2.2.2 Ce que Kitawaki définit comme étant le vide

3.2.2.2.1 Interprétation du travail de Zeami

Nous avons présenté « Zeami no kinōshugiteki rikai » 世阿弥の機能主義的理解 (Compréhension fonctionnaliste de Zeami), la série de trois articles que Kitawaki consacre en 1938 aux théories développées dans ses traités par le dramaturge. Le peintre y développe des principes qu'il met immédiatement en pratique dans ses œuvres. Rappelons-en brièvement les trois grands axes.

Il s'agit d'abord de la question de la base ou des racines, qui occupe les trois quarts de ces articles. Zeami est en quelque sorte une caution historique permettant d'appuyer les arguments de Kitawaki relatifs à l'importance de l'apprentissage, de l'exercice, et de la tradition culturelle. Vient ensuite la question du fonctionnalisme de l'art japonais : le peintre oppose l'art occidental et l'art asiatique, concluant de ce dernier qu'il se caractérise par son « fonctionnalisme » (*kinōshugi* 機能主義), là où le premier relèverait du « structuralisme » (*kōseishugi* 構成主義) [248]. L'importance du fonctionnalisme de l'art est une constante de la réflexion du peintre : déjà en 1933, dans « Hankyō suru » 反響する (Résonner), il estimait nécessaire que l'art découle d'une volonté et qu'il possède un but [249]. Quelle que puisse ici être l'influence de Tsuda, Kitawaki rejetait déjà l'art pour l'art. Cette importance ira croissante à mesure que le conflit avance, le but se précisant, comme lorsqu'il affirme en mai 1943 dans un article intitulé « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii » 機能的なるものは全て美しい (Tout ce qui est fonctionnel est beau) : « notre vision de l'art doit être fonctionnelle et se mettre au service du Yamato » [250]. Enfin, Kitawaki consacre la dernière partie du troisième article à une réflexion toute différente, originale, dont la résonnance dans son travail semble immédiate, et qui revêt *a posteriori* une importance majeure dans son processus créatif : celle du vide ou de la marge. C'est pourquoi, des trois articles, c'est le dernier qui retiendra ici notre attention.

Rappelons que, dans celui-ci, Kitawaki traite spécialement de *Kakyō* 花鏡 (Le miroir de la fleur, vers 1424), et plus précisément encore d'un chapitre intitulé « Man.nō kan isshin no koto » 万能綰一心事 (Relier par l'unicité de l'esprit les dix mille moyens d'expression). Zeami y constate que le public apprécie particulièrement ce qu'il nomme les « moments de

[248] KITAWAKI Noboru, « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono san », *Kyōto nichinichi shinbun*, Kyōto, 17 mars 1938, p. 5.

[249] NOBORU [KITAWAKI Noboru], « Hankyō suru », *Fyūzan*, v. mars 1933.

[250] 「吾々の美学は『大和ばたらき』をはたらく機能美学でなければならない」 (KITAWAKI Noboru, « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii », *Bijutsu bunka*, Daiyonkaiten shū, Tōkyō, mai 1943, p. 47).

non-interprétation » (*senu kokoro* せぬこころ ou *senu tokoro* せぬところ), « intervalles où l'on ne fait pas [quelque chose] » (*senu hima* せぬ隙), durant lesquels les acteurs ne jouent pas. Ces passages de « vide », ces « entre-deux » qui prennent place entre deux interprétations – et sont par conséquent des épisodes de vide aussi bien spatial que temporel –, feraient d'une part le lien entre les différents temps d'une représentation, et parviendraient malgré leur absence apparente de tout contenu à capter davantage l'attention et l'intérêt des spectateurs que les moments d'activité à proprement parler. Ils pourraient de fait avoir plus d'importance que les moments d'interprétation. Cet intérêt des spectateurs est en fait un intérêt pour la « concentration de l'esprit » de l'acteur qui, durant ces intervalles, se dégage et procure au public une émotion particulière. Un passage précise tout particulièrement ces réflexions, que Kitawaki cite en 1938 :

> En ce qui concerne les vides [*yohaku*], on peut les rapprocher des intervalles [*hima*] dans le nō. Dans « Relier par l'unicité de l'esprit les dix mille moyens d'expression » [Man.nō kan isshin no koto], [il est précisé :] « Il arrive que le public porte [sur un acteur] le jugement suivant : "C'est dans la *non-interprétation* qu'il est *intéressant*." Il y a là une disposition de l'esprit qui est le secret de l'acteur. […] Ce que j'appelle *non-interprétation*, c'est l'intervalle [qui les sépare]. […] Lors d'une pause dans le texte ou dans la *mimique*, vous restez sur vos gardes, en conservant toute votre attention. L'*émotion* [créée par] cette concentration de l'esprit, s'exhalant au-dehors, constitue l'*intérêt*. Toutefois, il serait mauvais que, du dehors, on s'aperçoive de l'existence de cette concentration de l'esprit. Si l'on s'en apercevait, elle dégénérerait en procédé. Ce ne serait plus la *non-interprétation*. C'est au *degré* de la *non-conscience*, par une attitude mentale dans laquelle votre esprit vous est caché à vous-même, qu'il vous faut opérer la liaison entre ce qui précède et ce qui suit les intervalles de *non-interprétation*. C'est en cela que consiste la puissance mentale qui "relie par l'unicité de l'esprit les dix mille moyens d'expression". » Je ne pense pas que des explications soient véritablement nécessaire, mais je pense que cela correspond parfaitement au concept de vide [*yohaku*] dans la peinture dans son sens traditionnel.

Dans le texte que cite Kitawaki, il est question de *senu kokoro* せぬこころ, que Sieffert (à qui la traduction est empruntée), s'il s'est appuyé sur une version proche [251], traduisait par la « non-interprétation ». La citation de Kitawaki comprend également l'expression *senu tokoro* せぬところ (ou graphie せぬ所), laissant cohabiter les deux : les éditions plus récentes du texte de Zeami s'accordent sur ce dernier terme, qui serait littéralement plus proche de « là [dans le temps ou l'espace] où rien n'est fait ». La différence demeure ténue,

[251] Dans la traduction qu'il offre des écrits de Zeami, René Sieffert ne précise pas sur quelle(s) version(s) japonaise(s) il s'est appuyé, même si la bibliographie offre quelques pistes. Ainsi, l'ouvrage le plus récent de celle-ci date de 1949 (*Zeami jūrokubushū hyōshaku* 世阿弥十六部集評釈 [Édition critique commentée des seize opuscules de Zeami]), mais son auteur, Nose Asaji 能勢朝次 hésite justement entre *senu tokoro* et *senu kokoro* : précisons qu'il s'agit vraisemblablement de l'une des bases de la traduction, René Sieffert citant Asaji dans l'avant-propos. En revanche, un autre des ouvrages, datant de 1945 (*Tōchū Zeami nijūsanbushū* 頭註世阿弥二十三部集 [Édition annotée des vingt-trois opuscules de Zeami] édité par Kawase Kazuma 川瀬一馬) tranche pour *senu tokoro* (voir ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *La tradition secrète du Nô*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1960, p. 7 et 57).

et serait plus du domaine de la perception pour le premier (*kokoro* こころ), de la précision spatiale ou temporelle pour le second (*tokoro* ところ).

Dans la toute dernière phrase, Kitawaki insiste donc sur l'importance de cette conception du dramaturge, selon laquelle l'essence d'une représentation de nō résiderait dans les passages de non-interprétation ; où, serait-on tenté de dire, « il ne se passe rien ». Et, ajoute-t-il, ces intervalles (*hima* ひま) théâtraux trouveraient un équivalent dans la peinture traditionnelle – la précision est également d'importance : les vides (*yohaku* 余白). Mais comment transcrire en peinture ce concept d'intervalle théâtral – qui mêle temporalité, action et espace –, l'univers pictural ne pouvant guère en conserver que le côté spatial ? Le peintre ajoute :

> Ainsi qu'il l'a été clairement précisé, traditionnellement, le vide [*yohaku*] n'est absolument pas conçu comme un vide [*yohaku*] indéfini pouvant prendre n'importe quelle forme. Ce ne serait plus la *non-interprétation* : à la manière de la liaison entre ce qui précède et ce qui suit les intervalles de *non-interprétation*, il doit s'agir de ce qui sur la surface de la toile effectue la liaison entre toutes les formes peintes. Cependant, la différence avec ce qui est constructiviste est que là où le premier [l'art occidental] présente une existence évidente en tant qu'espace, le second [l'art japonais] favorise une limitation aux préparatifs intérieurs visant à exploiter de manière intéressante les formes peintes au *degré* de la *non-conscience*. Là réside une grande différence. De même, suivant le fait que le premier est un espace en tant qu'élément et le second un vide en tant que fonction, on peut percevoir la particularité du constructivisme et du fonctionnalisme.

Kitawaki décrit le vide dans l'art japonais comme « un vide en tant que fonction » (*hataraki toshite no yohaku* はたらきとしての余白), qu'il oppose à un vide occidental qui serait uniquement conçu comme « espace en tant qu'élément » (*yōso toshite no kūkan* 要素としての空間). Le terme de *hataraki* はたらき, ici traduit par « fonction », est intéressant. Celui de *yōso* 要素 (élément) que le peintre lui oppose, et leur rapprochement plus loin dans le texte aux concepts de « fonctionnalisme » (*kinōshugi* 機能主義) et « structuralisme » (*kōseishugi* 構成主義) permet de s'assurer du bien-fondé de cette traduction. L'emploi de *hataraki* n'est pas neutre. Outre le fait que Kitawaki aurait pu employer d'autres termes relativement équivalents, il reprend surtout très exactement celui qui est employé par Zeami dans ses écrits, notamment dans son premier traité *Fūshikaden* (ou *Kadensho*) dont Kitawaki a connaissance puisque qu'il citait le texte en 1937, mais aussi dans *Kakyō*. Dans le contexte particulier du nō, le terme possède le sens d'une danse vigoureuse réalisée par des protagonistes puissants, particulièrement pour la représentation de scènes de combats entre des guerriers ou des démons [252]. Au-delà de la référence à Zeami, le sens dans lequel

[252] Le terme est parfois remplacé par celui, synonyme, de *maibataraki* 舞働き. Dans les traductions en langue occidentale, il est souvent laissé en l'état. Sieffert précise par exemple : « *Hataraki* désigne

l'entend le dramaturge ne saurait être ignoré dans l'interprétation qu'en fait Kitawaki : pour celui-ci, les vides ne sont donc pas seulement porteurs de fonctions, ce sont plus précisément de puissants espaces agissants. Il réutilisera le terme de *hataraki* en 1941, précisant sa signification, en opposant la « culture centrée sur les choses », les objets (*« bunka » wo chūshin toshite bunka*「もの」を中心として文化) à la « culture en tant que fonction » (*« hataraki » toshite no bunka* 「はたらき」としての文化). À une époque où pour Kitawaki l'art se doit de jouer dans la société un rôle actif, le peintre évoque plus spécifiquement « la renaissance de la culture de Kyōto en tant que fonction » qu'il qualifie de « matrice de la culture quotidienne » (*seikatsu bunka no botai* 生活文化の母胎), donc d'une culture à même de changer le quotidien, la société [253]. Ainsi que le souligne Ōtani [254], Kitawaki ne se contente pas de qualifier de fonctionnelle la culture de Kyōto et d'en faire la matrice de la régénération d'une culture véritablement japonaise de la nation, grâce à sa position de garante de la tradition culturelle, il l'oppose à la culture centralisée de Tōkyō qui s'apparente pour lui à une culture centrée sur les choses et un réceptacle des influences occidentales : à la différence de cette dernière, la culture de Kyōto ne se concentre pas sur les choses mais sur les relations invisibles qui existent entre elles, qu'il nomme *hataraki*. C'est précisément le but des « peintures schématiques » : préciser et donner à voir ces relations.

Pour en revenir à l'article de 1938, le peintre précise encore que, « à la manière de la liaison entre ce qui précède et ce qui suit les intervalles de *non-interprétation*, [le vide doit être] ce qui sur la surface de la toile effectue la liaison entre toutes les formes peintes », et tend « à exploiter de manière intéressante les formes peintes au *degré* de la *non-conscience* ». En d'autres termes, ces espaces de « vide » doivent permettre à l'esprit qui les observe d'y développer des réflexions ; dans une telle définition, ils sont pleinement fonctionnels, actifs. Ainsi, le vide ne se contente pas d'occuper une fonction, celle-ci est même très précise : lier entre eux les différents éléments qu'il semble pourtant séparer.

---

la danse *puissante* de certains personnages, dieux, démons ou guerriers, par opposition à la danse *gracieuse (mai)* de la femme, de l'enfant, du courtisan. » (SIEFFERT René (éd.), *op. cit.*, p. 312).

[253] Voir KITAWAKI Noboru, « Bunka botai toshite no Kyōto » 文化母胎としての京都 (Kyōto, matrice culturelle), *Asahi shinbun* (édition de Kyōto), 29 janvier 1941, p. 6 ; cité dans ŌTANI Shōgo, « Zen.ei gaka to chihōsei – Ogawara Shū to Kitawaki Noboru wo rei ni » 前衛画家と地方性—小川原脩と北脇昇を例に— (Les peintres d'avant-garde et le régionalisme – Exemples d'Ogawara Shū et Kitawaki Noboru), dans OZAKI Masaaki (éd.), *Nihon bunka tajū kōzō – Kindai Nihon bijutsu ni miru tabunkateki yōso no keifu sen kyūhyaku nen-sen kyūhyaku hachijū nen*, coll. « Heisei jūyon-jūroku nen do kagaku kenkyūhi hojokin (kiban kenkyū (B)(2)) kenkyū seika hōkokusho », Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 2005, p. 45.

[254] ŌTANI Shōgo, *op. cit.*, p. 46.

Une telle définition du vide appelle immédiatement un concept touchant aussi bien à l'esthétique qu'à l'architecture ou la dramaturgie japonaises : celui de *ma* 間.

3.2.2.2.2 Le vide chez Kitawaki : une illustration du *ma* ?

Popularisé durant les années 1970 et 1980, aujourd'hui assez couramment employé, le concept de *ma* découle pour beaucoup d'une construction *a posteriori*. Il désignerait à l'origine une unité de mesure correspondant à l'intervalle, régulier, entre deux poteaux. Cette conception spatiale du *ma* se retrouve aujourd'hui dans des termes tels que *ima* 居間 (le salon), délimité par plusieurs poteaux ou piliers, ou *tanima* 谷間 (la vallée) qui est l'espace entre deux montagnes. Cet espace est donc à la fois un espace de vide et un espace de vie : c'est précisément entre les éléments désignés, poteaux ou monts, là où il n'y a rien, qu'il se passe pourtant (ou justement) quelque chose. Cet emploi spatial s'est ensuite déplacé vers une utilisation temporelle en musique où il apparaît comme un élément de mesure du temps, puis s'est étendu aux arts martiaux ou encore au théâtre [255].

Ainsi, le terme de *ma*, qui pourrait se traduire par « intervalle » ou « espace », concerne aussi bien un intervalle temporel (*jikan* 時間) que spatial (*kūkan* 空間). En d'autres termes, à en croire nombre des penseurs japonais qui, dès les années 1930, se sont penchés sur cette question, la distinction qui paraît tellement évidente en Occident entre temps et espace n'aurait pas lieu d'être dans l'Archipel, ouvrant sur une conception unique de l'espace. La réalité est un peu plus nuancée.

L'architecte Isozaki Arata 磯崎新 (né en 1931), qui organisait à Paris à l'automne 1978 l'événement *MA – Espace-temps du Japon*, en proposait alors la définition suivante :

> « distance existant naturellement entre deux ou plusieurs objets placés l'un à la suite de l'autre ; l'intervalle, espace ou vide entre deux éléments, ou encore actions successives. » […] Il n'existe aucune différence entre les deux notions de temps et d'espace telles que les perçoit l'Occident. Le concent [sic] *MA* définit un intervalle spatial et temporel. Jusqu'à aujourd'hui l'utilisation de ce concept fonde la compréhension dans tous les domaines de l'environnement, de la vie quotidienne et des arts, au point que l'architecture, les beaux-arts, la musique, le théâtre, l'art des jardins sont tous appelés « des arts du *MA*. » [256]

[255] Voir SEKOGUCHI Aya, *L'empreinte de Zeami dans l'art japonais – La fleur et le néant*, Paris : L'Harmattan, 2016, p. 204-210.

[256] ISOZAKI Arata, « La notion d'espace-temps au Japon », dans *Ma – Espace-temps du Japon*, Paris : Musée des arts décoratifs, 1978, n. p. La première phrase de la citation est empruntée au *Dictionnaire de la langue classique* édité en 1974 par Iwanami (*Iwanami kogo jiten* 岩波古語辞典) : 「連続して存在する物と物との間に当然存在する間隙の意。転じて、物と物との中間の空隙・すきま。」.

Le *Kōjien* 広辞苑, dictionnaire de référence de la langue japonaise, en propose une définition très proche : « Intervalle entre des choses ou des faits. […] Intervalle spatial. […] Intervalle temporel. […] [257] ».

Pour étonnant que cela puisse sembler à un public occidental, il n'existait pas jusqu'à une époque récente au Japon d'équivalent pour les termes de « temps » et « espace », ou plus précisément d' « espace temporel » et « espace spatial » ; ou plutôt si, il en existait bien un, le fameux *ma*, mais celui-ci ne distinguait justement pas entre le temps et l'espace. Les dictionnaires de la fin du XIXe siècle offrent bien une entrée pour *ma* 間, effectivement présenté comme un concept aussi bien spatial que temporel [258], mais généralement aucune pour *jikan* 時間 ou *kūkan* 空間 [259]. Ces termes aujourd'hui parfaitement courants sont donc des constructions récentes, calquées sur l'Occident.

> とき（時）もところ（所）もあった。
> いま（今）とここ（此所）もあった。
> だが、時間と空間はない。
> 近代になって、その概念が輸入されるとき造語された。
> 時間＝時（KRONOS）＋間（MA）
> 空間＝空（śūnya）＋間（MA）
> 間（MA）が共通している。すなわち時間も空間も〈ま〉で充分に伝達されていた。
> 〈ま〉は 2 つの物体、2 つの音のキャップ、あいまである。 [260]

> Il y avait *toki* (le temps) comme *tokoro* (le lieu).
> Il y avait *ima* (maintenant) comme *koko* (ici).
> Cependant, il n'y a ni *jikan* [intervalle temporel] ni *kūkan* [intervalle spatial].
> Ces termes ont été fabriqués à l'époque moderne, alors que les concepts étaient importés.
> *Jikan* = *ji* (chronos) + *kan* (MA)

---

257 「物と物、または事と事のあいだ。［中略］あいだの空間。［中略］あいだの時間。［下略］」 (sixième édition du dictionnaire, 2008).

258 Un dictionnaire japonais-anglais de cette époque offre par exemple les précisions suivantes : 「マ, 間, （名） Opportunity, leisure, time ; room.」 (EGUCHI Toranosuke 江口虎之輔, OMOTO Kunitarō 尾本国太郎 (éd.), *Waei taiyaku iroha jiten* 和英対訳いろは字典 [Dictionnaire *iroha* japonais-anglais], Tōkyō-fu 東京府 : Kunogi Nobuyoshi 久野木信善, 1887, p. 251).

259 Nous avons consulté plusieurs dictionnaires (japonais-japonais), pour aboutir au même constat, à l'exception notable de l'édition de 1891 du *Genkai* 言海 (Mer de mots), ouvrage de référence de la langue japonaise, qui offre une entrée pour *jikan*, particulièrement courte et peu détaillée cependant, et qui rend difficile la distinction d'un autre terme auquel il est fait référence, *toki* 時 (le temps) : « *Jikan* [nom] *Jikan* : Distance temporelle. Intervalle de temps. Temps. » (「じかん（名）時間　トキノマ。トキノアヒ。トキ。」 ; ŌTSUKI Fumihiko 大槻文彦, *Genkai* 言海, Tōkyō : Ōtsuki Fumihiko 大槻文彦, 1891, p. 434). L'ouvrage n'en propose en revanche aucune pour *kūkan*, et l'on peut assez raisonnablement supposer qu'il s'agit précisément de l'époque à laquelle les deux termes ont commencé d'être fondés. Précisons enfin que, si les termes de *jikan* et *kūkan* sont assez systématiquement absents, ceux de *toki* et *tokoro* 所 (le lieu) sont, eux, bien présents.

260 « Jikan to kūkan wa "ma" no ryōmen » 時間と空間は〈ま〉の両面 (Le temps et l'espace sont les deux faces du « ma »), dans *Ma – nijūnengo no kikanten*, Tōkyō : Tōkyō geijutsu daigaku daigakubijutsukan kyōryokukai, 2000, n. p.

Kūkan = *kū* (śūnya) + *kan* (MA)
Ma (MA) regroupe les deux. C'est-à-dire que « ma » transmet de manière satisfaisante les [idées d'] intervalles temporel et spatial.

Ainsi que le fait remarquer Augustin Berque, revenant sur l'événement de 1978, une telle définition du *ma*, présenté comme spécifiquement japonais et ainsi incompréhensible pour les Occidentaux, puisque vraisemblablement perçu différemment par ces derniers, tendait à convaincre les spectateurs de l'exposition « que l'espace-temps des Japonais resterait à jamais hors d'atteinte de l'esprit occidental, hormis quelques initiés [261] ». Une posture qui n'est pas sans rappeler celle adoptée par Kuki lorsqu'il s'attache à définir ce qu'est – ce que serait – l'*iki* 粋 [262]. Si la question terminologique doit à l'évidence être sinon évacuée, tout du moins minorée, il n'en demeure pas moins juste que cette notion possède au Japon une importance certaine, qui se retrouve dans nombre de disciplines, notamment artistiques.

Popularisé par l'événement, qui circula ensuite en Allemagne, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, et dont l'importance au Japon même est encore affirmée par l'organisation, en 2000, d'une exposition (qui donne également lieu à la publication d'un catalogue) offrant un retour sur la vingtaine d'années le séparant de l'automne 1978 [263], le terme de *ma* s'est depuis imposé. À l'époque, son emploi par Roland Barthes (1915-1980) dans un court article du *Nouvel Observateur* joue à l'évidence un rôle dans la diffusion et la légitimation du

[261] « Dire que la culture japonaise a une conception spécifique de l'espace-temps est tautologique : chaque culture a la sienne, et les mots pour la dire. En chercher une traduction fidèle n'a pas de sens. Si le terme *ma* était traduisible, il y aurait lieu de se demander si la notion de culture sert à quelque chose… » (BERQUE Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris : PUF, 1982, p. 62-63).

[262] Dans *« Iki » no kōzō* 「いき」の構造 (*Structure de l'*iki, 1930), Kuki traite de ce que serait l'*iki*, concept à mi-chemin d'une esthétique et d'une attitude proprement japonaises (*minzokuteki ni kitei sareta shumi* 民族的に規定された趣味, un « goût ethniquement déterminé »), et par là même relativement intraduisible – ou réputé comme tel par l'auteur lui-même, ce qui sert d'autant son propos –, articulé autour de « l'attirance » (*bitai* 媚態), de « la vaillance » (*ikiji* 意気地) et de « la résignation » (*akirame* 諦め), qui peut aussi bien s'appliquer à des couleurs qu'à des motifs, des tenues vestimentaires, des principes architecturaux ou encore des attitudes. Ou comment la simple absence d'un terme parfaitement équivalent dans une autre langue/culture abolit toute possibilité d'existence du concept qui lui correspondrait. Voici ce que précise Kuki en conclusion de son ouvrage : « L'*iki*, en fin de compte, est une forme de goût ethniquement déterminé. Il doit donc être appréhendé par le *sens intime*, au sens fort du terme. Les articulations conceptuelles abstraites que nous avons dégagées par l'analyse de l'*iki* n'en indiquent que quelques aspects concrets. On peut bien dégager par l'analyse les articulations conceptuelles de l'*iki*, mais avec ces articulations conceptuelles analytiques on ne peut construire l'être de l'*iki*. Le *bitai* (le *charme*), l'*ikiji* (la *hardiesse*) et l'*akirame* (la *résignation*) ne sont pas des parties constitutives de l'*iki*, mais des concepts suivant lesquels il s'articule. […] Le fait qu'il n'existe pas de mot équivalent à *iki* en Occident prouve bien que dans la culture occidentale, ce phénomène de conscience qu'on appelle l'*iki*, n'a pas de place en tant que porteur d'une signification déterminée dans l'existence ethnique. » (Kuki Shūzō, *Structure de l'*iki, Tōkyō : Maison Franco-Japonaise, 1984, p. 80 et 85).

[263] L'exposition, qui se déroule 3 octobre au 26 novembre 2000 à l'Université des arts de Tōkyō (Tōkyō geijutsu daigaku 東京芸術大学), est intitulée : *Ma – nijūnengo no kikanten* 間－20 年後の帰還展 (Ma – Vingt ans après).

ma [264]. Comme le souligne cependant Lucken, puisqu'il existe en français des termes permettant d'exprimer une notion d'intervalle aussi bien spatial que temporel – « intervalle » justement, ou « distance » , « espace » –, pourquoi employer celui de *ma* [265] ?

Reprenant la définition du dictionnaire Iwanami, citée par Isozaki, Berque offre une précision intéressante : le *ma* « sépare tout en reliant » deux éléments qui se succèdent.

> Ces deux idées de nécessité et de succession, c'est-à-dire de liaison et de mouvement, introduisent de toute évidence la notion de sens. Le *ma* est en effet un espacement chargé de sens. Du reste, il fonctionne de manière analogue aux symboles : il sépare tout en reliant, de même que le symbole, étymologiquement, suppose la séparation puis la réunion. […]
>
> Il nous suffira de noter que le *ma* introduit, dans la zone de signes qu'impose un émetteur quelconque, des zones libres où le récepteur a le loisir d'inscrire les significations de son goût. Précisons que, ces zones étant délimitées par l'émetteur, la gamme des significations que peut introduire le récepteur n'est pas purement aléatoire. Ce qui va s'établir dans le *ma*, par conséquent, c'est l'*alliance* et non pas la dispersion des points de vue possibles. Le *ma* serait donc le lieu de la pleine communication – non restreinte à un mode déterminé – entre le sujet et autrui. [266]

En ce sens, le vide serait encore « un néant gravide qui n'est "jamais non-substantiel ou non-créatif" [267] », et donc bien actif, fertile même, puisqu'il donne naissance à quelque chose au lieu d'annuler toute possibilité, ce que l'idée de vide ou de néant semblerait devoir impliquer. Précisément comme celui évoqué par Zeami, puis Kitawaki. Le sens à conférer à cet intervalle n'est pas imposé au destinataire, au spectateur, mais seulement proposé par le biais que les éléments qu'il sépare suggèrent, le transformant en « un espace de pleine communication » entre destinateur et destinataire, artiste et spectateur [268]. Il est en quelque sorte demandé aux spectateurs de « compléter l'expression incomplète de l'artiste » [269]. C'est très précisément le cas dans une œuvre telle que *Gyōsō (kansōgaku shirīzu)* 暁相（観相学シリーズ） (Apparence de l'aube [série de physiognomonie], 1939 [cat. 158]), où le spectateur assemble par la pensée les différents éléments d'habitation qui lui sont présentés

---

[264] Voir BARTHES Roland, « L'intervalle », dans *Le Nouvel Observateur,* 23 octobre 1978 ; repris dans BARTHES Roland, *Œuvres complètes,* tome 3 (1974-1980), Paris : Seuil, 1995, p. 840-841 ; cité dans LUCKEN Michael, « "Les limites du ma" Retour à l'émergence d'un concept "japonais" », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, nº 13, 2014, p. 47.

[265] Voir LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 45-46.

[266] BERQUE Augustin, *op. cit.*, p. 63 et 65.

[267] "It is a pregnant nothingness that is 'never unsubstantial or uncreative'". Voir PILGRIM Richard B., « Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan », dans WEI-HSÜN FU Charles, HEINE Steven (éd.), *Japan in Traditional and Postmodern Perspective*, Albany : State University of New York Press, 1995, p. 59. Une première version de l'article (légèrement différente) est parue en février 1986, dans la revue *History of Religions* (vol. 25, nº 3).

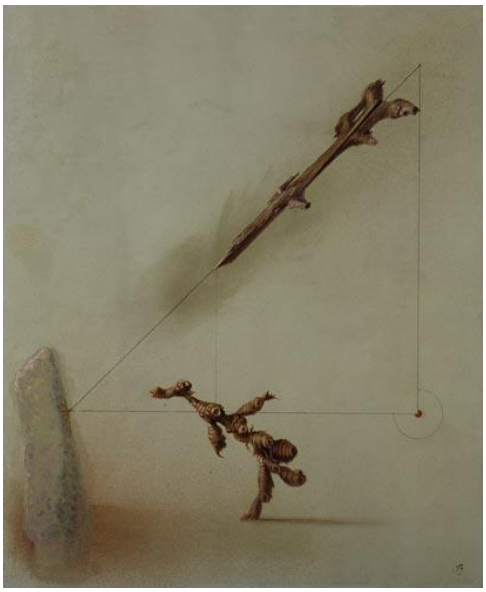
[268] BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice – Les Japonais devant la nature*, Paris : Gallimard, 1986, p. 258.

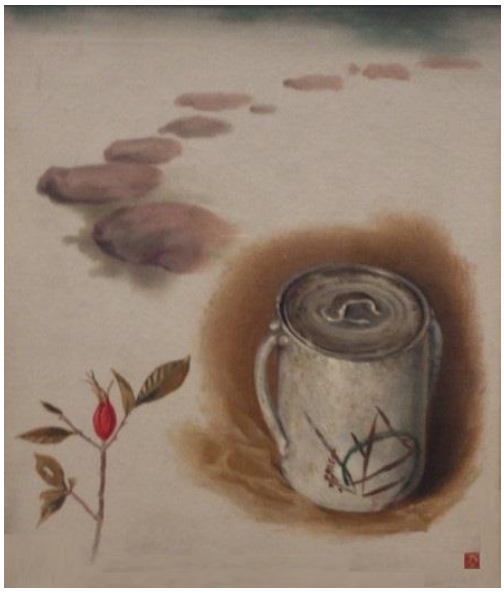
[269] SEKOGUCHI Aya, *op. cit.*, p. 220.

pour, assez immanquablement il est vrai, composer un visage : aussi bien la composition que le titre – ou plutôt la « série de physiognomonie » dans laquelle s'inscrit la toile – encourage un tel travail.

Dans d'autres œuvres de Kitawaki, légèrement postérieures, le modèle final n'est plus aussi clairement précisé, mais c'est le chemin pour y parvenir qui l'est souvent à l'aide de motifs géométriques. C'est le cas de *Bunka ruikeigaku zushiki* 文化類型学図式 (Schéma des typologies des cultures, 1940 [cat. 183]), *Sō – gyō – shiki* 想・行・識 (*Sō* [perceptions] – *gyō* [activités volitionnelles] – *shiki* [consciences], 1940 [cat. 178]), ou encore *Sūgakuteki suriru* 数学的スリル (Frisson mathématique, 1942 [cat. 210] ; ci-dessous à gauche). Un tel souci de la part du peintre n'est pas étonnant : plusieurs œuvres de cette période sont accompagnées d'une explication publiée, invitant le spectateur à mieux comprendre le cheminement intellectuel mais aussi bien sûr le sens de la toile. L'objectif de Kitawaki n'est clairement pas de perdre le spectateur, mais de se montrer à l'inverse relativement clair, ce que doivent permettre les guides qu'il ajoute aux motifs.

Enfin, à un stade suivant, Kitawaki fait cette fois disparaître tout indice, et ne laisse plus sur la toile que les motifs que le spectateur devra, librement cette fois, assembler : ainsi de *Shizen to jinsei* 自然と人生 (Nature et vie, 1944 [cat. 217] ; ci-dessous à droite). C'est aussi de cette façon que fonctionne une œuvre précédemment présentée : *Jigazō* 自我像 (Portrait de soi, 1947 [cat. 252]). Lorsque plus aucun guide n'est présent, les combinaisons possibles, très nombreuses, se révèlent totalement libres.





Sur la base de ces constations, il semble possible de proposer un schéma en quatre étapes de l'évolution des rapports que le peintre entretient avec le « vide » sur la toile :

1. tout d'abord l'emploi d'un « brouillard grisé, qui masque les parties d'une même scène, dès 1937 ;
2. dans un deuxième temps la mise en scène d'un modèle clairement déterminé (visage humain par exemple), dès 1938 ;
3. une équation moins évidente à percer ensuite, mais dont le cheminement est (plus ou moins) clairement indiqué, souvent par des motifs géométriques, dès 1939-1940 ;
4. enfin, des œuvres dans lesquelles le spectateur, qui dispose cette fois d'une très grande liberté, doit intégralement interpréter ce qu'il a devant les yeux, sans autre indice que les motifs présents sur la toile : ces toiles apparaissent à la fin du conflit puis, surtout, après-guerre.

Ces différentes étapes ne correspondent pas à autant d'influences distinctes. Ou plutôt, l'évolution qu'elles dessinent peut tout à la fois être perçue comme le fruit de plusieurs influences reçues par le peintre, que comme une plus grande assurance acquise à mesure qu'il réalisait de telles œuvres. Dans cette optique, *Quo vadis* apparaît, *a posteriori* bien entendu, comme une sorte de maître étalon : en effet, si nombre d'œuvres sont bien construites sur une utilisation des espaces de vide, ceux-ci occupent souvent une place plus restreinte que l'œuvre de 1949, qui est à ce titre une excellente interprétation de ces conceptions. Peut-être Kitawaki a-t-il eu besoin d'autant de temps pour parvenir à créer une telle œuvre, pour oser réaliser une peinture laissant autant de place au vide, au « non peint » (bien que ce « vide » soit, justement, bien peint, mais demeure neutre). Les marges occupent donc souvent moins de place, mais les compositions obéissent tout de même à ce principe de collationner des éléments disjoints. Après-guerre, *Jigazō* (1947), proposait déjà une construction proche.

La dernière des quatre étapes est très proche de cette précision que donne encore Berque au sujet de l'esthétique du *ma* :

> Celle-ci consiste en effet, dans son principe, à ménager dans un espace des vides, des espacements, qui se distribuent selon un certain rapport (un écart) avec les signifiants du reste du message. En tant que vide, le *ma* n'impose aucune signification au destinataire ; mais en tant que rapport, il propose un certain sens, que le destinateur se contente de suggérer. [270]

[270] BERQUE Augustin, *op. cit.*, p. 258.

Si chez Kitawaki les formes se détachent sur un fond neutre, c'est ensuite ce même fond neutre qui va se détacher et occuper l'espace, attirer le regard du spectateur, être l'objet de réflexions. C'est justement parce qu'il s'attend à trouver autre chose que du « vide » que ce « vide » s'impose, affirme toute sa présence. À son tour, ce qui s'apparentait dans un premier temps au néant – mais ne l'est cependant pas, puisqu'il joue un rôle actif de lien entre les motifs qu'il entoure – se révèle lui-même véritablement « étant ». Une posture proche se rencontre dans la philosophie japonaise, dont plusieurs représentants se sont penchés sur la question du néant d'où émerge l'être, du plein naissant du vide, du vide agissant. Ainsi du travail du philosophe et historien de l'art Kinbara Seigo qui, dans son ouvrage *Tōyōbiron* 東洋美論 (Traité sur le beau en Orient, 1929), précise « que, dans l'art extrême-oriental, il ne faut pas concevoir le vide comme une absence, comme le négatif du plein (la trace d'encre, le motif), mais comme "quelque chose qui est au-dessus de la matière" ». Dans cette optique, le vide devient « l'instance à partir de laquelle on doit concevoir et apprécier une œuvre [271] ».

> 東洋の芸術論に虚実論がある。実とは存在直指である。作品の形象が、対象と一致するほど、価値ありとするのが「実」の標準である。然るに虚は実の反対である。存在の直指ではない。換言すれば存在の直指を以つて、芸術形象を完成したものと考へないのである。虚とは虚偽ではない。実以上のものを求めるのである。芸術形象が、対象以上のものであるならば、芸術形象は対象とならぶものではない。対象の性質を実とするのであるから、対象の性質以上のものは、虚である。「虚」とは仮空を意味するものではなくて、実以上のものである。実を否定するのでなくて、実以上のものを求むるのである。動物の鶴と猿とを意味するは実である。動物以上の敬虔なる存在、厳粛なる存在を意味する鶴と猿とは虚である。故に虚は実をふくんで、更に真実なるものである。実の実である。実は虚に到つてはじめて実を完成する。 [272]

> Dans les théories sur l'art oriental, il existe une théorie du vide et du plein [*kyojitsuron*]. Le plein désigne directement l'être. Plus la forme d'une œuvre est identique à l'objectif, plus la valeur sera grande : c'est la norme du « plein ». Quant au vide, il est l'opposé du plein. Il ne désigne pas directement l'être. En d'autres termes, en s'appuyant sur la désignation directe de l'être, on ne peut pas penser qu'il s'agisse d'une forme artistique accomplie. Le vide n'est pas la fausseté. Il demande quelque chose de plus que le plein. Si la forme d'une œuvre dépasse l'objectif, elle ne peut pas être équivalente à celui-ci. Et puisque la nature de l'objectif est le plein, ce qui est au-delà de la nature de l'objectif est le vide. Le « vide » ne signifie pas la fiction, c'est ce qui dépasse le plein. Il ne s'agit pas de nier le plein, mais de chercher ce qui dépasse le plein. Ce que signifient les animaux que sont la grue et le singe, c'est le plein. Une existence plus pieuse que celle des animaux, l'existence solennelle que signifient la grue et le singe, c'est le vide. C'est pourquoi le vide contient le plein, et est davantage véritable encore. C'est le vrai plein. Le plein n'est réalisé que lorsque l'on parvient au vide.

Tout découlerait donc du vide, qui est central. Rappelons ici que le caractère employé pour le « vide », *kyo* 虚, désigne également ce qui est irréel, illusoire, et le caractère employé pour

---

[271] LUCKEN Michael, « "Les limites du ma" Retour à l'émergence d'un concept "japonais" », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, nº 13, 2014, p. 61.

[272] KINBARA Seigo, *Tōyōbiron*, Tōkyō : Shunjū-sha, 1929, p. 186-187.

le « plein », *jitsu* 実, ce qui est réel ou véritable. C'est pourquoi *kyojitsuron* 虚実論, ici traduit par « théorie du vide et du plein », a plus tôt été traduit dans ce travail par « théorie de l'illusion et de la réalité » dans un texte de Kitawaki, qui lui-même traitait de Bashō chez qui le sens était plus proche de « théorie du mensonge et de la vérité », chacune des traductions ne rendant pas pleinement le sens original. Kitawaki connaît donc ce terme, dont il se sert de manière relativement vague pour opposer des concepts. Quant au sens que Kinbara lui donne, il est plus proche de l'opposition vide et plein. L'opposition entre vide *kyo* 虚 et plein *jitsu* 実 se retrouve par exemple encore dans la calligraphie, où un « trait vide », c'est-à-dire dessiné au-dessus du support, dans l'espace, entre deux traits tracés à l'encre, sera nommé *kyokaku* 虚画 (ou *kūkaku* 空画), par opposition au trait calligraphié *jikkaku* 実画 [273].

Dans le même ouvrage, Kinbara offre encore une citation de l'un des tout premiers passages du *Tao-Tö-King* (ou *Dao de jing*), le *Livre de la voie et de la vertu* (jp : *Dōtokukyō* 道徳経), ouvrage attribué à Lao Tseu (Laozi, VI-Ve siècle av. JC), précisant l'importance du néant : « (L'être) sans nom est l'origine du ciel et de la terre ; avec un nom, il est la mère de toutes choses. [274] » L'être (*yū* 有) et le néant (*mu* 無), précise encore Kinbara, sont exactement la même chose, ce que tendrait à signifier l'ouvrage du philosophe chinois. Finalement, « il faut voir l'être et le néant comme identiques, l'être comme un développement du néant, le néant comme le fondement de l'être. […] Un néant qui ne deviendrait pas être est pour nous quelque chose qui n'est pas même envisageable : c'est une vacuité totale [275] ». Le néant à la base de l'être, l'être comme dérivant du néant donc. Calme et désert, le néant, devenu être, reviendra à son état de base, formant un cycle [276], ce que précise le *Tao-Tö-King* dès son deuxième chapitre : « L'être et le néant s'engendrent l'un et l'autre. [277] »

Il est difficile de connaître l'impact de l'ouvrage de Kinbara, mais il demeure probable que les surréalistes japonais, et particulièrement Kitawaki, en aient eu connaissance, puisque Fukuzawa l'évoque et en offre de longues citations dans un article publié en 1932 dans la revue *Dokuritsu bijutsu*. Intitulé « Gadai ni kanshite » 画題に関して (Au sujet des titres de

---

[273] Voir SEKOGUCHI Aya, *op. cit.*, p. 220.

[274] 「無を天地の始に名づけ、有を万物の母に名づく。」 (KINBARA Seigo, *op. cit.*, p. 28). La traduction française est empruntée à LAO-Tseu, *Tao-tö king*, dans LAO-Tseu, TCHOUANG-Tseu, LIE-Tseu, *Philosophes taoïstes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 3.

[275] 「有無を同一と観、有を無の展開として観、無を基礎として有を観る。［中略］有にならない無は、私達には考へることすら出来ない、全き一の空虚である。」 (KINBARA Seigo, *op. cit.*, p. 28).

[276] *Ibid.*, p. 30-31.

[277] LAO-Tseu, *op. cit.*, p. 4.

tableaux), il traite largement du surréalisme, plus précisément des titres des œuvres d'Ernst et de Chirico, et des liens pouvant exister entre le mouvement et les haïkus [278].

Certes, Kitawaki n'évoque pas nommément le concept de *ma* ; Zeami ou Kinbara non plus du reste, qui emploient pour ce faire d'autres termes. De tels synonymes « (*ken*, *hima*, *suki*, *sukima*, *kūkan*, etc.) ou des analyses formelles » ont dessiné *a posteriori* la généalogie du concept. De même, il ne faut pas chercher dans cette notion de valeur générique et/ou constituante de l'esthétique japonaise. Le *ma* est, avant tout, un intervalle, et possède la valeur « d'une certaine distance ou d'une certaine durée nécessaire à la bonne réalisation de tel ou tel objet plastique ou musical [279] ». L'appellation qui semble de nos jours remporter un certain succès est de fait appliquée à nombre de concepts qui, par le passé, était nommés autrement. Aussi, si le terme de *ma* offre l'avantage de permettre de désigner des concepts proches, c'est aussi sa principale limite : celle de donner une impression d'unicité sûrement trop forte, qui appelle l'idée d'un concept à la base de théories et formes artistiques distinctes, toutes nécessairement japonaises. L'emploi de tels intervalles peut pourtant tout à fait se retrouver dans les arts occidentaux, et ce même dans le cas de l'expression picturale : qu'on songe simplement à l'espace interstitiel – les « gouttières » qui séparent les cases – dans la bande dessinée, qui en est un excellent exemple et une utilisation particulièrement efficace. Néanmoins, la nature de « séparation liante » qui lie justement ces différents concepts, si elle semble pouvoir aller relativement de soi dans des procédés artistiques au moins partiellement fondés sur la temporalité – la musique, le théâtre ou la bande dessinée par exemple –, apparaît déjà moins évidente dans le cas de la peinture moderne.

Ensuite, si l'on peut à l'évidence en trouver des exemples en dehors du Japon, la notion y demeure employée de manière assez systématique. Quels que puissent avoir été ses dénominations et différents avatars, de tels « intervalles » se retrouvent dans nombre de théories artistiques japonaises, et semblent bien occuper une place dont l'art occidental ne présente pas d'équivalent. Ça n'est donc pas tant cet « intervalle » – et moins encore le terme de *ma* lui-même – que son emploi qui se révèle assez spécifique. Cette interrogation sur l'intervalle s'inscrit plus largement dans une réflexion sur l'espace, particulièrement japonais, qui est portée par de nombreux penseurs au Japon durant les années 1930,

[278] Voir FUKUZAWA Ichirō, « Gadai ni kanshite », *Dokuritsu bijutsu*, Fukuzawa Ichirō tokushū, 1932, p. 75-76 ; cité dans TSURUOKA Yoshihisa, *Nihon shururearisumu gaka ron*, Tōkyō : Chūsekisha, 2006, p. 100-101.

[279] LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 57.

nécessairement indissociable de la question de l'espace japonais alors en pleine évolution [280].

On le voit, le vide pictural tel que le conçoit Kitawaki est bien différent des deux précédents, présentés en introduction de cette partie : le « rien pur » (*purum nihil*) et le vide qui est « le rien de quelque chose » de précis (*nihil negativum*). À quoi correspond donc ce troisième type de vide, qui se retrouve aussi bien dans les théories sur le théâtre nō, le travail de certains théoriciens japonais de l'art asiatique, la peinture chinoise traditionnelle ou encore chez les penseurs de l'École de Kyōto – autant d'éléments avec lesquels le peintre a été en contact –, et comment le qualifier ?

Dans une perspective plutôt occidentale, nous pourrions souligner que s'il s'agit certes bien de la négation de quelque chose – le vide sur la toile est figuré par une absence de peinture (figuré seulement, puisque cette absence est-elle-même peinte) –, cette absence n'est en revanche pas celle d'un élément déterminé. En d'autres termes, ce vide ne dit pas plus s'il est l'absence d'un arbre, d'un personnage ou d'une rivière.

D'un autre côté, pour reprendre l'opposition clairement formulée par Kinbara, mais qui n'est pas différente de ce qu'affirme Zeami pour qui les moments de non interprétation sont les plus riches, le vide, s'il est le contraire du plein, le contient par ailleurs : il le dépasse ainsi. Surtout, il lie les différents êtres pour engendrer quelque chose de nouveau, qui dépasse ce que leur présence n'aurait pu seule créer. Il lie plus qu'il ne sépare, fait naître plus qu'il ne nie. À ce titre, le terme même de « vide », s'il a le mérite de la simplicité d'emploi, a en revanche le défaut de prêter grandement à confusion, puisque ce « vide » est uniquement visuel : il recèle en fait bien davantage. S'il ne désigne pas directement l'être, ou un être en particulier, il est la possibilité d'une infinité d'êtres et de relations entre ceux-ci. Aussi bien fertile ou gravide qu'actif, fonctionnel et conjonctif, ce troisième type de vide qui, par son caractère même de liaison entre plusieurs éléments est d'ailleurs davantage un intervalle qu'un espace de vide non défini, est bien malaisé à appréhender et qualifier. Peut-être ici conviendrait-il tout simplement de parler à son propos de *ma*, qui semble finalement le terme le plus adapté pour décrire cette réalité.

À la lecture des trois articles sur Zeami, on perçoit bien le parti que Kitawaki a pu tirer des réflexions du dramaturge. Il s'agit d'une étape pour le peintre, d'un pivot dans son cheminement artistique, puisqu'il va dès lors concevoir ses œuvres d'une nouvelle manière. Cette série d'articles est publiée au début de l'année 1938 (12, 16 et 17 mars), c'est-à-dire

[280] *Ibid.*, p. 61.

avant qu'il n'inaugure ses « peintures schématiques » et alors qu'il commence à remplir ses toiles d'un vide qui prend souvent la forme d'un brouillard grisâtre. La question de l'intervalle, de l'espace, du vide, Kitawaki la met en scène de manière assez évidente dans ses « peintures schématiques ». Mais aussi dans les œuvres collectives, particulièrement *Urashima monogatari* 浦島物語 (La légende d'Urashima, 1937), qui, réalisée par plusieurs artistes et sur autant de supports, fait de l'intervalle une contrainte de départ. Ou encore par l'utilisation de motifs eux-mêmes conçus, pensés, au travers de l'espace. C'est le cas de l'art des jardins, particulièrement en ce qui concerne Kitawaki du Ryōanji. La conception de ces jardins repose grandement sur l'espacement entre les pierres qui le composent, où le gravier blanc qui sépare les pierres joue un rôle analogue à celui du vide peint sur la toile : mise en valeur et en relation des motifs.

Cette conception du vide et son emploi apparaissent sous des formes distinctes dans le travail pictural de Kitawaki. Outre les réflexions de Zeami dont il a été question, nous allons principalement nous pencher sur, d'une part, la peinture chinoise ou les œuvres réalisées par les peintres japonais après son introduction dans l'Archipel ; d'autre part sur les différentes théories liées au morcellement des images (ou des successions d'images) et au montage (cinématographique notamment), qui connaissent alors un intérêt et une diffusion importants. Deux conceptions du découpage de l'espace qui amènent à deux types d'œuvres différents.

3.2.2.3 Découpage et montage pictural

Qu'il soit question de vide ou d'intervalle de non-interprétation, chez Kitawaki, Zeami ou encore Kinbara, l'action naît de ce qui précisément n'est pas visible mais crée entre deux éléments une liaison signifiante. Nakai nourrit des réflexions très proches, évoquant les questions du « montage » et de la « coupure », un vocabulaire directement emprunté à celui du cinéma. Comme un écho à ces réflexions, certaines œuvres du peintre peuvent tout à fait être considérées comme l'assemblage de différentes « scènes » ou « plans », placés côte à côté sur la toile. Deux éléments indissociables évoquent particulièrement le travail du penseur : la question de l'intervalle et son corollaire, celle du montage.

Penchons-nous à nouveau sur une toile déjà présentée dans ce travail : *Bunka ruikeigaku zushiki* 文化類型学図式 (Schéma des typologies des cultures, 1940 [cat. 183]). L'œuvre présente de manière très symbolique et surtout très large ce qui peut apparaître comme deux bassins culturels importants : la culture européenne représentée par le visage d'une statue grecque, et la culture asiatique – hors Japon – par celui d'une statue de l'ethnie Khotan

(ou Hotan) dont l'aire géographique correspond à la Chine. Au-dessus, la référence n'est certainement pas choisie par hasard, un masque de nō symbolise le Japon. Ces trois éléments sont entourés de vide, laissant au spectateur la liberté d'imaginer leurs « relations ».

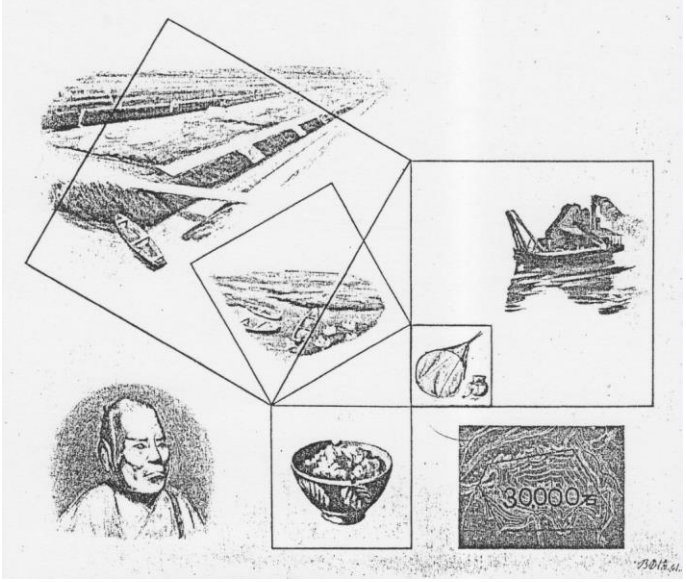
Mais, à la différence d'œuvres plus tardives du peintre, ces motifs ne sont en fait pas seuls sur la toile : ils sont entourés de vide, mais également reliés par des lignes adoptant des formes diverses, elles-mêmes encore doublées par trois spirales. Le motif de la spirale apparaît à diverses reprises dans les toiles de cette époque. Dans « "Gyō" no kōzō » 「行」の構造 (La structure de *gyō*), le peintre précise ce que symbolise le motif : synthétisant pensée et conviction humaines, la spirale représente la situation (*jōsei* 情勢), la puissance de la nature (*shizenryoku* 自然力) ou les phénomènes naturels (*shizen genshō* 自然現象). Mais c'est avant tout ce caractère de synthèse, d'une puissance globale, qui caractérise le motif. À cette époque, Kitawaki semble s'inquiéter de ce que les spectateurs ne comprennent pas le sens de ses œuvres, qu'ils aient le sentiment d'être face à un ensemble d'éléments hétérogènes. Vraisemblablement intéressé par le travail de Sōseki, et particulièrement *Kusa makura* 草枕 (en français *Oreiller d'herbes*, 1906) qu'il cite en 1943 en ouverture de l'un de ses articles [281], peut-être a-t-il aussi en tête un autre passage du roman dans lequel le narrateur ne parvient pas à représenter le visage d'une femme dont les différentes parties lui apparaissent comme disparates : la description qu'il en donne, où il a le sentiment que « les élément [du visage] présentent chacun une particularité, et [que] tous se pressent de manière confuse devant [s]es yeux », semble offrir avant l'heure la description d'une œuvre cubiste [282], un objectif assurément bien éloigné de celui de Kitawaki, qui souhaite parvenir à une grande clarté.

---

[281] 「住み難くさが昂じると易い所へ引越し度くなる。何所へ越しても住み難いと悟る時、詩が生れ画が出来る。」 (« Lorsque augmente la difficulté de vivre, l'envie de déménager pour un lieu paisible nous prend. Lorsque l'on comprend que, où que l'on emménage, il est difficile de vivre, la poésie naît et il devient possible de peindre. ») ; cité dans KITAWAKI Noboru, « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii », *Bijutsu bunka*, Daiyonkaiten shū, Tōkyō, mai 1943, p. 46. Ajoutons que Sōseki valorise parfois un processus créatif inconscient, non soumis à la réflexion, et donne ainsi une conception de la création à rapprocher de celle de Zeami ou des surréalistes. Ainsi, dans l'une des nouvelles de *Yume jūya* 夢十夜 (Dix nuits de rêves) publiées en feuilleton dans le *Asahi shinbun* durant l'année 1908, il illustre le rôle de l'état de quasi « inconscience » de l'artiste envers le médium et l'outil, et le dépassement de la division sujet/objet. La sixième nouvelle (sixième rêve) met en scène le célèbre sculpteur Unkei 運慶 (?-1123) qui explique ne pas creuser avec son ciseau les motifs du visage dans le bois, mais au contraire faire sortir ces motifs qui sont déjà présents dans la matière.

[282] 「別れ別れの道具が皆一癖あって、乱調にどやどやと余の双眼に飛び込んだ」 ; cité dans OKAZAKI Kenjirō, *Okazaki Kenjirō no ninshiki – Chūshō no chikara – Jitsugen (concrete) tenkai suru, chūshō geijutsu no keifu* [Abstract Art as Impact], 2017, p. 5.

Outre le choix des motifs, le problème réside donc dans leur agencement, ou plutôt dans la manière de les lier, de les laisser interagir. Dans d'autres œuvres, les différents éléments sont à la fois liés par et inscrits dans des motifs géométriques, l'ensemble obéissant toujours à ce souci de proposer une sorte de « montage ». Quant au vide, son rôle, central, est en général inchangé. C'est le cas d'une œuvre disparue datant probablement de 1941 (titre inconnu [cat. 186] ; ci-dessous).



283

Dans cette composition, les motifs s'apparentent plus aisément à des vignettes, la plupart étant soit entourés d'une sorte de cadre soit se découpant très clairement du fond par leur forme même. Ils sont surtout très nombreux, comme si le peintre peinait encore à ne pas remplir l'espace de la toile. Mais, dans son principe, la construction reste identique aux autres œuvres de l'époque, et le spectateur ne peut manquer de tenter de lier les divers éléments qui la compose. Comme une sorte d'équation ou de rébus qu'il eut s'agit de percer. Quel que soit le nom qu'on lui donne – agencement, construction, montage, etc. – la problématique principale demeure donc celle de la présentation des différents éléments, dont les relations et donc le sens à donner à la toile découlent. Cette question est précisément l'une de celles à laquelle s'intéresse alors particulièrement Nakai.

Avant même le morcellement des éléments qui la composent, la caractéristique majeure des toiles du peintre de cette époque est à l'évidence le fond sur lequel ceux-ci s'inscrivent. Un fond neutre, doublement : par sa teinte bien sûr, puisque celle-ci est de manière assez

283 Œuvre sans titre ni date apparemment disparue dans un incendie à Hiroshima. On devine dans le coin inférieur droit la mention « Noboru 41 » 乃母流 41. Reproduction de la toile dans le *Chiisai arubamu*. Elle est également présentée dans *Kitawaki Noboru shi sakuhin shū*, qui précise la disparition de l'œuvre : *Hiroshima nite shōshitsu* 広島ニテ焼失 (disparue dans un incendie à Hiroshima). Il s'agit des deux seules traces de l'œuvre.

systématique uniformément blanchâtre, mais aussi par sa texture, son apparence. À cette époque, Kitawaki prépare ses toiles d'une manière assez particulière : il les « neutralise » littéralement. La fin des années 1930 ne voit pas seulement l'apparition de ce vide : à partir de la « série de physiognomonie » (*kansōgaku shirīzu* 観相学シリーズ) qu'il entame en 1938, Kitawaki lisse, au sens propre, la surface de ses toiles à l'aide d'une sorte de rouleau afin d'en supprimer toute aspérité, d'en faire une surface parfaitement plane [284]. L'objectif de l'artiste est clair : en homogénéisant la matière, il souhaite réduire au minimum la part émotionnelle qu'elle pourrait contenir et transmettre, afin de concentrer l'attention des spectateurs sur les concepts et idées qu'il souhaite faire passer. Neutre, nu, tel une page blanche, le support est dès lors à même d'accepter ce que l'artiste souhaite y inscrire. Un tel rendu se retrouve à des degrés divers chez d'autres peintres, chez certains surréalistes tels Magritte ou Dalí notamment, mais la neutralité apparente et l'utilisation de l'espace de Kitawaki sont en revanche plus singulières.

3.2.2.3.1 La question du montage chez Nakai Masakazu

Nakai a peu écrit sur la peinture ; il s'y penche en revanche de manière assez spécifique dans l'un de ses tout premiers textes, « Kaiga no fuan » 絵画の不安 (L'angoisse de la peinture, juillet 1930), où il traite de la toile du tableau comme de la surface blanche sur laquelle s'inscrivent les interrogations humaines.

> 存在が存在に向ってなす「問い」の設立、そこに画布の意味がある。自分を自分から画布をもって隔ち、画布をもって押しやること、それは自分が自分に向ってなす親しき問いである。
>
> 自分が自分から隔てられているその隙間(すきま)虚に、あるいは画布は寂(しず)かに滑り入るともいえよう。
>
> われわれの前にまずある白い画布は、実にいまだ問われざる一つの疑問記号(フラーゲツアイヘン)である。われわれが今ここに在りながらしかも真に在らざる不安、それが画布の寂しき白さである。
>
> 白い画布、それは一つの不安である。
>
> 人間は問いをもつかぎりにおいて生きている、とハイデッガーはいう。その意味で、それが畏(おそ)れを滲ませているかぎり、画布はいのちの中に涸(ひた)り、いのちの中に濡れているともいえよう。ハイデッガーはいう。この不安こそ、自分が自分の内奥より喚ぶ言葉なき言葉への悪寒のごとき畏(おそ)れである。自分が自分よりすり抜けること、自分が自

[284] Il possédait vraisemblablement plusieurs rouleaux, de type rouleaux à polycopie (*tōshaban yō no rūrā* 謄写版用のルーラー), à la surface probablement faite de gomme, donc assez ferme et surtout très lisse, contrairement à un rouleau à peinture par exemple (voir KIMURA Shigeo, *op. cit.*, p. 164).

分より隔てられていること、それが生ける時間であり、生ける空間であって、見ゆる時空はその固き影であり、射影にしかすぎない。 [285]

Le fondement du « questionnement » formé par l'existence se tournant vers l'existence, c'est là que réside la valeur de la toile. S'éloigner de soi-même à l'aide de la toile, se repousser à l'aide de la toile, c'est un questionnement intime adressé par soi à soi-même.

On peut aussi dire que la toile se glisse silencieusement dans l'espace vide où l'on est éloigné de soi-même.

Avant tout, une toile blanche située devant nous, c'est en fait un point d'interrogation non encore employé. Être présent ici et maintenant, avec malgré tout l'angoisse de ne pas réellement exister, c'est [ce que signifie] la blanche tristesse de la toile.

La toile blanche, c'est une angoisse.

Heidegger affirme que les hommes vivent tant qu'ils possèdent des questionnements. En ce sens, tant que ces derniers font sentir de la peur, on peut dire que la toile est immergée dans la vie, qu'elle est détrempée de vie. C'est ce que dit Heidegger. Cette angoisse, c'est la peur, qui s'apparente à des frissons, des grondements issus des profondeurs de soi-même. Le fait de passer soi-même par soi, le fait d'être soi-même éloigné de soi, c'est le temps vivant, l'espace vivant, l'espace-temps visible est cette ombre tangible, c'est seulement cette projection.

La question de la toile blanche comme la surface où se portent les questionnements est reprise l'année suivante, quasiment à l'identique, dans « Geijutsu no ningengakuteki kōsatsu » 芸術の人間学的考察 (Réflexions anthropologiques sur l'art, 1931) [286] : « Au travers d'un écran surgit sûrement une autre signification encore. Dans l'espace vide qui sépare l'existence de l'existence réelle, on peut penser qu'un écran et une toile se glissent silencieusement. Une toile blanche et un écran constituent un signe interrogatif. [287] » La manière qu'aura bientôt Kitawaki de lisser ses toiles et de les « neutraliser », puis d'y accoler divers motifs comme autant de questions, en prenant soin de marquer leur séparation par cette « marge », résonne assez directement avec les réflexions de Nakai. Kitawaki parlera d'un « espace blanc » ou d'une « marge » (*yohaku* 余白), alors que Nakai évoque dans un premier temps plutôt un « intervalle » ou « espace vide » (*sukima* 隙間(すきま)), en jouant sur la

[285] NAKAI Masakazu, « Kaiga no fuan » 絵画の不安 (L'angoisse de la peinture), dans NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *Nakai Masakazu zenshū – Dai ni kan : Tenkanki no bigakuteki kadai*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1981, p. 170.

[286] Voir LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu – Naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon : Les presses du réel, 2015, p. 122.

[287] 「エクランにおいてもまた異なった意味でそうである。存在と実存在との隔たりの隙間(すきま)に画布ならびにエクランはしずかにすべり入るとも考えられる。そこでは白い画布ならびにエクランは一つの疑問記号(フラーゲツアイヘン)である。」 ; NAKAI Masakazu, « Geijutsu no ningengakuteki kōsatsu » 芸術の人間学的考察 (Réflexions anthropologiques sur l'art), dans NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *op. cit.*, p. 5.

graphie et la prononciation du terme employé [288], qui côtoie dès le texte de 1931 celui de *ma* 間 : Nakai serait en fait le premier à avoir utilisé à l'écrit le terme dans le sens qu'il a aujourd'hui, c'est-à-dire celui d'un concept générique. Il l'emploie donc pour la première fois à cette époque, plusieurs fois durant les années 1930, et plus largement à de nombreuses reprises jusque dans ces derniers écrits, notamment après-guerre dans *Bigaku nyūmon* 美学入門 (Introduction à l'esthétique, 1951). Dans *Bigaku nyūmon* tout particulièrement, il parlera du *ma* comme d'une « coupe » (*setsudan* 切断), ce qui, *a posteriori*, permet de mesurer le sens qu'il accorde au concept [289].

Dans « Kaiga no fuan », Nakai évoque encore la question de l'imitation ou les sciences, les nouvelles manières d'appréhender la réalité qu'elles autorisent notamment, autant de thématiques qui ont intéressé Kitawaki. Avant de conclure son texte en ces termes : « La "toile blanche", qui est pour ainsi dire le point d'interrogation de notre existence, dégage maintenant un nouveau parfum, et est accrochée devant nous. [290] »

L'essai est précoce dans la carrière de Nakai, puisque ses toutes premières publications datent de 1929. Mais nombre des thèmes qui l'occuperont, et seront repris et développés, particulièrement après-guerre, y sont déjà présents. De même en ce qui concerne la division de l'œuvre en divers « plans » ou « scènes » – c'est sur la question du montage cinématographique que se penchera plus spécialement Nakai –, si le thème sera surtout développé après 1945, on en voit clairement plusieurs indices dans « Kontinyuiti no rironsei » コンティニュイティの理論性 (La logique de la continuité), un texte de 1936 [291]. Nous pouvons considérer que, sur la base de ces lectures, Kitawaki a lui aussi mûri certaines

---

[288] Nakai crée un néologisme en accolant deux caractères, le premier (*suki* 隙) signifiant « interstice » et le second (*kyo* ou *ko* 虚) « vide », dont la prononciation est de fait délicate à déterminer. Mais, pratique courante et dont Nakai fait d'ailleurs à plusieurs reprises usages, il propose une lecture du composé qui ne correspond pas tout à fait aux caractères, et offre un sens légèrement différent : *sukima*, c'est-à-dire « espace » ou « intervalle » (qui devrait s'écrire *sukima* 隙間). Dans ce cas de figure, la traduction est malaisée puisqu'il s'agit de privilégier la lecture du composé proposée (donc le sens d' « intervalle ») tout en prenant si possible en compte le sens des caractères inscrits (« interstice » et « vide »), qui n'ont bien sûr pas été employés au hasard.

[289] Voir LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 122-124 ; et LUCKEN Michael, « "Les limites du ma" Retour à l'émergence d'un concept "japonais" », *Nouvelle revue d'esthétique*, nº 13, 2014, p. 57-65.

[290] 「いわばわれわれの存在の疑問記号(フラーゲツアイヘン)である『白き画布』は、今新しき香りを放ちつつ、われわれの前に架けられている。」 (NAKAI Masakazu, « Kaiga no fuan », dans NAKAI Masakazu, KUNO Osamu [éd.], *op. cit.*, p. 178).

[291] Voir NAKAI Masakazu, « Kontinyuiti no rironsei » コンティニュイティの理論性 (La logique de la continuité), dans NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *Nakai Masakazu zenshū – Dai san kan : Gendai geijutsu no kūkan*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1981, p. 164-172 (et plus particulièrement à ce propos p. 170-171). Notons que Nakai y traite aussi, bien qu'indirectement, le thème de la croissance des plantes, thème auquel Kitawaki consacre peu après plusieurs toiles.

thématiques, et suivi par certains aspects une trajectoire qui fait que, même après-guerre, le travail des deux hommes continue de partager nombre de points communs. C'est pourquoi il est également intéressant de se pencher sur les travaux postérieurs de Nakai, tels que « Eiga no motsu bunpō » 映画のもつ文法 (Grammaire du cinéma, septembre 1950) ou « Katto no bunpō » カットの文法 (Grammaire de la coupe, juillet 1950). Ces deux courts écrits, dont la publication est très rapprochée, paraissent après la période d'activité du peintre et ne sauraient donc être considérés comme une influence, mais dans le sens où ils complètent et synthétisent des idées et concepts précédemment développés par Nakai, leur étude est riche d'enseignement. Dans « Katto no bunpō » particulièrement, Nakai transpose le concept linguistique [292] de copule (jp : *keiji* 繋辞 ou *kopura* コプラ) au monde du cinéma.

> 小説も絵画も、見ている視点が大体定まっている。したがって、方向と、範囲もきまってくる。ことに、小説では「……である」といった、と作者の肯定ないし否定の「コプラ」繋辞がついてくる。だから個人作者の観点が、一つ定まっていなければならない。
>
> ところが映画では、カットとカットの連続の間には「繋辞」「である」「でない」というものがなしにつながって、大衆の中にそのままでホリ込まれるのである。
>
> だから、監督がある予想でつないだカットも、現に館で観衆の拍手がきてみなければ安心はならないのである。
>
> 全然反対の結果となることもないとはいえないのである。［中略］
>
> 映画は、何にもまして、その時代の人々の「願い」、「悲願」に最も近く構成されるべき、文法を、みずからの構成の中にもっている。［下略］ [293]

> Dans le roman comme dans la peinture, le point de vue est en général déterminé. De fait, les orientations et les champs sont ainsi déterminés. En particulier dans le roman est attachée une « copule » telle que « c'est… » [pour ponctuer] les affirmations ou négations de l'auteur. C'est pourquoi le point de vue personnel de l'auteur ne peut qu'être défini et unique.
>
> Néanmoins, dans les films, du fait de l'absence entre la succession des scènes de copules telles que « c'est » ou « ce n'est pas », [le point de vue] est tel quel profondément inscrit dans le peuple.
>
> C'est la raison pour laquelle le metteur en scène ne pourra en fait être rassuré quant à savoir s'il a bien effectué le montage des scènes qu'après avoir vu les spectateurs applaudir dans la salle.
>
> On ne peut affirmer qu'on n'arrive jamais à un résultat qui soit parfaitement inverse. […]

[292] L'emprunt n'est pas surprenant et ne fait que confirmer son intérêt pour la linguistique. Bien plus tôt, en 1930, il citait déjà dans « Supōtsu no biteki yōso » スポーツの美的要素 (Éléments esthétiques du sport) le nom de Ferdinand de Saussure (1857-1913). Le *Cours de linguistique générale* paraît dans une traduction japonaise en 1928, ce qui en fait la toute première traduction de l'ouvrage (*Gengogaku genron* 言語学原論, traduction de Kobayashi Hideo 小林英夫, parue à Tōkyō chez Okashoin 岡書院).

[293] NAKAI Masakazu, « Katto no bunpō » カットの文法 (Grammaire de la coupe), dans Nakai Masakazu, Kuno Osamu (éd.), *op. cit.*, p. 195-197.

> Le cinéma, plus que tout autre [art], possède en sa structure propre une grammaire qui doit être conçue de la manière la plus proche possible des souhaits et vœux du peuple de son époque.

En 1951, dans *Bigaku nyūmon*, il écrira encore : « Dans l'interstice de la section entre un plan et le suivant, l'homme retrouve et réhabilite cette direction qu'il a perdu de vue. [294] »

Comme une réponse à la « grammaire » proposée par Nakai afin de lier entre elles les scènes de films, Kitawaki semble tenter une mise en pratique du concept dans le domaine pictural : les « peintures schématiques » sont ainsi un assemblage de « scènes » parfois hétéroclites, un « montage » cette fois pictural, dont l'absence de cohérence apparente est peut-être due au fait que le peintre songeait, lui aussi, que la réponse résidait dans le « cœur du peuple », c'est-à-dire dans l'appréciation des spectateurs. Néanmoins, trop peu assuré quant à la possibilité d'appliquer à la peinture le principe du montage, il nous semble qu'il emploie dans un premier temps ce que, pour reprendre le terme de Nakai, nous pourrions ici qualifier de « copules » : quel autre rôle en effet que celui alloué aux différents motifs et formes géométriques dont il fait usage ? Sur ce point encore, Nakai et Kitawaki semblent suivre un cheminement assez proche. Les réflexions développées à ce sujet par le penseur ne datent pas de ses premiers écrits, et Kitawaki lui aussi aura besoin d'un certain temps pour affirmer théorie et technique, et parvenir à des toiles laissant au seul vide le soin de relier entre eux les éléments.

Ajoutons que la remarque que fait Nakai dans « Eiga no motsu bunpō », à savoir que, par rapport aux réalisations artistiques antérieures, le cinéma est désormais le fait non plus d'un seul homme mais de toute une équipe – pour la réalisation, les prises de vues, les décors, etc. –, évoque directement les œuvres collectives auxquelles, justement, Kitawaki s'intéresse, et au sein desquelles est centrale la question de l'assemblage des « scènes ». Sur ce point, que les artistes aient tous œuvré sur une même surface, ou que l'œuvre soit un assemblage de plusieurs, est de peu d'importance. Les artistes surréalistes entourant Breton collationnent par l'intermédiaire du « dépaysement » des éléments hétéroclites certes, mais au sein d'un univers relativement unifié. Ils font ainsi écho à la déclaration de Reverdy, citée par Breton dans le premier *Manifeste*, selon laquelle l'image ne pouvait naître que « du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées [295] ». Poussant plus loin le raisonnement, Koga d'abord et plus encore Kitawaki séparent certes les objets mais

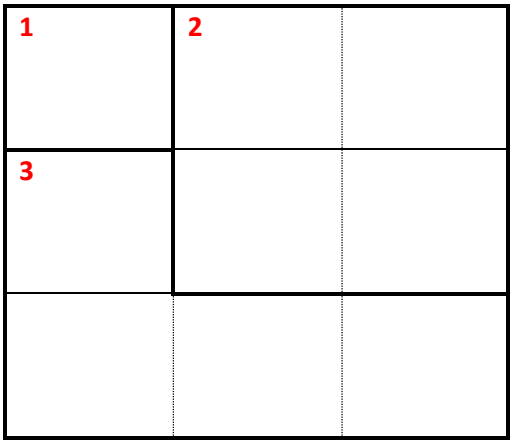
[294] Cité et traduit dans LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu – Naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon : Les presses du réel, 2015, p. 139.

[295] BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, dans BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, p. 30-31.

également les espaces qui les contiennent. La tentative avait été entamée par le premier dans ses toiles du début des années 1930, qui réalisait ainsi ce que Matsuura, par opposition à l'habituelle structure picturale de « contiguïté/continuité », qualifie [296] de « contiguïté discontinue » : des éléments placés côte à côte sur la toile, mais ne partageant guère de point commun ; voire absolument aucun. Chez Kitawaki, la coupure entre les divers éléments est plus marquée encore. L'œuvre s'apparente parfois à ce que nous sommes tentés de qualifier de « cadavre exquis à une voix », aux coupures plus apparentes que dans le jeu original des surréalistes, comme un assemblage de vignettes.

3.2.2.3.2 Vers un montage pictural

Regardons à nouveau la façon qu'à le peintre de composer ses œuvres : il dispose sur le fond de la toile divers éléments, comme découpés. Une sorte de collage. Les œuvres utilisant le *Yi king* sont un exemple de compositions basées sur le vide, où il sépare les éléments. Ainsi que nous l'avons montré, parfois uniquement entourés de vide, le lien qui unit les éléments dans les œuvres de Kitawaki peut également être précisé par divers éléments géométriques les reliant ou les ceignant.



Et, alors que certaines œuvres présentent des éléments *a priori* parfaitement hétéroclites, d'autres s'attachent plutôt à présenter les facettes d'une même réalité : différents points de vue d'un même ensemble, d'un même paysage, ou d'un même objet biologique par exemple. Ainsi de *Murasakino no keikan* 紫野の景観 (Vues de Murasakino, 1942 [cat. 201] ; ci-dessus) ou *Suisen no keitaigaku* 水仙の形態学 (Morphologie des narcisses, 1946 [cat. 251] ; page suivante), dans lesquelles le peintre offre au regard les différents plans d'une même

[296] Entretien à Tōkyō, mai 2015.

scène : un paysage vu sous différents angles, et dont il n'a retenu que certains éléments ; et une espèce de fleur dont il s'attache à étudier les différentes parties constituantes.

Dans les deux œuvres, il est intéressant de constater le découpage de la toile, composé de neuf unités réparties entre les différentes zones de peinture. Comme le souligne Ōtani, la zone 1 de *Murasakino no fūkei* présente un plan du nord de Kyōto où deux zones sont entourées, à l'est et à l'ouest : au nord-est le mont Hiei (Hiei-zan 比叡山), célèbre pour ses temples bouddhistes, qui est représenté dans la zone 2 ; et au nord-ouest le Daitoku-ji 大徳寺, un temple bouddhiste. Dans la zone 3 sont représentés les pignons des toits de deux bâtiments : celui de droite est justement celui du Daitoku-ji, au motif très reconnaissable, et l'autre correspond à la porte du sanctuaire shintō Imamiya-jinja 今宮神社 : en regardant vers l'est depuis celle-ci, on aperçoit le mont Hiei [297].

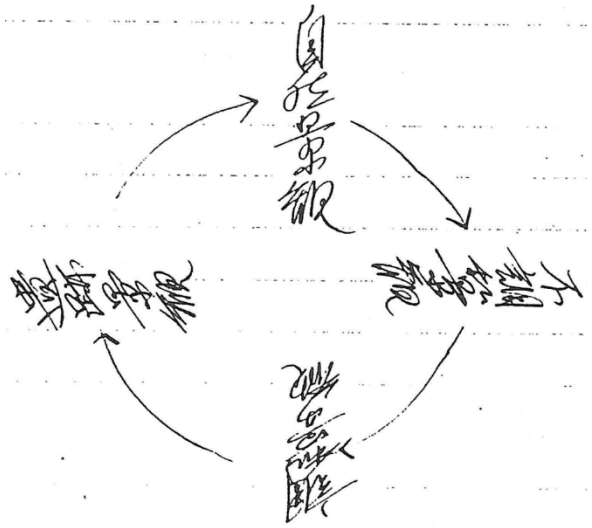
[298]

Ajoutons que, dans le carnet de notes n° 5, dans une partie intitulée *Keikan chirigaku* 景観地理学 (Géographie des paysages), Kitawaki explique que les sites ou paysages (*keikan* 景観) se divisent en paysages naturels (*shizen keikan* 自然景観) et paysages culturels (*bunka*

[297] Voir ŌTANI Shōgo, « Kitawaki Noboru "Murasakino no keikan" wo yomitoku », *Gendai no me – Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan nyūsu*, vol. 547, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2004, p. 12-13.

[298] Extrait du carnet n° 5 de Kitawaki.

keikan 文化景観). Lorsque l'homme réalise une construction, il influe sur le territoire, mais celui-ci influe à l'inverse sur les constructions humaines. Le peintre a réfléchi à ces influences communes, provoquant l'harmonie ou à l'inverse la disharmonie, et ainsi le développement ou au contraire le déclin culturel. Nature et culture se répondent : ainsi du Daitoku-ji, dont le jardin a été conçu comme un « paysage emprunté » (*shakkei* 借景) du mont Hiei. De telles réflexions seront développées la même année dans l'œuvre collective *Kamogawa fūdoki josetsu* 鴨川風土記序説 (Introduction aux carnets sur les climats et terroirs de la Kamogawa, 1942 [cat. 208]) que nous avons plusieurs fois évoquée.



299

Penchons-nous à présent plus particulièrement sur la construction de ces deux œuvres. *Murasakino no fūkei* et *Suisen no keitaigaku* présentent un modèle similaire. Dans ce type de cas, la relation qui unit les divers motifs est évidente : ils appartiennent tous au même objet, ils sont les parties d'un même tout. C'est donc plus ici la composition, le « montage » de ces « scènes » qui importe, que le sens à donner à leur relation.

Scènes, éléments hétéroclites reliés seulement par le biais du montage : de telles thématiques font songer au cinéma et, à cette époque, au travail de plusieurs théoriciens soviétiques. La sensibilité de Nakai le porte vers le travail de Dziga Vertov ou celui de son frère Mikhaïl Kaufmann (1897-1980), qui semblent l'avoir particulièrement intéressé. Quant à Kitawaki, si l'écho de telles théories dans son œuvre est évident, l'interrogation porte plutôt sur la façon de savoir quelle a pour lui été la source de telles connaissances. Et il est peu probable qu'elles se limitent aux réflexions de Nakai. Le travail de Kitawaki n'est

299 Autre extrait du même passage du carnet n° 5 de Kitawaki. Le schéma précise le cycle suivant (à partir du haut, dans le sens horaire) : *shizen keikan* 自然景観 (paysage naturel) → *fuchō keikan* 不調景観 (paysage disharmonieux) → *chōwa keikan* 調和景観 (paysage harmonieux) → *iseki keikan* 遺跡景観 (paysage de ruines) → …

pas un décalque des théories du penseur : s'il s'approprie beaucoup, d'autres points le distinguent de Nakai. Aussi, outre Vertov et Kaufmann, il est permis d'étendre quelque peu le champ des possibles influences. À cette époque, deux noms viennent rapidement à l'esprit : ceux des cinéastes et théoriciens Vsevolod Illarionovitch Poudovkine (1893-1953), plusieurs fois abordé dans la revue *Bi – hihyō* 美・批評 (Beauté – critique) animée par Nakai, et surtout Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948), dont le travail théorique est très tôt traduit en japonais. Ajoutons que, si la conception du cinéma de ces auteurs diffère à bien des égards, la question du montage est véritablement au cœur de leurs réflexions à tous. C'est ici sur le travail d'Eisenstein que nous nous pencherons plus spécialement.

Eisenstein a bâti nombre de ses théories en rapport à la culture et la langue japonaises pour lesquelles il se passionnait. Engagé dans l'Armée rouge lors de la guerre civile (1917-1922) consécutive de la révolution d'Octobre, il fait la rencontre d'un enseignant de japonais, événement qui le décide à abandonner ses études d'ingénieur (davantage orientées vers l'architecture) pour apprendre la langue, qu'il poursuivra sur les bancs de l'Université de Moscou après avoir été démobilisé, en parallèle du théâtre dans lequel il s'investit. Son goût pour la scène le porte aussi à s'intéresser au kabuki, particulièrement suite à la tournée d'une troupe japonaise en Russie durant l'été 1927 [300]. C'est plutôt son grand intérêt pour les kanjis (il en aurait appris quelques centaines [301]) qui retiendra notre attention : leur mode de « composition » lui inspirera en partie celle du cinéma. Dans les kanjis en effet, la combinaison de plusieurs éléments permet de créer un sens nouveau : la combinaison de A et B n'est donc pas égale à A + B, mais bien plutôt à C ; c'est-à-dire, pour emprunter les mots du cinéaste, que la combinaison ne doit pas être considérée comme leur « somme » mais comme leur « produit » [302]. Pour emprunter un exemple à Eisenstein, le caractère 聞, employé dans le verbe « écouter » (*kiku* 聞く), est composé de la porte, *mon* 門, et de l'oreille, *mimi* 耳. De même du caractère 吠 signifiant « aboyer » (*hoeru* 吠える), composé de la bouche, *kuchi* 口, et du chien, *inu* 犬. On le voit : la signification comme l'impact du nouvel élément ainsi créé peuvent être bien supérieurs à la simple addition des éléments de base. De même dans les peintures de Kitawaki où les différents éléments, bien que séparés,

[300] Voir TSCHUDIN Jean-Jacques, « Le kabuki s'aventure sur les scènes occidentales : Tsutsui Tokujirō sur les traces des Kawakami et de Hanako », *Cipango*, n° 20, « Nouveaux regards sur les arts de la scène japonais – I – Arts du spectacle, ambassadeurs de la culture nationale », Paris : Publications Langues O', 2013, p. 23-24.

[301] Voir SETON Marie, *Sergei M. Eisenstein – The Definitive Biography*, New York : Grove Press, 1960, p. 37-38.

[302] De même que, par exemple, la bande dessinée, qui n'est pas la simple addition des différentes cases qui la composent ; auquel cas il serait possible de les mélanger, comme on le ferait de cartes dans un chapeau, sans que la substance en fût changée.

comme les différents plans d'un film, ou les parties d'un kanji, sont en fait combinés sur la toile ; ils ne font pas que s'additionner mais créent ensemble quelque chose qu'à eux seuls ils ne possédaient pas séparément.

Ces réflexions, Eisenstein les applique au montage cinématographique de deux façons différentes. D'une part, il incorpore des scènes volontairement choquantes, juxtapose des images ou des scènes autonomes, hétérogènes, pouvant *a priori* n'avoir aucun rapport entre elles, afin de créer sur le spectateur un très fort impact, et ainsi le faire réagir de la manière souhaitée : c'est le « montage d'attractions » ou « montage-réflexe », dont l'objectif est de déclencher chez le public une réflexion politique. Ainsi dans *La grève* (1924-1925), où il juxtapose les images d'ouvriers massacrés par des soldats et celles de bœufs à l'abattoir. D'autre part, il s'intéresse aux « clefs » ou radicaux (*bushu* 部首) des kanjis, éléments exprimant souvent la nature du caractère. Ainsi de la bouche, *kuchi* 口, dans *hoeru* 吠える (aboyer) : cette clef donne une indication de la signification que peut avoir le caractère, qui pourrait avoir trait à la parole, la voix, l'expression vocale d'un animal. Eisenstein va tenter d'employer un concept identique dans le montage cinématographique, qu'il décrit en 1929 dans un court essai intitulé en français « La quatrième dimension au cinéma » (en japonais « Eiga ni okeru dai yon jigen » 映画に於ける第四次元 [303]) : ce qu'il nomme un « plan-guide », et qu'il conseille de placer en début de séquence, est censé donner à celle-ci une « direction » donnée. Il précise : « Le plan cinématographique n'est jamais une *lettre* de l'alphabet, au sens invariable, mais toujours un *idéogramme* polysémique. [304] » Cette idée de clef sera développée pour orienter non plus seulement une séquence, mais l'œuvre dans son entier [305] : le principe est identique à celui qu'emploie Kitawaki dans ses œuvres du début

[303] En anglais, voir EISENSTEIN S. M, *The Filmic Fourth Dimension*, dans EISENSTEIN Sergei, LEYDA Jay (éd.), *Film Form – Essays in Film Theory*, New York : Harcourt, Brace and Company, 1977, p. 64-71.

[304] Cité dans AMENGUAL Barthélemy, *¡Que viva Eisenstein!*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1980, p. 431-432.

[305] Précisons que de telles conceptions ne sont pas isolées : très actif dans le domaine artistique, l'universitaire, philosophe et orientaliste américain Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), qui enseigna longtemps au Japon, proposait déjà au début du siècle des réflexions proches de celles d'Eisenstein dans *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, s'intéressant cependant plus aux relations entre les parties qu'à ce qu'elles font naître. Ce passage notamment : *"For example, the ideograph meaning 'to speak' is a mouth with two words and a flame coming out of it. The sign meaning 'to grow up with difficulty' is grass with a twisted root [...]. But this concrete* verb *quality, both in nature and in the Chinese signs, becomes far more striking and poetic when we pass from such simple, original pictures to compounds. In this process of compounding, two things added together do not produce a third thing but suggest some fundamental relation between them. For example, the ideograph for a 'messmate' is a man and a fire."* Rédigé en 1908, le texte sera publié et quelque peu modifié une dizaine d'années plus tard par Ezra Pound. Caractéristique qui intéresse aussi bien Fenollosa qu'Eisenstein : un caractère peut transmettre une même idée dans plusieurs langues. C'est plus encore le cas de symboles tels que les hexagrammes, mais aussi bien sûr du dessin ou de la peinture, dont le caractère universel retient bien sûr l'attention de Kitawaki. (Ānesuto Fenorosa [Ernest Fenollosa], *Shi no baitai toshite no kanjikō – Ānesuto Fenorosa Ezura Paundo geijutsu shiron*, Tōkyō : Tōkyō bijutsu, 1982,

des années 1940. Ainsi de l'usage du *Yi king*, ou de la citation de Confucius dans *Shu to murasaki* 朱と紫 (Pourpre et violet, 1945) dont il sera plus loin question.

En 1932 est publié au Japon sous le titre *Eiga no benshōhō* 映画の弁証法 (La dialectique du cinéma) un recueil de textes d'Eisenstein, où sont abordées ces questions au sein de deux chapitres : « La quatrième dimension au cinéma » qui vient d'être évoqué, et un autre consacré à la culture japonaise qui retiendra particulièrement notre attention, « Le principe cinématographique et la civilisation japonaise [306] ». Kitawaki comme Nakai ont pu en prendre connaissance à cette époque, peut-être même un peu plus tôt encore puisque la revue *Cahiers d'art* (lue et souvent évoquée au sein des cercles artistiques japonais) publie une traduction de l'essai d'Eisenstein dans les deux premiers numéros de l'année 1930 [307]. Il s'agit du reste déjà d'une reprise, puisque la version originale est parue en Russie en 1929, comme postface d'une brochure consacrée à la civilisation japonaise [308]. En 1930, il est aussi publié à Paris mais en anglais cette fois, dans la revue surréaliste *Transition* [309]. Concernant dans un premier temps le texte de cet essai, c'est plutôt à la version japonaise que nous nous intéresserons, qui est celle que Nakai ou Kitawaki ont le plus vraisemblablement pu lire (à tout le moins de manière approfondie). Cet article présente d'évidentes similitudes avec le travail des deux Japonais, comme ce passage sur les kanjis où Eisenstein évoque la notion de copule :

> 真の興味は、象形文字の第二の範疇「会意」即ち「繋辞」――Copulative――に始まる。
>
> 極めて単純な二個の象形文字の連繋 Copulation――むしろ組合せ又は合一 Combination と云つた方が一層適切であるかも知れない――は、二個の象形文字の合計（サム）としてゞはなく、それらの積（プロダクト）として考へられてゐる。［中略］
>
> 部分／＼を切離して考へれば、それぞれ或対象なり事実なりに照応してゐるが、それらの各部分を合一したものは別個の新しい概念に照応する。［中略］
>
> 例えば――

p. 13-14 ; voir aussi STALLING Jonathan, « The Emptiness of Patterned Flux – Ernest Fenollosa's Buddhist Essay " The Chinese Written Character as a Medium for Poetry », dans WHALEN-BRIDGE John, STORHOFF Gary, *The Emergence of Buddhist American Literature*, Albany : SUNY Press, 2009, p. 25).

[306] Son titre complet en japonais est « Eiga no genri to Nihon no bunka – Fu. Montaashu oyobi shotto ni tsuite » 映画の原理と日本の文化　附。モンタアシユ及びシヨツトに就いて (Le principe cinématographique et la civilisation japonaise – Annexe : À propos du montage et de la prise de vue).

[307] Voir EISENSTEIN Sergei, « Le principe cinématographique et la civilisation japonaise », *Cahiers d'art*, nº 1 et 2, Paris : Éditions « Cahiers d'art », 1930, p. 31-32 (nº 1) et p. 91-94 (nº 2). Les passages ici proposés ne reprennent pas le texte de *Cahiers d'art*, mais sont une traduction de la version japonaise, légèrement différente.

[308] Voir Serugei EIZENSHUTAIN [Sergei EISENSTEIN], *Eiga no benshōhō*, Tōkyō : Ōraisha, 1932, p. 51.

[309] Voir EISENSTEIN S. M., « The Cinematographic Principle and Japanese Culture (with a digression on montage and the shot) », *Transition*, nº 19-20, Paris : Shakespeare and Co., juin 1930, p. 90-103.

水の絵と目の絵では　——涙をながすこと［中略］

犬と口では　　——吠えること［中略］

これこそ純粋のモンタアジユである！ [310]

L'intérêt véritable débute avec la seconde catégorie d'écriture figurative, « composée », c'est-à-dire « copulative » *(copulative)*.

La copulation de deux caractères figuratifs très simples – peut-être serait-il bien plus juste de parler de combinaison *(combination)* – ne doit pas être considérée comme la somme de ces deux caractères, mais comme leur produit. […]

Prises séparément, les différentes parties correspondent chacune à un objet et un fait donnés, mais la combinaison des parties correspond à un nouveau concept. […]

Par exemple –

Le dessin de l'eau et le dessin de l'œil　　pleurer […]

Le chien et la bouche　　aboyer […]

Il s'agit d'un pur montage !

Le cinéaste évoque encore la poésie japonaise, haïkaïs et *tanka*, qu'il apparente également à du montage et qui intéresseront beaucoup les surréalistes, ainsi que l'art pictural japonais par le biais des estampes. Plus loin, il fait une remarque relative à l'enseignement du dessin, et tente une comparaison entre l'Occident et le Japon : alors que les petits Occidentaux couvriraient intégralement la feuille de papier qui leur est confiée, les Japonais reproduiraient certains détails d'un objet donné. L'auteur y voit l'équivalent de « scènes », et une caractéristique ancrée dans la culture.

こゝに桜の樹の枝か帆掛け船のある風景があるとすると、生徒はまづ、四角とか、円とか、長方形とか、任意の枠を選定して、その全体のなかゝら構成単位を抽出する。

つまり、日本人は枠をとる！ [311]

En supposant qu'ils aient devant les yeux une branche de cerisier ou un paysage avec un voilier, les écoliers commencent par extraire de la totalité de ces objets des unités compositionnelles découpées suivant des cadres de forme arbitraires : quadrilatère, cercle ou encore rectangle.

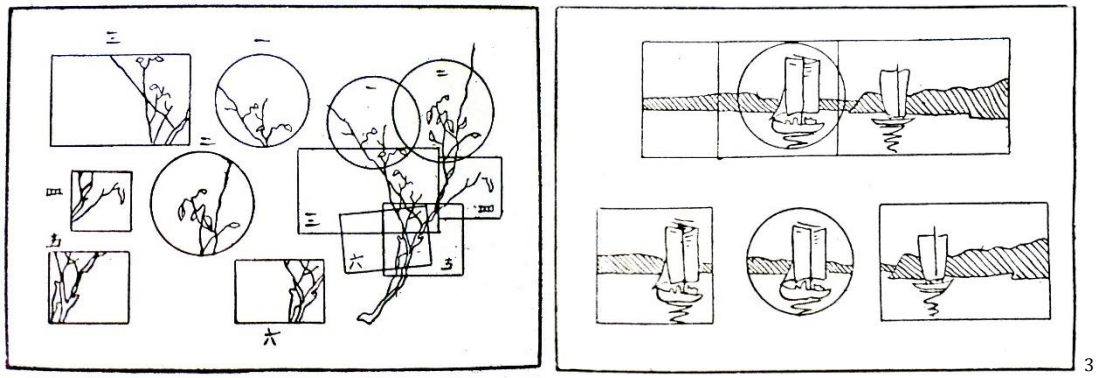
En somme, les Japonais cadrent !

Pour appuyer ses dires, l'auteur emploie deux illustrations. La version japonaise publiée en 1932 ne les reproduit pas, mais la revue *Cahiers d'art* les propose en revanche (voir page suivante). L'affirmation d'Eisenstein semble toutefois un peu arbitraire : l'apprentissage du dessin serait-il donc si différent, et d'où tire-t-il de telles informations ? Si la généralisation faite par l'auteur semble excessive, la consultation de manuels d'apprentissage du dessin

[310] Serugei EIZENSHUTAIN [Sergei EISENSTEIN], *op. cit.*, p. 54-55.

[311] *Ibid.*, p. 76-77.

japonais antérieurs ou contemporains de ces réflexions tend cependant, il est vrai, à lui donner raison. Les deux illustrations retenues par le cinéaste sont d'ailleurs empruntées à un manuel de dessin de 1910, *Jinjō shōgaku shintei gajō – Dai roku gaku nen – Dansei yō* 尋常小学新定画帖　第六学年　男生用 (Nouveaux manuels de dessins pour l'école élémentaire – Sixième année – À l'usage des petits garçons), édité par le ministère de l'Éducation (Monbushō 文部省) [312]. Contemporain des réflexions d'Eisenstein, citons également par exemple *Shoshinsha no tame ni – Shasei to sōga no egakikata* 初心者の為に写生と挿画の描き方 (Pour les débutants – Comment dessiner d'après nature et réaliser des illustrations) qui offre des illustrations là encore très proches (voir page suivante). Dans ce manuel comme dans celui de 1910, les illustrations sont assorties de la légende *ichi no torikata* 位置の取り方 (Comment composer) [313].



[314]

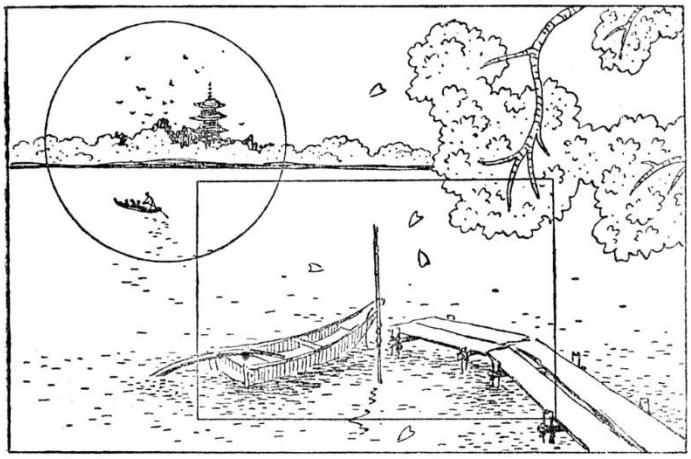
Né en 1901, Kitawaki a très probablement utilisé de tels ouvrages durant sa scolarité. Dans le système scolaire de 1910, la sixième année d'école élémentaire est destinée à des garçons âgés de onze ans environ, il en avait alors neuf. Ceci étant, une influence de ces concepts sur lui n'est pas tant à rechercher dans de tels manuels, qui auraient logiquement pu provoquer chez beaucoup d'autres artistes pareil découpage de l'espace, que dans la mise en avant et l'interprétation toute personnelle qu'en fait Eisenstein. Nous l'avons vu, Kitawaki nourrit un intérêt fort pour la question de l'espace, et son travail apparaît comme la convergence de diverses influences qui, toutes, ont pour point commun un rapport très particulier à celui-ci. Il semble ainsi avoir multiplié les tentatives, essayé diverses possibilités offertes dans ce domaine, les mêlant et les adaptant chaque fois à ses propres conceptions. Peut-être

[312] Il s'agit des illustrations n° 12 et 18 du fascicule. Voir Monbushō (éd.), *Jinjō shōgaku shintei gajō – Dai roku gaku nen – Dansei yō*, Tōkyō : Tōkyō shoten, 1910, p. 12 et 16 ; et TALBOT Daniel (éd.), *Film: an Anthology*, New York : Simon and Schuster, 1959, p. 335.

[313] La version japonaise ne reprend cependant pas les illustrations, et donc pas cette légende. Quant à *Cahiers d'art*, les légendes n'y figurent pas aux côtés des illustrations.

[314] Figures 1 et 2, extraites de EISENSTEIN Sergei, « Le principe cinématographique et la civilisation japonaise », dans *Cahiers d'art*, n° 2, Paris : Éditions « Cahiers d'art », 1930, p. 93.

pouvons-nous y voir également une influence de l'abstraction, non pas tant dans les motifs peints, puisque ses œuvres sont majoritairement figuratives, que dans le découpage de l'espace de la toile.



(二) 方り取の置位 [315]

Après-guerre, c'est toutefois un genre pictural bien éloigné des avant-gardes qui va nourrir les réflexions de Kitawaki, lui permettant d'élargir encore un peu ses horizons : la peinture traditionnelle chinoise.

3.2.2.4 Théorie et pratique de la peinture chinoise

Les toiles que réalise Kitawaki après la guerre sont difficiles à regrouper sous une même appellation, contrairement à celles qu'il peignait quelques années auparavant et qui pouvaient être qualifiées de « surréalistes » ou « schématiques ». Elles conservent bien sûr certaines de ces caractéristiques, mais ne présentent plus une telle unité thématique ou stylistique, qui permettait de dégager chez le peintre des « périodes ». Aussi, les quelques œuvres qu'il accomplit après-guerre, si l'on souhaitait les qualifier, pourraient difficilement l'être autrement que de « peintures d'après-guerre [316] », précision qui n'est que temporelle et ne renseigne aucunement sur leur teneur. Au sein de cet ensemble très hétérogène, certaines toiles présentent cependant des caractéristiques communes. Il apparaît délicat de former des catégories sur la base d'une poignée d'œuvres, mais il est néanmoins possible de distinguer de véritables ensembles procédant d'une même logique. Il faut en outre se souvenir que la production de l'artiste est après-guerre pour le moins réduite,

[315] Illustration dans TAKAMI Suifū, Tōkyō yōga kenkyūkai (éd.), *Shoshinsha no tame ni – Shasei to sōga no egakikata*, Tōkyō : Fubunkan shoten, 1931, p. 58.

[316] Catégorisation que propose le catalogue de l'exposition du MOMAT de 1997 : *sengo no sakuhin* 戦後の作品 (œuvres de l'après-guerre).

particulièrement si on la compare à celle qui a précédé la fin du conflit. À ce titre, l'exercice demeure intéressant. Ainsi, en 1945 puis 1947, deux toiles de Kitawaki se distinguent nettement du reste de sa production en ce qu'elles évoquent l'art pictural chinois. La référence est évidente, et ne connaît aucun autre exemple chez Kitawaki.

Précisons tout d'abord que ce qui sera entendu ici comme « peinture de style chinois » recoupe deux types d'œuvres : le *bunjinga* 文人画 (peinture de lettrés) tout d'abord, également appelé *nanga* 南画 (abréviation de *nanshūga* 南宗画, peinture de l'école du Sud) [317], pratique particulière de la peinture chinoise inaugurée durant la dynastie Tang (618-907) qui consistait à inscrire dans l'espace laissé blanc du tableau des poèmes [318] ; le *suibokuga* 水墨画 (peinture au lavis à l'encre de Chine) ensuite, dont le plus célèbre représentant japonais est Sesshū. Cet intérêt du peintre est notable puisque la Chine, ancien modèle à suivre pour le Japon, a depuis été remplacée soit par l'Occident avec le *yōga* en ce qui concerne la peinture, soit par un retour sur le Japon avec le développement du *nihonga*, et ce depuis la fin du XIXe siècle. Kitawaki se réfère à quelques reprises à des auteurs chinois dans ses écrits, mais va ici de manière unique le faire au sein d'une toile. Son intérêt pour une tradition picturale ancienne et typiquement asiatique ne saurait être détaché du contexte : la défaite japonaise.

3.2.2.4.1 Le *bunjinga*

Présentée en novembre 1945, et vraisemblablement réalisée soit juste après la fin des hostilités, soit juste avant, la première des deux toiles qui vont ici retenir notre attention est intitulée *Shu to murasaki* 朱と紫 (Pourpre et violet, 1945 [cat. 218] ; voir page suivante). Elle se compose de trois parties distinctes : en haut à gauche, huit caractères sont accolés à une sorte de ligne représentant le prisme des couleurs ; en haut à droite, une figure

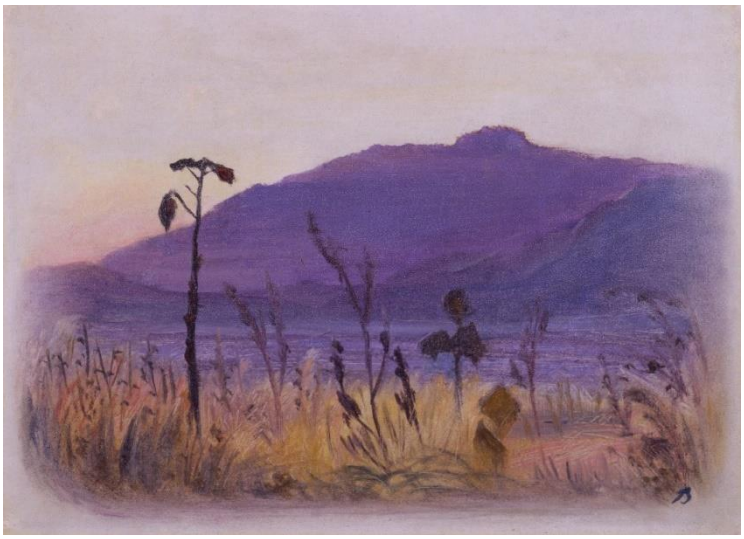
[317] Cette « école du Sud » désigne l'école de peinture chinoise des Song du sud (1127-1279), ce type d'œuvres étant en effet originaire de Chine, où elle semble apparaître vers le VIIIe siècle. Au Japon, si des exemples assez précoces existent (Sesshū notamment), il faut attendre le début du XVIIIe siècle pour que se développent les « peintures de lettrés ». Parmi les représentants célèbres de ce genre, citons Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-1783), Ike no Taiga 池大雅 (1723-1776) et, plus tard, Nakabayashi Chikutō 中林竹洞 (1776-1863) ou Tanomura Chikuden 田能村竹田 (1777-1835). Dérivant du *bunjinga*, le *haiga* 俳画, combinaison d'œuvre picturale et de haïkaï, trouvera en Buson l'un de ses plus fameux représentants (voir à ce propos LINHARTOVÁ Věra, *Sur un fond blanc – Écrits japonais sur la peinture du IXe au XIXe siècle*, Paris : Le Promeneur, 1996, p. 515-548 ; et PARVULESCO-OYA Marguerite-Marie, « La peinture japonaise de lettrés, un exemple de ré-écriture de la poésie chinoise – L'album de peintures *Dix fois pratique et dix fois propice* de Ike no Taiga et Yosa Buson », dans *Ebisu*, n° 25, 2000, p. 11-39).

[318] Voir CHENG François, *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Paris : Seuil, coll. « Points – Essais », 1991, p. 25.

géométrique avec cercle et triangle ; enfin, un paysage occupe les deux tiers inférieurs de la toile.

Penchons-nous tout d'abord sur le paysage. Certains auteurs avancent qu'il pourrait s'agir d'un coucher de soleil sur le mont Atago (Atago-yama 愛宕山, somment le plus élevé en arrière-plan), vu depuis Sagano 嵯峨野, peut-être aux alentours du lac Hirosawa (Hirosawa no ike 広沢池), tous des lieux situés au nord-ouest de Kyōto [319]. Vers la fin du conflit, Kitawaki a travaillé au service du personnel de l'entreprise Sumitomo kinzoku, à Ōsaka : il parcourait en train la distance séparant les deux villes, et aurait ainsi pu quotidiennement admirer ce paysage. La question de la période de réalisation de l'œuvre se pose alors puisque, s'il ne semble pas qu'il ait poursuivi ce travail après la fin du conflit, la toile, si l'on en juge par la flore qui y est dépeinte, s'apparente à un paysage d'automne. La vue présentée semble répondre à une telle explication, mais la consultation d'une autre œuvre du peintre nous apprend qu'une telle interprétation est très probablement erronée. S'il s'agit bien du mont Atago, *Shu to murasaki* est en fait certainement peinte depuis le quartier de Kitashirakawa dans le bourg de Kamihate (Kamihate-chō), à l'extrême opposé de la ville (nord-est), comme pour *Kitashirakawa Kamihate-chō fūkei* 北白川　上終町風景 (Vue de Kamihate-chō, Kitashirakawa [cat. 193] ; voir page suivante), une œuvre de 1942. Cette toile, quasiment pas reproduite ni exposée, n'est pour ainsi dire jamais mentionnée ; elle est pourtant à nos yeux indispensable à la compréhension de celle que réalisera le peintre trois ans plus tard.

[319] Voir notamment SAKAKIBARA Yoshirō, « Kitawaki Noboru hitsu "Shu to murasaki" shiron », *Kyōto-shi bijutsukan nyūsu*, vol. 184, Kyōto : Kyōto-shi bijutsukan, 2002, p. 4.



320

Regardons ensuite la suite de caractères qui occupe la partie supérieure gauche de *Shu to murasaki*, puisque c'est l'élément qui justement évoque l'art pictural chinois, et plus précisément le *bunjinga*. Disposés en trois colonnes, ces huit caractères se lisent sur la toile de haut en bas et de droite à gauche : 子曰惡紫之奪朱也. Leur signification est la suivante : « Le Maître [Confucius] dit : "Je hais le pourpre de peur qu'il ne pervertisse le rouge. » Cette citation correspond au premier tiers du verset 18 du chapitre XVII des *Entretiens de Confucius* (ou *Analectes*), en japonais *Rongo* 論語. Mais il est en fait délicat de faire abstraction du reste du verset si l'on souhaite proposer une interprétation de l'œuvre.

> Le Maître dit : « Je hais le pourpre de peur qu'il ne pervertisse le rouge. Je hais les airs de Zheng [musique et chants lascifs], de peur qu'ils ne pervertissent la musique classique. Je hais les beaux parleurs qui subvertissent pays et familles. » [321]

Cette question de l'interprétation porte en fait tout d'abord sur celle de ce verset des *Entretiens*. Il n'existe pas à l'époque de version en japonais moderne, mais plusieurs éditions assorties d'interprétations. Aussi bien en raison de son faible coût que de sa diffusion (l'ouvrage servait avant-guerre à la préparation des examens d'admission universitaires), il est assez probable que ce soit le travail de Kanno Dōmei (ou Michiaki) 簡野道明 (1865-1938), paru en 1935, qu'a consulté Kitawaki : *Rongo shinkai* 論語新解 (Nouvelle

320 Reproduction aimablement fournie par Kamiyama Ryōko 神山亮子, conservatrice au musée d'art de Fuchū.

321 CONFUCIUS, *Les « Entretiens » de Confucius*, dans CONFUCIUS, MENG zi, XUNZI *et. al.*, *Philosophes confucianistes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 196. Chez Gallimard également, une autre édition donne la traduction suivante : « Le Maître dit : Je déteste la pourpre qui prend la place du rouge. Je déteste la musique populaire qui corrompt la musique classique. Je déteste les beaux parleurs qui mettent le pays sens dessus dessous. » (CONFUCIUS, *Les entretiens de Confucius*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – 2 euros », 2004, p. 105-106).

interprétation des Entretiens de Confucius) [322]. Une partie du texte de Kanno consacrée au verset en question retiendra particulièrement notre attention :

> 孔子ののたまうふに「正と邪とでは、正の方が邪に屈する場合が多い。紫は艶美（ナマメイテウツクシ）で、人人の目を悦ばすが是は赤と黒との間色である。然るに正色の朱の美を奪ひ取つて之に代るのを悪む。鄭國の音聲は淫猥であるが故に、人人の耳を悦ばして正しき音楽を亂すやうになるのを悪む。又利口な佞者が巧に言ひ廻はして君に媚びへつらひ、終に國家を傾け敗るに至るのを悪む」と。 [323]

> Confucius dit : « Du juste et de l'injuste, il arrive souvent que le juste soit influencé par l'injuste. Le violet est charmant et flatte le regard, mais c'est une couleur intermédiaire entre le pourpre et le noir. Cependant, il est détestable qu'elle se substitue à la couleur primaire qu'est le pourpre. Parce que les paroles de Zheng Guo sont obscènes, il est détestable qu'elles réjouissent l'oreille et troublent la musique juste. Ou encore, il est détestable qu'un beau parleur flatte le souverain en prenant habilement des chemins détournés, et mène finalement la patrie à la chute. »

Kitawaki n'a sûrement pas choisi ce verset par hasard, et notre conviction est renforcée par la période approximative de réalisation de la toile : *Kitashirakawa Kamihate-chō fūkei*, a été achevée en novembre 1942 [324] ; si le peintre a bien dépeint ce qu'il voyait alors, la flore de *Shu to murasaki* permet de situer la date de réalisation de l'œuvre entre l'été et l'automne 1945, c'est-à-dire durant les quelques mois qui entourent la défaite japonaise. Dans le texte de Kanno, la couleur pourpre, présentée comme juste et légitime, est rapprochée d'un souverain et d'une patrie menée à la chute, et un peu d'imagination suffit pour comprendre que Kitawaki s'en sert comme d'une métaphore du Japon. Sur la toile, le soleil qui se couche derrière le mont Atago est entouré d'un halo blanc, et évoque directement le drapeau japonais. Mais, justement, il est en train de disparaître. Dans la toile de 1942, le soleil venait juste de passer derrière la montagne : un léger halo rosé se distingue encore au même endroit que sur celle de 1945. Le fait que celui-ci soit un peu plus présent trois ans plus tard peut-il apparaître comme une note positive ? Nous postulons que non, et c'est même probablement plutôt le contraire qu'il faut ici comprendre. Kitawaki réutilise une composition réalisée en 1942, à laquelle il est difficile de donner une signification précise : en effet, *Kitashirakawa Kamihate-chō fūkei* s'apparente davantage à un simple paysage de crépuscule, peut-être une ode à cette ville qui symbolise pour lui la matrice culturelle du Japon. Alors pourquoi rendre visible après-guerre le soleil ? Pour bien montrer, précisément, que celui-ci est *en train* de disparaître, et pas derrière n'importe quel obstacle :

---

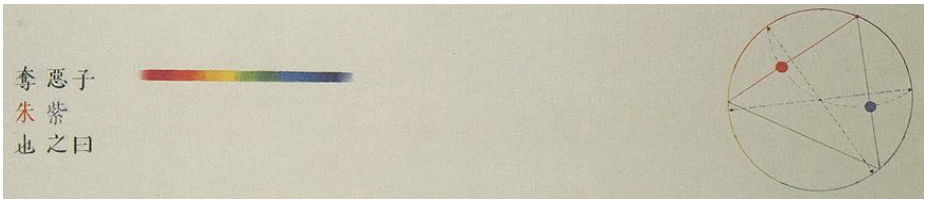
[322] Voir SAKAKIBARA Yoshirō, *op. cit.*, p. 4.

[323] KANNŌ Dōmei, *Rongo shinkai*, Tōkyō : Meiji sho.in, 1935, p. 278.

[324] Au dos de la toile est précisée la date de réalisation : novembre 1942.

il disparaît devant une montagne située à l'ouest de Kyōto, autrement dit en direction de l'Occident.

Et en effet, que peut symboliser chez le peintre l'autre couleur du titre, le violet ? Sans même parler de ses lectures et centres d'intérêt (notamment le travail de Goethe sur les couleurs), Kitawaki ne pouvait bien sûr pas ignorer la question du mélange des couleurs et la manière particulièrement simple d'obtenir du violet : le mélange du rouge (du pourpre) et du bleu. Et, si l'on demeure dans le champ ouvert par le fait que la couleur pourpre symbolise le Japon (la partie blanche n'est pas considérée : en optique, le blanc n'est en effet pas à proprement parler *une* couleur mais la synthèse de *toutes*), quel autre pays peut être évoqué par le rouge et le bleu, tout spécialement à cette époque et dans l'esprit du peintre ? Difficile de penser à un autre candidat que les États-Unis, dont le drapeau est constitué de ces deux couleurs (à l'exception là encore du blanc) et dont le mélange produit du violet. Nous pouvons dès lors envisager que le peintre porte une critique discrète à celui qui depuis quelques mois occupe le Japon, alors qu'il expose sa toile en novembre 1945.



[325]

À l'image des hexagrammes dont il fait usage au début des années 1940, la citation de Confucius sert ici à préciser le sens de la toile. Incompréhensibles sans celle-ci, nous pouvons supposer que le spectre des couleurs qui lui est accolé – qui commence avec le rouge pour s'achever sur le violet –, mais aussi le schéma qui orne le coin supérieur droit de la toile, possèdent un sens analogue. Le spectre des couleurs est très proche de celui reproduit dans *Shūeki kairizu (taihi)* 周易解理図（泰否） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*taihi*], 1941 [cat. 189]) : nous avons montré qu'un tel motif ne permet pas la communication entre les deux couleurs dont sont constitués les extrêmes, le rouge et le violet. Rappelons également ce que précisait cette série de toiles : le rouge appartient aux couleurs chaudes, positives, le violet aux couleurs froides, négatives. Ici, tous ces motifs ne font que répéter le message, sont une autre manière de le signifier.

La citation de Confucius, Kitawaki l'inscrit dans l'espace blanc de l'œuvre qui est habituellement dévolu à la partie écrite dans les *bunjinga* ; à la manière des artistes chinois, lui aussi trace du même outil, du même pinceau, le poème et l'œuvre peint. Ajoutons que, en

[325] Détail de *Shu to murasaki* (partie supérieure).

Chine bien entendu mais au Japon également, la partie écrite des *bunjinga* est rédigée en chinois. Kitawaki ne déroge pas à la règle. Dans le cas précis du peintre japonais, l'emploi de texte sur la toile est par ailleurs singulier : rares sont en effet les œuvres qui comportent un quelconque texte ; le cas échéant, celui-ci est purement utilitaire et – s'il s'agit de caractères japonais – fort peu lisible [326]. Peut-être plus encore que le titre d'une œuvre influence le spectateur quant à ce qu'il va pouvoir chercher dans celle-ci et, surtout, y trouver, allant parfois jusqu'à lui faire voir ce qui n'existe pas sur la toile, le poème inscrit dans l'espace même du *bunjinga* dialogue avec la partie picturale qui, à son tour, influe sur le texte : chacun éclaire et modifie le sens de l'autre. Relation que nous pourrions qualifier, suivant la distinction effectuée par Simon Morley, de « multimédialité » (*multi-medial relationship*), c'est-à-dire que le texte et l'image sont spatialement proches et partagent un même espace, même s'il existe souvent entre les deux une certaine hiérarchie : c'est, notamment, le cas de la publicité ou encore de la bande dessinée [327]. Kitawaki inscrit dans le « ciel » de l'œuvre, espace de vide apparent, un texte dont la relation avec les autres éléments a été précisée. Outre le fait qu'ils s'éclairent, séparément, chacun n'a ni le sens ni le poids que leur relation produit. Face à une œuvre qui s'intitule « Pourpre et violet », le spectateur cherche spontanément sur la toile ce qui va faire écho à ce titre. Dans la citation, il va alors isoler ces deux termes et réfléchir à leur sens ; puis, ou avant cela, chercher de même dans la partie peinte ce qui fait écho au titre, et à la citation. Très populaire au Japon durant l'époque d'Edo,

[326] Exception faite des croquis de Kitawaki, ainsi que de certaines « peintures schématiques » qui font usage de symboles voire de collage de textes – ainsi de *Shūeki kairizu (hakke)* 周易解理図（八卦） (Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [huit trigrammes divinatoires] [cat. 187]) où sont collées plusieurs pages d'un ouvrage –, seules quelques-unes de ses premières œuvres peintes sont concernées par l'inclusion de texte sur la toile. Citons *Māto* マート (Mart, 1932 [cat. 27]) et *Suna okiba* 砂置場 (Dépôt de sable, 1933 [cat. 29]). Faut-il voir dans cet usage de la lettre par Kitawaki, à une période où, proche de Tsuda, son style est encore fortement influencé par celui-ci, le souhait de s'inscrire davantage dans le réel, comme un écho à la fameuse déclaration de Georges Braque (1882-1963) : « Toujours dans le désir de m'approcher le plus possible d'une réalité, j'introduisis en 1911 des lettres dans mes tableaux » ? (citée dans JENNY Laurent, « Les mots de la peinture moderniste ou les bonheurs d'une mésalliance », *Versants, Revue suisse des littératures romanes*, fascicule français, vol. 55, nº 1, 2009, p. 129).

[327] À distinguer des trois autres possibles relations que sont, tout d'abord, la « transmédialité » (*trans-medial relationship*), où texte et image, séparés dans l'espace, se complètent : c'est le cas de nombreux livres illustrés où le texte reprend l'image sous lequel il s'inscrit – ou l'inverse –, ou encore des cartels accompagnant les œuvres au musée, la relation impliquant toujours une hiérarchie subordonnant l'un (image ou texte) à l'autre. Ensuite, la « médialité mixte » (*mixed-medial reliationship*) où mots et images sont très proches et tendent à se mêler dans l'espace comme dans leur emploi : l'usage des onomatopées dans la bande dessinée japonaise, dont la forme s'adapte à la signification, en est un bon exemple. Enfin, l' « intermédialité » (*inter-media relationship*), où le caractère visuel et matériel du texte est reconnu et tend vers l'image : ainsi, note Morley, du monogramme de Dürer, mais aussi de la calligraphie. Cette dernière relation décline après Gutenberg (XVe siècle), l'imprimerie amenuisant grandement la dimension graphique de l'écriture (voir MORLEY Simon, *Writing on the Wall – Word and Image in Modern Art*, Londres : Thames & Hudson, 2003, p. 10-14).

les « peintures de lettrés » offrent un rapport très particulier entre le pictural et l'écrit, les deux parties qui la constituent, à l'image des parties visuelles et sonores d'un film qui, l'une sans l'autre, ne donnent qu'une image très imparfaite de l'œuvre. Le *bunjinga* est une œuvre complexe qui n'est pas sans évoquer certains travaux surréalistes, Ernst ou Magritte par exemple, et concernant plus particulièrement le Japon, les tentatives de Koga de compléter ses toiles de poèmes ; même si, dans ce dernier cas, les espaces dévolus aux deux modes d'expression sont bien séparés.

Outre donc le fait qu'il allie sur une même surface une partie écrite et une partie peinte, le *bunjinga* se caractérise par un rapport très particulier à l'espace, et une grande importance donnée au vide. Cette importance, qui se retrouve dans le *suibokuga*, François Cheng en fait « un pivot dans le fonctionnement du système de la pensée chinoise », en peinture notamment :

> Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. […]
>
> Dans certains tableaux des Sung et des Yuan, on constate que le Vide (espace non-peint) occupe jusqu'aux deux tiers de la toile. Devant de tels tableaux, même un spectateur innocent sent confusément que le Vide n'est pas une présence inerte et qu'il est parcouru par des souffles reliant le monde visible à un monde invisible. [328]

Cette toute dernière remarque s'applique parfaitement à plusieurs toiles de Kitawaki, pendant mais aussi après la guerre. Chez le peintre comme dans la peinture chinoise, le vide – symbolisé sur la toile (ou tout autre support) par un aplat de blanc – est tout à fait fonctionnel. Un peu à la manière de la vallée qui, malgré une apparence de vide entre deux « objets » (montagnes), deux espaces « pleins », est en fait le lieu où se développe la vie ; ou, ainsi que le souligne Lao Tseu, des portes et fenêtres qui, espaces de vide, permettent en fait l'usage de la pièce dans laquelle ils s'inscrivent [329]. Le peintre le précise encore lui-même : l'espace blanc est « ce qui sur la surface de la toile effectue la liaison entre toutes les formes peintes [330] ».

Cette conception du vide comme un espace fonctionnel, actif, de liaison, est assez difficilement concevable dans une optique occidentale, ce que Jean Dubuffet (1901-1985) attribuait à un « conditionnement culturel [331] ». À l'inverse, chez Kitawaki comme dans la

---

[328] CHENG François, *op. cit.*, p. 45 et 47.

[329] Voir *ibid.*, p. 56 et 58.

[330] 「画面内の全描形をつなぐ」 (KITAWAKI Noboru, « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono san », *Kyōto nichinichi shinbun*, Kyōto, 17 mars 1938, p. 5).

[331] À son interlocuteur qui ne comprend pas « dans quelle forme le peintre pourra peupler les vides séparant les objets », Dubuffet répond : « Vous ne le saisissez pas parce que vous n'êtes pas libéré du conditionnement qu'impose le vocabulaire et ne pouvez concevoir qu'il y ait plus que néant là où il

peinture chinoise, le vide est « tout le contraire d'un "no man's land", lequel impliquerait neutralisation ou compromis [332] ». Centrale dans l'art pictural chinois, la notion de mutation ou de changement, et la relation entre les divers éléments, est symbolisée par les peintures de paysages, en japonais *sansuiga* 山水画 ou *sansuizu* 山水図 (littéralement « peintures de montagne et d'eau »), type d'œuvres réalisées au lavis à l'encre de Chine. Dans ces œuvres, c'est le vide qui donne forme à l' « universel écoulement ».

> Comment faire pour que, dans un tableau, entre Montagne et Eau, s'opère ce mouvement circulaire ? Par l'introduction du Vide, sous forme d'espace libre, de brumes et nuages, ou encore simplement de traits déliés et d'encre diluée. Le Vide rompt l'opposition statique entre les deux entités, et par le souffle qu'il engendre, suscite la transformation interne. […]
>
> Ce qui est vrai pour la relation entre Montagne et Eau l'est aussi pour celle qui existe entre les autres éléments de la nature (notamment entre arbres et rochers, entre animaux et plantes). C'est chaque fois au moyen du Vide que le peintre fait sentir les pulsations de l'invisible dans lequel baignent toutes choses. [333]

3.2.2.4.2 Le *suibokuga*

Deux années après *Shu to murasaki*, Kitawaki peint *Sesshū paranoia zusetsu* 雪舟パラノイア図説 (Diagramme explicatif de la paranoïa de Sesshū, 1947 [cat. 253] ; ci-dessous), une toile qui fait directement référence au travail de Sesshū et offre, là encore, un rapport très particulier à l'espace.

n'a mis aucun nom. Or le regard n'a pas d'intervalles, la pensée n'a pas d'intervalles, elle peuple tout de ses projections. Ce sont ces projections qui sont intéressantes à fixer, dont l'ouvrage doit donner la représentation. » (DUBUFFET Jean, *Bâtons rompus*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p. 26-27 ; cité dans CHRISTIN Anne-Marie, *op. cit.*, p. 11-12).

[332] CHENG François, *op. cit.*, p. 48.

[333] *Ibid.*, p. 95-96.

La toile est divisée en deux parties principales. Une première, à gauche, présente dans une sorte de cartouche (de haut en bas) une partie de la signature du peintre (le premier kanji de son nom : 雪) inscrit sur une forme ovoïde [334], suivi de son sceau (qui reprend cette fois les deux kanjis du nom : Sesshū 雪舟), et enfin quatre mystérieuses formes géométriques. Les deux premiers sont présentés à l'identique par l'artiste dans la première des deux toiles dont s'inspire Kitawaki. Quant à la seconde partie, principale, de l'œuvre, elle peut également être divisée en deux parties. Le premier tiers gauche est la reproduction (presque) à l'identique de la partie inférieure de l'œuvre la plus célèbre de Sesshū : *Haboku sansui zu* 破墨山水図 (Paysage en *haboku* [335] ; voir page suivante), parfois plus sobrement *Sansui zu* 山水図 (Paysage). Elle est réalisée en 1495 pour être offerte à celui de ses disciples qu'il considérait le plus talentueux et qui, à l'occasion de la fin de son apprentissage, en avait fait la demande : Josui Sōen 如水宗淵 (dates inconnues). Elle constitue à la fois un « cadeau de séparation » (*sōbetsu* 送別), et l'équivalent actuel d'une lettre de recommandation, un « certificat d'études qui habilite le récipiendaire à fonder son propre atelier de peinture et à exercer le métier de peintre [336] ». Le reste de l'œuvre consiste principalement en un assemblage d'emprunts à d'autres *suibokuga* de Sesshū [337] : au centre, *Kinzanji zu* 金山寺図 (Temple Kinzanji, 1472) ; puis, à droite, de haut en bas, *Shiki sansui zu (Natsu)* 四季山水図（夏） (Paysage des quatre saisons [Été], 1486), *Sansui zu* 山水図 (Paysage [338]), et enfin *Shiki sansui zu (Haru)* 四季山水図（春） (Paysage des quatre saisons [Printemps], 1486). Soulignons que les emprunts de Kitawaki consistent principalement en des roches qui sont de manière évidentes anthropomorphes, s'apparentant à des visages. Il s'agit d'un poncif du

[334] Sans qu'il soit évident d'en déterminer la cause (influence de Dalí ?), le motif de l'œuf apparaît à cette époque dans plusieurs réalisations du peintre. Outre celle-ci, citons deux œuvres de 1949 où un œuf est clairement dépeint : *Shinjuzetsu* 真珠説 (Théorie de la perle [cat. 258]) et *Seibutsu renshū (Kabocha to tamago)* 生物練習（かぼちゃと卵） (Étude pour nature morte [Citrouille et œuf] [cat. 259).

[335] Littéralement, *sansui* 山水 signifie « montagne et eau ». Quant à *haboku* 破墨 (encre brisée), il s'agit d'une technique picturale que Sesshū apprend en Chine et dont il fera grand usage dans ses œuvres, dont celle-ci ne fait notablement pas partie. Concrètement, « pour peindre avec cette méthode, il faut en premier lieu étendre une nappe liquide sur la soie, puis "rompre la pâleur" de ce fond monochrome en y additionnant une encre moins diluée. Ainsi apparaissent des effets de relief, accentués par des retouches faites avec des encres variant du noir au blanc, par des passages ou des oppositions entre deux tons l'ombre et la lumière se fondent. » (voir TSUKUI Hiromi, *Les sources spirituelles de la peinture de Sesshû*, Paris : Collège de France – Institut des Hautes Études Japonaises, 1998, p. 248).

[336] LINHARTOVÁ Věra, *op. cit.*, p. 169-173.

[337] Voir *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 125.

[338] La date de cette œuvre est inconnue, mais correspondrait à la fin de sa vie. Seule précision : le poème qui l'orne a été réalisé en 1507, c'est-à-dire l'année suivant le décès de Sesshū (voir TSUKUI Hiromi, *op. cit.*, p. 286-287).

surréalisme, que Kitawaki avait déjà à de nombreuses reprises mis en pratique durant les années de guerre (par exemple dans *Uruwashiki mayu* 美わしき繭 [Sublime cocon], 1938).

339

Si plusieurs travaux sont donc empruntés, c'est la reproduction de *Haboku sansui zu* qui est au centre de l'œuvre, d'une part parce qu'il s'agit de l'une des réalisations les plus célèbres de Sesshū, mais aussi parce que Kitawaki, loin de n'en reproduire qu'un détail, s'attache à l'inverse à tout reprendre (à l'exception de la partie écrite). La fidélité de la copie est étonnante, jusqu'à la légèreté et la rapidité du trait, la technique étant pourtant parfaitement différente : d'une œuvre à l'origine réalisée à l'encre, il produit une huile qui ne semble cependant pas plus empâtée. Ce sentiment tient à la technique que développe le peintre depuis plusieurs années déjà, et qui trouve son aboutissement dans les « peintures schématiques » où il supprime systématiquement tout relief de ses huiles.

Comme presque toujours chez Kitawaki, le titre de la toile est intéressant : *Sesshū paranoia zusetsu*, soit « Diagramme explicatif de la paranoïa de Sesshū ». De quelle paranoïa peut-il bien s'agir ? L'auteur fait à l'évidence référence à la méthode paranoïaque-critique de Dalí – consistant à percevoir une image double voire multiple dans une unique forme –, à laquelle Kitawaki fait allusion avec les fameuses roches anthropomorphes de Sesshū qu'il reproduit et groupe sur son tableau. En effet, si Kitawaki reprend de manière très fidèle *Haboku sansui zu*, il omet – à notre avis tout à fait sciemment – un détail important. Dans la composition originale, outre les éléments naturels, qui sont aussi les plus évidents (arbres

339 À gauche : détail de l'œuvre (tiers inférieur) ; à droite : détail de la signature (reproduction dans *Sesshū e no tabi – Dai nijūikkai kokumin bunkasai Yamaguchi nisenroku tokubetsu kikakuten – Botsugo gohyakunen kinen*, Yamaguchi : *Sesshū e no tabi* ten jikkō iinkai, 2006, p. 122).

et monts), il est possible de distinguer, tracés à l'encre plus foncée, certains éléments spécifiquement humains : les toits de quelques habitations, la banderole d'un marchand de saké (au bord de l'eau, en bas à droite) et, très légèrement à l'écart, une barque dans laquelle sont représentées les silhouettes de deux hommes, probablement des pêcheurs. Peu évidents à distinguer, ils constituent le seul signe de vie de la composition de Sesshū. Mais, dans la toile de Kitawaki, les deux hommes et leur embarcation ont disparu ; c'est en fait plus largement toute présence humaine « directe » que le peintre semble avoir voulu gommer. Toute trace humaine n'en disparaît pas pour autant, puisque le peintre l'a remplacée, à l'évidence de manière tout aussi délibérée, par des roches anthropomorphes empruntées à diverses autres œuvres de son prédécesseur. Notons d'ailleurs que les toiles de Sesshū auxquelles sont empruntés ces motifs mettent originellement bien en scène des hommes, et le font même toutes de manière bien plus évidente puisque les personnages s'y distinguent très nettement. Chez Kitawaki, abstraction faite des rares constructions évoquées, la présence humaine se résume donc à ces quelques visages de pierre, dont les regards – le point mérite d'être souligné – semblent tous converger vers les deux pêcheurs que le peintre a gommés. En mettant ainsi en évidence leur absence, le peintre renforce la présence des motifs de « corps-paysage » qu'il affectionne, et donne un caractère bien différent à l'homme en général, qui n'est dès lors plus seulement présent au travers de ses représentations directes mais habite l'ensemble de la création, ce dernier terme à entendre dans le sens de la présente œuvre comme dans celui, bien plus large, de l'ensemble de l'univers et ceux qui le peuple.

Dans son travail, Sesshū ne se contente pas de présenter au sujet-observateur un possible aspect d'un objet donné, tel qu'il pourrait apparaître isolé dans le vide. Par l'emploi de la technique dite de « l'encre éclaboussée » (*hatsuboku* 溌墨) [340], le peintre « défigure » l'image en s'en remettant partiellement au hasard. Un peu à la manière de l'automatisme des surréalistes, l'image/objet n'est plus fixe, mais sujet aux transformations. La rapidité du geste dépasse la pensée, et fait naître des traits en partie non contrôlés par le sujet, qui excèdent la pensée, le « tunnel » d'une représentation fixée, figée [341] ; pour aller vers le

[340] Et non pas de celle de « l'encre brisée », contrairement à ce que laisse supposer le titre de l'œuvre. Ajoutons qu'en anglais, les deux sont souvent indistinctement traduites par le terme de *flung ink*. Ces erreurs peuvent s'expliquer par le fait que les deux techniques, originaires de Chine et importées au Japon par Sesshū, sont toutes deux translitérées de la même manière (depuis le chinois) : *pomo*. La prononciation, tout comme la graphie et bien sûr le sens, sont en revanche distincts.

[341] Voir BRYSON Norman, « The Gaze in the Expanded Field », dans FOSTER Hal, *Vision and Visuality*, Seattle : Bay Press, coll. « Dia Art Foundation – Discussions in Contemporary Culture », vol. 2, 1988, p. 103-104.

champ du vide, sinon clairement circonscrit et séparé de celui du regard. Sujet et objet ne sont alors plus directement reliés.

Le choix de Kitawaki de s'attacher à une œuvre employant précisément cette technique ne nous semble pas être le fruit du hasard : formellement, le travail de Sesshū lui apparaît comme la solution à nombre de problèmes. Les relations comme la nature même des objets ne sont plus clairement définis, et l'artiste fait de son support un univers à son échelle, au sein duquel il collationne des objets distincts que le spectateur aura la tâche d'assembler. À une recherche de réalité – qu'elle soit purement visuelle ou non – que se sont vantés d'approcher tant de mouvements artistiques, Kitawaki souhaite offrir quelque chose de bien plus global mais aussi bien plus juste, une telle image devant passer par une multitude de savoirs mais aussi une technique fondamentalement mixte : d'où le mélange de l'objectif et du subjectif, du vide et du plein, ou encore d'une technique à l'encre originaire d'Orient qu'il s'emploie à réaliser à l'huile. Devant le travail de Kitawaki, on songe à la réflexion de Cheng au sujet de certaines œuvres dans lesquelles le vide « occupe jusqu'aux deux tiers de la toile » : les différents emprunts à Sesshū sont séparés par un vide omniprésent, qui évoque bien sûr le « brouillard » de la période surréaliste de Kitawaki, mais également la « brume crépusculaire [342] » dans laquelle Sesshū noie, lui aussi, beaucoup de ses œuvres, *Haboku sansui zu* notamment. Comme un double retour aux sources en cette période d'après-guerre, mais dont l'ambition, bien loi d'un retour, est celle d'un dépassement. Kitawaki semble en cela s'inscrire dans les pas de Yorozu Tetsugorō qui, peintre *yōga* formé à l'encre, pratique lui aussi nombre d'expériences picturales dès les années 1910. Mais alors que Yorozu souhaite par le mélange des techniques parvenir à un art universel, à entendre comme synonyme de « cosmopolite » ainsi qu'il le précise lui-même [343], nous postulons que cet aspect n'est chez Kitawaki qu'accessoire, et qu'il ne perçoit dans le côté artistique de son activité que le support le plus à même pour le peintre de parvenir à synthétiser puis transmettre les savoirs, et ainsi construire un modèle de la réalité qui soit le plus parfaitement juste.

Comme l'a fait remarquer Umberto Eco, les langages visuels connaissent une importante limitation : ils sont potentiellement polysémiques. La représentation d'un homme désigne-t-elle un être humain ? Un homme (de sexe masculin) ? Tous les êtres humains ? Tous les hommes ? Ou, ici, tous les Japonais ? À moins que l'accent ne porte encore sur un détail de son anatomie, de sa tenue vestimentaire, etc. Afin de limiter le nombre d'interprétations

[342] Voir TSUKUI Hiromi, *op. cit.*, p. 248.

[343] Voir Volk Alicia, *In Pursuit of Universalism – Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, Berkeley : University of California Press, coll. « The Phillips Book Prize Series », 2010, p. 208-209.

possiblement erronées, une solution réside dans l'utilisation du médium verbal, qu'il soit écrit ou parlé [344]. Mais l'intérêt même du caractère universel recherché par le langage visuel diminue alors grandement. Cette solution imparfaite, Kitawaki l'emploie dans nombre de ses œuvres, permettant au spectateur de trancher : c'est ce qu'il fait lorsqu'il guide le regard avec des formes géométriques qui ceignent ou traversent les motifs présents sur la toile, ou encore par l'utilisation des titres ou des textes inclus au sein même de l'œuvre qui permettent de choisir de manière assez claire l'interprétation voulue par le peintre. Ainsi, *Shu to murasaki* 朱と紫 (Pourpre et violet, 1945 [cat. 218]) serait relativement hermétique sans son titre et, surtout, sans la citation empruntée à Confucius qui surplombe le paysage. Le faisceau d'indices (composition principale, date de réalisation, titre, citation et schémas qui l'accompagnent) ainsi constitué permet de trancher sans trop de doute. L'emploi des hexagrammes du *Yi king* obéit à la même logique. Après-guerre cependant, de tels indices s'effacent, et les titres semblent devenir plus vagues, lorsqu'ils ne prennent pas la forme de questions comme avec *Quo vadis*.

Il ne s'agit aucunement d'un hasard : si la technique demeure identique et s'affirme même, il apparaît en fait assez probable que, des affirmations que Kitawaki peignait durant la guerre, il va de plus en plus représenter sur la toile ses propres interrogations, et ainsi poser au spectateur des questions. Plus largement, on passe en fait d'un schéma où le spectateur est guidé, sur une voie offrant à tout le moins une possibilité de choix limitée, vers un schéma où il est offert au spectateur de choisir le chemin qui est le sien. Aussi bien l'encadrement (dans les deux sens du terme) que la liberté qui lui fait suite sont indissociables de leur époque. Soulignons cependant que l'évolution du peintre vers un « désencadrement » de ses réalisations est entamée bien avant la fin du conflit, alors même que le Japon s'enfonce dans un régime de plus en plus autoritaire, mais c'est seulement après 1945 que disparaissent des toiles guides, indications, inscriptions en tout genre et motifs géométriques, conservant bien la structure des « peintures schématiques » mais n'en conservant que l'essence.

Ainsi, à mesure que le régime devient répressif et que les libertés individuelles diminuent, Kitawaki offre inversement dans ses œuvres de plus en plus de liberté au spectateur, qui devient acteur de ce qu'il a sous les yeux : il lui est moins souvent demandé de constater que de réfléchir à un problème, de prendre une décision. Après-guerre, la trajectoire entamée durant le conflit se poursuivra à l'identique, comme la conviction, peut-être, que l'artiste seul ne peut détenir toutes les réponses, mais que celles-ci supposent nécessairement d'en

[344] Voir ECO Umberto, *La recherche de la langue parfaite* (trad. : Jean-Paul Manganaro), Paris : Seuil, 1994, p. 202.

passer par le peuple. L'après-guerre voit, en effet, l'arrivée de la démocratie, que le peintre embrasse pleinement. Dès 1946, Kitawaki participe à la fondation de multiples associations : Cercle d'études de la culture artistique (Bijutsu bunka kenkyūkai 美術文化研究会) et Association artistique de Kyōto (Kyōto bijutsukai 京都美術会) en 1946, Club des artistes d'avant-garde japonais (Nihon avangyarudo bijutsuka kurabu 日本アヴァンギャルド美術家クラブ) et Association des nouveaux artistes de Kyōto (Kyōto shinbijutsujin kyōkai 京都新美術人協会) en 1947, et devient en 1948 directeur du bureau de Kyōto de l'Association de l'art japonais (Nihon bijutsukai 日本美術会). Au sujet de l'Association des nouveaux artistes de Kyōto, il s'agit semble-t-il d'un groupement démocratique composé d'artistes de la région ayant pour inclinaison une création libre et humaine [345]. Trop pris par toutes ces activités associatives, la santé de Kitawaki se dégrade cependant fortement une première fois en milieu d'année, menant à une pleurésie.

Cette démocratisation de l'art dans laquelle s'inscrit le peintre n'est pas isolée, et bien au contraire commune à de nombreux mouvements qui, immédiatement après la guerre, en appellent à une libération de l'activité créatrice. Nombre des mouvements tendent en revanche vers un désir fort de réalisme, qui s'appuie sur une idéologie communiste, et un certain rejet des modes d'expression avant-gardistes. À ce titre, la participation plus qu'active de Kitawaki à l'Association de l'art japonais est des plus intéressantes, lui qui semble n'avoir cessé de creuser ce sillon [346]. Peut-être pouvons-nous y voir une sorte de retour vers des préoccupations proches de celles qui étaient les siennes au début des années 1930. Il nous semble qu'il souhaite bien davantage partager le travail créatif avec le spectateur, ce qui sûrement l'amène à se rapprocher d'une forme plus proche de celle de ses débuts qui, sous l'influence de son maître Tsuda, était celle du réalisme prolétarien. Là encore chez le peintre, comme un retour aux sources.

[345] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit.*, p. 230.

[346] Voir ŌTANI Shōgo, *Gekidōki no avangyarudo – Shururearisumu to Nihon no kaiga sen kyūhyaku nijūhachi – sen kyūhyaku gojūsan*, Tōkyō : Kokushokankōkai, 2016, p. 363.

Conclusion

Nous avons présenté deux manifestations de l'universalité chez Kitawaki : la première est moderne, scientifique, et la deuxième totale, cosmogonique. Il en existe une troisième, qui est celle du groupe, du collectif. Elle se traduit par la réalisation de trois œuvres : *Kaijō e (Kikyō)* 海上へ（好奇） (Vers la mer [Curiosité] [cat. 91]) qui est l'une des quatorze toiles de *Urashima monogatari* 浦島物語 (La légende d'Urashima) en 1937 ; *Teien (Shūdan seisaku)* 庭園（集団制作） (Jardin [Œuvre collective] [cat. 127]), grande toile sur laquelle dessinent quinze artistes en 1938 ; et *Kamogawa fūdoki josetsu (Heian-kyō hensen zu)* 鴨川風土記序説（平安京変遷図） (Introduction aux carnets sur les climats et terroirs de la Kamogawa [Schéma de l'évolution de Heian-kyō] [cat. 208]) qui constitue en 1942 la partie centrale d'un ensemble comprenant quatre autres œuvres prenant pour thème Kyōto. Quelles sources relier à ce désir de créer des œuvres collectives ? Et pourquoi ce travail ne s'est-il pas poursuivi après la guerre ?

La première influence probable, Kitawaki s'en réclame en fait ouvertement, est l'importance que donne aux œuvres collectives le surréalisme, au sein duquel sont réalisés divers travaux de groupe : cadavre exquis, automatisme à plusieurs mains (*Les Champs magnétiques* de Breton et Aragon, 1919), ou encore ouvrages combinant texte et illustrations issus de deux artistes au moins (*Les malheurs des immortels* d'Éluard et Ernst, 1922).

À celle-ci s'en ajoute une deuxième pour Kitawaki : en 1935, Kawaguchi Kigai 川口軌外 (1892-1966), Itō Ren 伊藤廉 (1898-1983) et Hayashi Shigeji 林重義 (1896-1944), trois peintres membres de l'Association de l'art indépendant (Dokuritsu bijutsu kyōkai 独立美術協会) réalisent une œuvre préparatoire pour le quotidien *Asahi shinbun*, sur la façade extérieure du nouveau bâtiment du bureau de Kyōto alors achevé, à partir de laquelle plusieurs artistes de la région du Kansai réalisent une immense fresque murale [1]. Kitawaki n'y participe pas, mais il en a nécessairement connaissance puisqu'il s'agit de l'Association de l'art indépendant, et que le bâtiment en question n'est situé qu'à quelques minutes à pied de son lieu de résidence.

[1] Voir NAKAMURA Giichi, *Nihon no zen.ei kaiga – Sono hankō to zasetu – K no baai*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1968, p. 97 ; et *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 147.

Une troisième influence nous semble probable : celle, là encore, du travail de Nakai, qui s'est beaucoup intéressé à la question du collectif et l'a sous divers aspects traitée dès ses premiers essais comme un fondement de l'esthétique. À cette supposition, Nakamura répond pourtant de manière très claire : c'est la question même de savoir si le peintre a pu être influencé par Nakai qui n'a pour lui guère de sens, puisque pour un artiste cherchant à ouvrir de nouvelles voies, à créer ce qui n'existait pas encore, le principe de l'œuvre collective pouvait simplement apparaître comme une manière d'atteindre son objectif. Du reste, note encore Nakamura, c'est précisément alors que Nakai, arrêté, met temporairement un terme à ses réflexions sur l'esthétique que Kitawaki entame sa période surréaliste. Enfin, dans le travail de Nakai, seule la question du montage pourrait être à rapprocher du surréalisme [2]. Certes, mais il nous semble que tous ces arguments peuvent être retournés, et appuyer ainsi le lien entre les deux hommes. Tout d'abord, il est tout de même notable que le projet que forme Kitawaki d'œuvre collective prenant pour thème *Urashima monogatari* soit réalisé l'année suivant la parution d'*Iinkai no ronri* 委員会の論理 (La logique des comités). Ensuite, l'arrestation de Nakai ne nous semble aucunement mettre un terme à son influence sur Kitawaki. L'année 1937 est en fait celle durant laquelle le peintre, affranchi de l'influence de Tsuda puis Suda, commence de créer des œuvres plus personnelles. Il est donc délicat de mettre en parallèle sa production précédente, mais le fait de ne pas se réclamer d'une personnalité ouvertement désignée comme opposée au régime officiel ne nous semble pas autoriser une telle conclusion. Enfin, le dernier argument de Nakamura s'appuie sur un rapprochement entre le travail de Nakai et le surréalisme, mais nous avons suffisamment montré qu'une telle catégorisation de l'œuvre de Kitawaki, si elle est juste, est aussi bien trop restrictive.

Enfin, ce goût du collectif doit être perçu de manière plus conjoncturelle, comme un possible écho à la ligne officielle. Dans un article du *Nippon shinbun* traitant notamment de l'exposition de *Teien*, l'auteur écrit :

> 執筆者全部が一応軍友会の制服を着たといふ統一形態をとつてその中で個々の内面的意識をその儘表現して生かしてゐるといふ形である、かりに画面全体を一つの国家と考へても好い［。］その強力な統制のもとに思ひ／＼の仕事の成果を十分発揮して持ち寄つてみるとすばらしいハーモニーがあつたといふ様なことを考へても好いであろう。[3]

[2] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit*, p. 97.

[3] « Bijutsukai no shinseimei – Jikyoku to tomo ni chūmoku sareru chōgenjitsuha – Jūgonichi yori bijutsukan de » 美術会の新生命　時局と共に注目される超現実派　十五日より美術館で (La nouvelle vie du monde de l'art – L'attention se tourne à cette occasion vers le surréalisme – À partir du 15 [octobre] au musée), *Nippon shinbun*, nº 456, 15 octobre 1938.

> Tous les auteurs enfilent l'uniforme de l'amicale de l'armée et adoptent ainsi la même apparence, puis chacun exprime et met à profit telle quelle sur la toile sa conscience intérieure ; la surface dans son entier peut vraiment être perçue comme [l'image d'] une nation. En déployant et unissant les fruits de ce profond travail de réflexion basé sur un contrôle rigoureux, on peut penser qu'il y avait là comme une fantastique harmonie.

L'article étant anonyme, il est délicat de savoir s'il s'agit de propos prononcés par Kitawaki : un cas de figure que nous avons déjà présenté pour plusieurs articles. Mais il est, là encore, possible qu'ils ne soient guère éloignés de ce que le peintre a alors pu exprimer. Pour Nakamura, un tel commentaire illustre le fait que le concept même de groupe (*shūdan* 集団) est peu clair pour Kitawaki. À cette époque la conscience collective est assez indissociable de la sphère nationale prônée par le « mouvement national de mobilisation spirituelle » (*Kokumin seishin sōdōin undō* 国民精神総動員運動) [4], et une telle conception de l'art s'inscrit donc parfaitement dans l'époque qui a vu naître l'œuvre. Toutefois, il nous semble en fait plus juste d'affirmer que le concept de groupe n'est pour Kitawaki pas arrêté : le collectif peut prendre nombre de formes différentes, dont le peintre ne rejette aucune. Cet intérêt pour le collectif rejoint directement celui de l'universel et d'une connaissance étendue. Il s'agit d'une manière de parvenir à ce que l'individu, l'unique, ne permet pas : une beauté objective et universelle. Dans une table ronde portant sur les œuvres collectives à laquelle il participe en juin 1941, Kitawaki précise :

> 没我の精神をやしなふといふことは、何も没個性的であればよいといふだけではなくて、さういふ個性的なものが一応退けられるかはりにそこに普遍的なものがそれに代つて、探求されることによつて共同製作的なものゝ意義がよりよく闡明されることになるのではないかと考へらるわけですが、さういふ点はどうなんですか。［中略］
>
> 今日、われ／＼の時代が共同製作と云ふものを要求する本質的な意欲について考へれば、それは従来の個性美から、一歩前進して、当然、普遍美といふ風なものを積極的に探つて行かなければならないことが考へられるわけで、そこに共同製作の現代的意義をもとめるといふことが大切ではないかと思ふのです。 [5]

> Développer un esprit altruiste, ce n'est pas seulement quelque chose qui soit totalement impersonnel, l'universalité remplace ce type d'individualité précisément là d'où elle a été écartée, et on peut penser que par le biais de la recherche la signification de l'œuvre collective devient bien plus claire ; qu'en pensez-vous ? […]
>
> Aujourd'hui, si l'on réfléchit à la volonté essentielle de notre époque qui réclame des œuvres collectives, de la beauté individuelle qui existait jusqu'alors, on fait un pas en avant et, naturellement, on peut penser que l'on doit activement chercher quelque chose de l'ordre de la beauté universelle : n'est-il pas important de demander la signification contemporaine de l'œuvre collective ?

[4] Voir NAKAMURA Giichi, *op. cit*, p. 98.

[5] IWATA Toshio, TOSHIMA Mitsuo, ŌKUSA Miyoko, TSUTSUMI Toshihiko, FUJIKI Ako, MIWA Chōsei, IMOSE Heizō, KITAWAKI Noboru, KIMURA Shigeo, « Kyōdō seisaku wo kataru (zadankai) », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 7, juillet 1941, p. 12.

Reprenant une rhétorique développée le mois précédant dans « Bijutsu Shintaisei no gutaiteki keitai » 美術新体制の具体的形態 (La forme concrète du Nouvel ordre artistique), un article également publié dans *Bijutsu sekai*, Kitawaki ajoute : « Il ne s'agit pas de la posture d'un "petit ego" [*shōga*] consistant à dire "voilà ce que j'ai ressenti", mais de la posture de la beauté universelle qui doit posséder l'objectivité de la posture d'un « grand ego » [*taiga*], du type "l'homme doit être ainsi". [6] » On notera l'accent que porte alors le peintre sur la beauté, indissociable du climat certes, mais qui renseigne aussi sur l'évidente importance que le peintre accordait à cette question. Cette « beauté » n'est pas à comprendre comme une « beauté pure », celle découlant d'un art pour l'art qui ne l'intéresse nullement – qu'il rejette en fait fermement –, mais comme la conséquence directe, en quelque sorte la preuve visuelle, que l'œuvre est pleinement fonctionnelle, ce qu'il précisera dans le titre d'un article de mai 1943 : « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii » 機能的なるものは全て美しい (Tout ce qui est fonctionnel est beau).

Cette conception d'un art utilitaire n'est pas sans évoquer celle que développe Yanagi Sōetsu 柳宗悦 (1889-1961), initiateur du « mouvement des arts populaires » (*mingei undō* 民芸運動). Originaire de Tōkyō, il déménage pour Kyōto en 1924 à la suite du grand tremblement de terre survenu l'année précédente, et n'y reviendra qu'au début des années 1930. Pour Yanagi, la qualité plastique des objets est déterminée par leur utilité, ce qu'il nomme « la beauté fonctionnelle » (*yō no bi* 用の美). Plusieurs des critères qui caractérisent selon lui le *mingei* se retrouvent à divers degrés dans la façon qu'a Kitawaki de concevoir les œuvres collectives : création anonyme ou à tout le moins effacement de l'individu, fonction utilitaire, ou encore destination populaire dont il se réclame [7]. Élevé à Kyōto, ville dont il souligne à maintes reprises le caractère traditionnel, Kitawaki vit qui plus est dans une partie de l'ancienne capitale particulièrement active sur le plan de l'artisanat traditionnel (*dentō kōgei* 伝統工芸) [8]. Artisanat traditionnel, dont le *mingei* est une composante, que Yanagi définit en 1928 ainsi : « La beauté est l'expression de la fonction. Ce qui lie fonction et beauté,

[6] 「私は斯う感じたといふ小我の立場なのではなくて、人は斯う在らねばならぬといふ、大我の立場でそう云ふ客観性をもたねばならぬが普遍美の立場と思ふのです。」 ; *ibid.*, p. 13.

[7] Voir MARQUET Christophe, « Yanagi Sōetsu et l'invention des "arts populaires" : remise en perspective », *Cipango*, nº 16, 2009 [en ligne, consulté le 29 octobre 2017 : https://cipango.revues.org/371].

[8] Voir la « Carte de l'artisanat traditionnel de Kyōto à l'époque moderne » (*Kyōto dentō kōgei no kindai kanren chizu* 京都伝統工芸の近代関連地図), dans NAMIKI Seishi, SHIMIZU Aiko, AOKI Mihoko, YAMADA Yukiyo, *Kyōto dentō kōgei no kindai*, Kyōto : Shibunkaku shuppan, 2012, p. 16.

c'est l'artisanat traditionnel. [9] » Sur la base d'une telle définition de la beauté, très proche de celle dont se réclame Kitawaki, nous pouvons considérer la posture du peintre comme assez singulière : à mi-chemin entre celle de l'artiste, et celle de l'artisan.

Cet aspect fonctionnel de l'art, Kitawaki le théorise aussi bien en ce qui concerne le dessin lui-même que son support, et le rapport qu'il entretient avec les deux éléments fondamentaux de l'activité picturale doit être précisé. Ainsi, le rapprochement qu'il propose entre l'écriture et la peinture dans « Zuga fukkō » 図画復興 (Le renouveau du dessin, 1941) dit bien que pour lui l'activité picturale est pleinement porteuse de sens, que chaque fois que le pinceau se pose sur la toile c'est pour y transmettre une information.

Quant à la toile, elle est chez Kitawaki perçue comme un moyen, un support permettant de parvenir à la connaissance du monde, et la place de l'homme au sein de celui-ci. Cette connaissance ne peut passer pour le peintre que par une connaissance aussi étendue que possible, qui dépasse donc nécessairement l'individu. Aussi, si Kitawaki s'intéresse à de nombreux penseurs, il ne se réclame jamais d'un seul. Contrairement par exemple à Takiguchi qui semble avoir trouvé chez Breton une sorte d'absolu, la pensée du chef de file du surréalisme n'est pour Kitawaki d'une part que la pensée d'un surréaliste parmi d'autres, qui ne bénéficient pas moins de son estime ; et d'autre part et de manière plus large qu'une pensée surréaliste, c'est-à-dire un mode de réflexion parmi de très nombreux autres, dont aucun ne saurait en aucun cas se suffire. C'est cette pensée qui va amener Kitawaki à étendre ses connaissances et influences le plus possible, mais aussi à réaliser des œuvres collectives qui multiplient encore d'autant les possibilités de fusionner les individualités pour fonder une universalité des individus et des connaissances. Et c'est aussi ce qui va l'amener à s'intéresser aux théories nationalistes que développe alors le Japon, qui entend réunir sous un seul toit les différentes individualités. Mais contrairement au projet de Grande Asie – et c'est précisément ce qui provoque les (discrètes) critiques du peintre –, il n'est en aucun cas question pour Kitawaki que les différentes individualités s'effacent derrière une seule, jugée ultime. L'objectif de Kitawaki est tout autre, et l'opposition entre les deux illustre en cela ce qui oppose en théorie le surréalisme bretonnien au pendant qu'essaye un temps de faire naître Takiguchi : il ne s'agit pas pour Kitawaki d'une dynamique que nous pourrions qualifier de « centrifuge », consistant à étendre un mode de pensée unique, mais bien plutôt d'un mouvement fonctionnant en quelque sorte dans les deux directions, et ayant pour but de concentrer les savoirs les plus divers pour ensuite mieux les diffuser ; « diffuser », qui

[9] 「美は用の現れである。用と美と結ばるもの、之が工藝である。」 ; YANAGI Sōetsu, *Kōgei no michi* 工藝の道 (La voie de l'artisanat), dans YANAGI Sōetsu, *Yanagi Sōetsu zenshū*, vol. 8, Tōkyō : Chikuma shobō, 1980, p. 78.

plus est, et non imposer. Dans cette optique, le Japon comme la toile sont le « fond » sur lequel doivent se plaquer les différents objets de la connaissance, et celui où se réalisera leur synthèse. Le travail de Kitawaki consiste alors à déterminer le fond le plus juste, puis la manière de combiner les éléments qui s'y trouveront placés.

Il a parfois été souligné que la démarche de Kitawaki pouvait sembler contradictoire ou inhabituelle, ou plutôt qu'il était délicat de qualifier d'avant-gardiste son travail tant, s'il l'est dans la forme, ses toiles illustrant les slogans nationalistes devraient l'en disqualifier [10]. Il nous semble que ces réflexions ne sont pas pleinement fondées. D'une part, d'autres exemples du même ordre existent : citons seulement la question du rattachement des futuristes aux avant-gardes qui fait peu débat, de même que le rapport pour le moins ambigu de certains de ses membres, à commencer par Marinetti, au fascisme. En outre, nous avons montré qu'il est particulièrement délicat – pour ne pas dire tout simplement erroné – de limiter l'analyse des œuvres de Kitawaki à une mise en image des thèses officielles. Précisons bien encore que la question de son soutien à plusieurs d'entre elles ne se pose pas : comme nombre d'artistes et intellectuels, il en embrasse certaines, et le fait probablement de manière assez sincère. Le problème est bien davantage celui de limiter l'analyse de ses œuvres – comme de celles de nombre d'autres artistes – à une question conjoncturelle d'une part, à un soutien au régime d'autre part. S'il continue de peindre jusqu'en 1943, aucune de ses toiles ne nous semble pouvoir être qualifiée de *sensōga*. À son échelle, la toile symbolise pour le peintre Kyōto, qui sûrement symbolise elle-même le Japon qu'il pouvait rêver comme le lieu des synthèses culturelles, d'où pourrait naître une universalité. Il nous apparaît clair que Kitawaki appartient bien aux avant-gardes et, notamment, au surréalisme, qui ne peuvent pour lui se réaliser que par la synthèse.

Cette synthèse doit obéir à des règles, dont il a tenté d'emprunter certains modèles. C'est ainsi qu'il se réclame de celles du surréalisme (cadavre exquis, paranoïa critique, etc.), de la tradition poétique japonaise (*haikai renku*), certaines règles lui apparaissant aussi communes à diverses sources, renforçant d'autant leur valeur : ainsi de la symétrie dont il trouve des échos dans la science moderne de Goethe comme dans le *Yi king*, ou encore de l'automatisme créatif qui ne peut découler que d'une parfaite maîtrise des « bases » dont il trouve des illustrations aussi bien dans les théories surréalistes que chez Nishida, Zeami ou d'antiques traités théoriques chinois.

[10] Voir ŌTANI Shōgo, « Kitawaki Noboru no "zushiki" kaiga ni tsuite », *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Kenkyū kiyō*, vol. 7, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2002, p. 19.

Kitawaki est donc bien un artiste surréaliste, mais ce qualificatif ne saurait suffire à le définir : cohérent avec le goût qu'il nourrit pour la synthèse, il est bien plutôt *aussi* surréaliste. C'est en fait surtout au sortir de la période d'activité durant laquelle les œuvres qu'il crées sont le plus proches du mouvement qu'il développe une véritable originalité artistique qui, c'est indéniable, doit beaucoup au surréalisme. L'originalité la plus grande du peintre tient chez lui à son « post-surréalisme », qui ne peut bien sûr se définir que par ce qui a directement précédé.

Un temps proche de Breton, Giacometti comme Char ont dès le milieu des années 1930 emprunté des voies différentes. Et l'après-surréalisme prend chez eux une tournure bien particulière, que souligne Dufrêne :

> Char comme Giacometti sont issus du surréalisme. Mais ils l'ont dépassé non en se tournant vers la redondance ou la surenchère d'images étranges et d'associations curieuses, comme l'ont fait les poètes du second surréalisme ou des artistes comme Dali, Brauner ou Leonor Fini, mais en réalisant ce que Dupin appelle de « fantastiques décantations ». Si la réalité persiste et signe à côté de l'image surréaliste, Char et Giacometti, en contraignant sa résistance, en insistant, dénudent l'objet ou le visage familier, le lieu « commun », le minent et le portent à incandescence « par le pouvoir renouvelé de l'étonnement ». Au lieu d'associer comme le surréaliste, l'artiste moderne fragmente. Au lieu d'enter, il délite et pousse à « l'incandescence du fragment ». [11]

Kitawaki offre ainsi peut-être une autre possibilité post-surréaliste, une « troisième voie ». Comme Char ou Giacometti, il fragmente. Au lieu d'une débauche de signifiants, de motifs, Kitawaki cherche une certaine épure, use de rares motifs qui concentrent les sens. Mais, paradoxalement toutefois, cette fragmentation souligne encore chez lui les liaisons. N'est-il plus alors surréaliste ? Le cheminement artistique du peintre est une évolution constante et, si dès la toute fin des années 1930 ses réalisations s'éloignent d'une telle esthétique, il poursuit nombre des réflexions qui étaient précédemment les siennes : ainsi que nous l'avons montré, il n'est pas possible dans son cas de tracer des ruptures aussi franches.

Cette voie que cherche le peintre, si elle est à bien des égards différente, fait également par certains aspects écho à un autre artiste précédemment évoqué dans ce travail : Yorozu Tetsugorō. Les deux peintres partagent divers points communs : à l'écart de la capitale, hors des modes, ils produisent une œuvre sans objectif pécunier qui s'apparente chez eux à une recherche d'universalité. Chez Yorozu, il s'agit d'un espace cosmopolite, qui n'est ni centré sur l'Occident, ni celui d'un repli nationaliste, dont la quête passera notamment par un travail conjoint sur le *nanga* et l'huile. Comme Kitawaki après lui, Yorozu ne considère pas

[11] DUFRÊNE Thierry, *Giacometti,* Portrait de Jean Genet – *le scribe captif*, Paris : Adam Biro, coll. « Un sur Un », 1991, p. 39.

comme souhaitable le retour à un supposé art véritablement japonais, originel [12]. C'est précisément ce « retour », caractéristique de la politique officielle d'alors, que Kitawaki critiquera en 1941 [13]. Il y a cependant chez ce dernier cette dimension d'un art devant nécessairement être fonctionnel qui rend son travail particulier, et nécessairement aux prises avec la réalité.

À la même époque que Kitawaki, d'autres artistes verront dans la synthèse des techniques orientales et occidentales la voie vers une universalité, elle-même prélude à un « nouveau Japon ». Comme nous l'avons montré, ce souci prendra parfois un caractère nationaliste : c'est le cas de Takiguchi, ou encore de Kojima Zensaburō, proche de Yorozu, qui participe en 1930 à la fondation de l'Association de l'art indépendant avec, notamment, Fukuzawa. Ce que Kojima nomme en 1935 « nouveau japonisme » (*shin Nihonshugi* 新日本主義), terme qu'emploiera l'année suivante à son tour Takiguchi, vise alors déjà un art qui soit plus en conformité avec les caractéristiques propres des Japonais [14].

Chez Kitawaki, la toile est le lieu de réalisation de la synthèse des cultures, des époques, des idées. Elle permet d'offrir une universalité autre que celle, incomplète, vantée par l'Occident. À cet Occident qui, à l'image du surréalisme, nomme universalité le fait d'adresser au monde un modèle – forcément local – qui est le sien et le lui imposer, tout en jugeant en retour de piètre qualité toute réalisation étrangère employant les moyens de cette universalité, Kitawaki propose un modèle bâti sur le fond comme la forme sur une universalité sans véritable centre de gravité, mêlant Occident et Orient, antiquité et contemporain, ou encore sciences et art. Bien sûr, cette volonté peut difficilement être détachée du contexte. Mais à l'opposition entre le Japon ou l'Asie et le reste du monde, Kitawaki ne propose pas un modèle japonais conquérant, un « nouveau japonisme » plus adapté à un peuple qui se percevrait nécessairement par opposition aux autres, mais tente une résolution dialectique.

Ces tentatives, loin de s'achever avec la fin du conflit, se poursuivent et s'affinent même après-guerre. Nombre d'interrogations font également surface, comme celle du rôle que doivent prendre les hommes dans ce Japon en pleine reconstruction, un questionnement qui n'a rien d'isolé en cette période. Celle du rôle de l'artiste également, mais celle-ci n'est clairement pas nouvelle chez le peintre, ni unique là non plus. Il y a cependant bien une

[12] Voir VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism – Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, Berkeley : University of California Press, coll. « The Phillips Book Prize Series », 2010, p. 210-211.

[13] Voir KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 3-4.

[14] Voir KOJIMA Zensaburō 児島善三郎, « Shin Nihonshugi ni tsuite » 新日本主義に就て (À propos du nouveau japonisme), *Atorie* アトリエ, vol. 12, nº 5, mai 1935, p. 5.

différence, majeure celle-ci : c'est le rôle qui est désormais alloué aux spectateurs, à qui Kitawaki confère une liberté totale d'appréciation que ne semblent pouvoir autoriser que l'art abstrait, auquel il ne s'est pourtant jamais essayé, mais dont le découpage de l'espace évoque certaines toiles du peintre. Peut-être parce que même collective, une œuvre sera toujours le fruit d'artistes, alors que la réponse devrait provenir du peuple : le groupe est toujours une composante majeure de la création, mais il a pour ainsi dire changé de camp. C'est en cela que son œuvre nous apparaît unique, et comme un écho bien précoce à l'affirmation que formulera Duchamp au milieu des années 1950 : « Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux. [15] »

[15] DUCHAMP Marcel, SCHUSTER Jean, « Marcel Duchamp, vite », dans *Le surréalisme, même*, nº 2, Paris : s. n., printemps 1957, p. 143.

Bibliographie

a. Ouvrages en langues occidentales

AMENGUAL Barthélemy, *¡Que viva Eisenstein!*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1980, 726 p.

APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1966, 188 p.

ARAGON Louis, BARBARANT Olivier (éd.), *Aragon – Œuvres poétiques complètes, I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, 1639 p.

AUGÉ Paul (éd.), *Larousse du XXe siècle en six volumes*, 6 vol., Paris : Librairie Larousse, 1928

AUSTER Paul, *Moon Palace*, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1992, 316 p.

BACHELARD Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1984, 185 p.

BANU Georges, *L'homme de dos – Peinture, théâtre*, Paris : Adam Biro, 2001, 159 p.

BEDOUIN Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Paris : Denoël, 1961, 327 p.

BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *Le surréalisme*, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche – Biblio essais », 1992, 509 p.

BELTON Robert James, *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art*, Calgary : University of Calgary press, 1995, 316 p.

BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice – Les Japonais devant la nature*, Paris : Gallimard, 1986, 320 p.

BERQUE Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris : PUF, 1982, 222 p.

BIRON Adam (éd.), PASSERON René (éd.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris : PUF/Fribourg : Office du livre, 1982, 464 p.

BRETON André, *Entretiens 1913-1952*, Paris : NRF, coll. « Le point du jour », 1952, 317 p.

BRETON André, *L'amour fou*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997, 176 p.

BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : NRF, 1928, 72 p. + 77 pl.

BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2013, 559 p.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, 173 p.

BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *André Breton – Œuvres complètes, II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, 1857 p.

BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *André Breton – Œuvres complètes, IV – Écrits sur l'art et autres textes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, 1527 p.

BRETON André, ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris : José Corti, 1969, 77 p.

BOUTRY-STADELMANN Britta, *La création artistique chez Nishida Kitarô (1870-1945) à travers ses lectures de Fiedler et de Kant dans son texte* « Art et morale » (Geijutsu to dôtoku) *de 1923*, Thèse de doctorat, Genève : Université de Genève, 2003, 839 p.

BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève : Albert Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1969, 181 p.

CAGE John, CHARLES Daniel, *Pour les oiseaux – Entretiens avec Daniel Charles*, Paris : L'Herne, 2014, 335 p.

CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris : Seuil, coll. « Points – Essais », 1997, 696 p.

CHENG François, *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Paris : Seuil, coll. « Points – Essais », 1991, 164 p.

CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le surréalisme*, Paris : PUF, coll. « Littératures modernes », 1984, 267 p.

CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, BLŒDÉ Myriam (éd.), *Pensée de l'expérience, travail de l'expérimentation au sein des surréalismes et des avant-gardes en Europe*, Leuven/Paris : Peeters, coll. « Pleine Marge », 2005, 254 p.

CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc – Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris : Vrin, 2009, 208 p.

COCTEAU Jean, *Le rappel à l'ordre*, Paris : Stock, 1926, 296 p.

COCTEAU Jean, *Mon premier voyage (Tour du monde en 80 jours)*, Paris : Gallimard, 1936, 231 p.

CONFUCIUS, *Les entretiens de Confucius*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – 2 euros », 2004, 140 p.

CONFUCIUS, MENG zi, XUNZI *et. al.*, *Philosophes confucianistes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1468 p.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990, 189 p.

CORNU Philippe, *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, Paris : Seuil, 2006, 949 p.

COZENS Alexander, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, Paris : Allia, 2005, 112 p.

DACHY Marc, *Dada au Japon*, Paris : PUF, coll. « Perspectives critiques », 2002, 225 p.

DALÍ Salvador, *Journal d'un génie*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2008, 306 p.

DALISSIER Michel, NAGAI Shin, SUGIMURA Yasuhiko (éd.), *Philosophie japonaise – Le néant, le monde et le corps*, Paris : Vrin, 2013, 471 p.

DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture*, Paris : Seuil, 1972, 334 p.

DICKERMAN Leah *et al.* (éd.), *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York : Museum of Modern Art, 2012, 376 p.

DOWER John W., *Embracing defeat – Japan in the wake of World War II*, New York : W.W. Norton & Co./The New Press, 1999, 676 p.

DUFRÊNE Thierry, *Giacometti – Les dimensions de la réalité*, Genève : Éditions d'art Albert Skira, 1994, 221 p.

DUFRÊNE Thierry, *Giacometti,* Portrait de Jean Genet – *le scribe captif*, Paris : Adam Biro, coll. « Un sur Un », 1991, 60 p.

DUFRÊNE Thierry, *Salvador Dalí : double image, double vie*, Paris : Hazan, 2012, 287 p.

DUPLESSIS Yvonne, *Le surréalisme*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2002, 128 p.

ECO Umberto, *La recherche de la langue parfaite* (trad. : Jean-Paul Manganaro), Paris : Seuil, 1994, 436 p.

EISENSTEIN Sergei, LEYDA Jay (éd.), *Film Form – Essays in Film Theory*, New York : Harcourt, Brace and Company, 1977, 279 p.

FAUCHEREAU Serge, *Avant-gardes du XXe siècle : arts & littérature, 1905-1930*, Paris : Flammarion, 2010, 587 p.

FOSTER Hal, *Vision and Visuality*, Seattle : Bay Press, coll. « Dia Art Foundation – Discussions in Contemporary Culture », vol. 2, 1988, 135 p.

FRIED Michael, *La place du spectateur – Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2010, 265 p.

GAMBONI Dario, *Images potentielles – Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon : Les presses du réel, 2016, 585 p.

GIRARD Frédéric, *Vocabulaire du bouddhisme japonais*, 2 vol., Genève : Droz, 2008, 1658 p.

GILLON Étienne, HOLLIER-LAROUSSE Jacques, IBOS-AUGÉ Jean *et al.* (éd.), *Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, 10 vol., Paris : Larousse, 1968.

GOETHE Johann Wolfgang (von), *Essai sur la métamorphose des plantes*, Genève : Barbezat, 1829, 87 p.

GOMBRICH Ernst Hans, *Art and Illusion – A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton : Princeton University Press, 1969, 466 p.

GREENBERG Clement, *Perceptions and judgments, 1939-1944*, coll. « The Collected Essays and Criticism », vol. 1, Chicago : University of Chicago Press, 1986, 270 p.

GRENIER Jean, *Essais sur la peinture contemporaine*, Gallimard, coll. « NRF », 1959, 212 p.

HEISIG James Wallace, *Les philosophes du néant – Un essai sur l'école de Kyoto*, Paris : Éditions du Cerf, 2008, 481 p.

HENDERSON Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton : Princeton University Press, 1983, 453 p.

HOROWITZ Maryanne Cline (éd.), *New Dictionary of the History of Ideas*, 6 vol., Détroit : Charles Scribner's Sons, 2005

HULME Thomas Ernest, Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1965, 271 p.

KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, 214 p.

KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2009, 250 p.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, 156 p.

KOSTELANETZ Richard *et al.*, *A Dictionary of the Avant-gardes (second edition)*, New York : Schirmer books, 2000, 708 p.

KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993, 358 p.

KUKI Shūzō, *La structure de l'iki*, Paris : PUF, 2004, 134 p.

KUKI Shūzō, *Le problème de la contingence*, Tōkyō : Éditions de l'Université de Tokyo, 1966, 198 p.

KUKI Shūzō, *Structure de l'*iki, Tōkyō : Maison Franco-Japonaise, 1984, 88 p.

LAO-Tseu, TCHOUANG-Tseu, LIE-Tseu *et. al.*, *Philosophes taoïstes I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 776 p.

LAROUSSE Pierre (éd.), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. etc.*, 17 vol., Paris : Administration du grand dictionnaire universel, 1866-1867

LE BLANC Charles (éd.), MATHIEU Rémi (éd.), *Philosophes taoïstes II : Huainan zi*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, 1182 p.

LEDDA Sylvain, *Le peintre et son modèle – Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Alfred de Musset*, Paris : Gallimard, 2006, 232 p.

LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris : Publications orientalistes de France, 1987, 268 p.

LINHARTOVÁ Věra, *Sur un fond blanc – Écrits japonais sur la peinture du IXe au XIXe siècle*, Paris : Le Promeneur, 1996, 677 p.

LISSITZKY El, ARP Hans (Jean), *Die Kunstismen – Les ismes de l'art – The isms of art*, Erlenbach-Zürich/München/Leipzig : E. Rentsch, 1925, 48 p.

LUCKEN Michael, *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, 446 p.

LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris : Hermann, 2001, 350 p.

LUCKEN Michael, *Les Fleurs artificielles – Pour une dynamique de l'imitation*, Paris : Éditions du Centre d'Études Japonaises de l'Inalco, 2012, 160 p.

LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre : 1937-1952*, Paris : Fayard, 2013, 400 p.

LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu – Naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon : Les presses du réel, 2015, 261 p.

MARRA Michele, *Modern Japanese Aesthetics – A Reader*, Honolulu : University of Hawaii Press, 1999, 322 p.

MARKER Chris, *Le Dépays*, Paris : Éditions Herscher, coll. « FORMAT/photo », 1982, 74 p.

MARX William (éd.), *Les arrière-gardes au XXe siècle – L'autre face de la modernité esthétique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2008, 242 p.

MOHOLY-NAGY László, *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1993, 276 p.

MONNET Livia (éd.), *Approche critiques de la pensée japonaise au XXe siècle*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 2002, 569 p.

MONOD-HERZEN Édouard, *Principes de morphologie générale – Tome 1 : Formes définies. Familles de formes. Formes associées. Forme et fonctionnement. Des cristaux à la matière vivante*, Paris : Gauthier-Villars, 1956, 208 p.

MORLEY Simon, *Writing on the Wall – Word and Image in Modern Art*, Londres : Thames & Hudson, 2003, 224 p.

MUNRO Majella, *Communicating Vessels – The Surrealist Movement in Japan, 1923-1970*, Cambridge : Enzo Press, 2012, 264 p.

NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1964, 190 p.

NISHIDA Kitarō, *Le Lieu*, Paris : Éditions Osiris, 2002, 94 p.

NISHIDA Kitarō, *L'expérience pure – La réalité*, Paris : Éditions Osiris, 1997, 95 p.

NISHIDA Kitarō, *Logique du lieu et vision religieuse du monde*, Paris : Éditions Osiris, 1999, 92 p.

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, 273 p.

PARKINSON Gavin, *Surrealism, Art and Modern Science – Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven : Yale University Press, 2008, 294 p.

PETRUCCI Raphaël (éd.), *Kiai-tseu-yuan houa tchouan – Les enseignements de la peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde – Encyclopédie de la peinture chinoise*, Paris : Henri Laurens, 1918, 519 p.

PIERRE José, *André Breton et la peinture*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1987, 369 p.

PLATON, *Platon – Œuvres complètes – II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, 1671 p.

POPPER Karl Raimund, *La logique de la découverte scientifique*, Payot : 1973, 480 p.

PRINZHORN Hans, *Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin : Springer, 1922, 361 p.

REYNAUD PALIGOT Carole, *Parcours politique des surréalistes – 1916-1969*, Paris : CNRS Éditions, 2010, 473 p.

RITTER Gabriel Richard, *Beyond Surrealism: Kitawaki Noboru and the Avant-Garde During Wartime Japan, 1931-1951*, Thèse de doctorat, Los Angeles : University of California, 2016, 203 p. [en ligne : https://escholarship.org/uc/item/6qh1z17j]

RIVIÈRE Jacques, *Nouvelles études*, Paris : Gallimard, 1947, 327 p.

MURAKAMI-GIROUX Sakae, *Zéami et ses « Entretiens sur le nô »*, Cergy-Pontoise : Publications orientalistes de France, 1991, 334 p.

QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1973, 370 p.

SALVINI Roberto, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art du début du XXe siècle*, Paris : Klincksieck, 1988, 299 p.

SARTRE Jean-Paul, *La nausée*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1974, 248 p.

SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant – Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, 722 p.

SCHAPIRO Meyer, *La nature de l'art abstrait*, Paris : Allia, 2013, 63 p.

SEKOGUCHI Aya, *L'empreinte de Zeami dans l'art japonais – La fleur et le néant*, Paris : L'Harmattan, 2016, 264 p.

SETON Marie, *Sergei M. Eisenstein – The Definitive Biography*, New York : Grove Press, 1960, 533 p.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige – Dicos poche », 2010, 1495 p.

SPIES Werner (éd.), *Max Ernst, Œuvre-Katalog*, 5 vol. (vol. 1 : *Werke 1906-1925*, vol. 2 : *Werke 1925-1929*, vol. 3 : *Werke 1929-1938*, vol. 4 : *Werke 1939-1953*, vol. 5 : *Werke 1954-1963*), Houston : Menil Foundation/Cologne : DuMont, 1975-1998.

STEVENS Bernard, *Invitation à la philosophie japonaise – Autour de Nishida*, Paris : CNRS Éditions, 2005, 229 p.

STOICHITA Victor, *L'instauration du tableau*, Genève : Droz, 1999, 472 p.

TAPIÉ Alain, ZWINGENBERGER Jeanette (éd.), *L'homme-paysage – Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris : Somogy/Lille : Palais des beaux-arts de Lille, 2006, 165 p.

TAKIGUCHI Shūzō, *Dalí (Tokyo, 1939)* (trad. : Fukushima Isao, Nicolas Mollard, Olivier Constable), Genève : Notari, 2012, 99 p.

TSCHUDIN Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse : Anacharsis, 2011, 506 p.

TSCHUDIN Jean-Jacques, *Tanemakuhito : la première revue de littérature prolétarienne japonaise*, Paris : L'asiathèque, 1979, 170 p.

TSUKUI Hiromi, *Les sources spirituelles de la peinture de Sesshû*, Paris : Collège de France – Institut des Hautes Études Japonaises, 1998, 364 p.

TZARA Tristan, *Sept manifestes Dada – Quelques dessins de Picabia*, Paris : J.-J. Pauvert, 1967, 81 p.

TZARA Tristan, BÉHAR Henri (éd.), *Tristan Tzara – Œuvres complètes – Tome 1 : 1912-1924*, Paris : Flammarion, 1975, 746 p.

VAN EYNDE Laurent, *La libre raison du phénomène – Essai sur la* Naturphilosophie *de Goethe*, Paris : Vrin, 1998, 304 p.

VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 2, Paris : Berger-Levrault, 1981, 370 p.

VIELWAHR André, *Sous le signe des contradictions : André Breton de 1913 à 1924*, Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1980, 149 p.

VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism – Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, Berkeley : University of California Press, coll. « The Phillips Book Prize Series », 2010, 321 p. + 16 pl.

WATSUJI Tetsurō, *Fûdo – Le milieu humain* (trad. : Augustin Berque), Paris : CNRS Éditions, 2011, 330 p.

WEISENFELD Gennifer Stacy, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley : University of California Press, 2002, 382 p.

WEISGERBER Jean (éd.), *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. I & II., Budapest : Akadémiai Kiadó, 1986, 1216 p.

WIENER Philip (éd.), *Dictionary of the History of Ideas – Studies of Selected Pivotal Ideas*, vol. 1 (Abstraction in the Formation of Concepts to Design Argument), New York : Charles Scribner's Sons, 1973, 677 p.

YAMADA Shōji, *Shots in the Dark – Japan, Zen, and the West*, Chicago : The University of Chicago Press/Kyōto : International Research Center for Japanese Studies, 2009, 290 p.

YI-MING Lieou, CLEARY Thomas, *Yi King*, Paris : Seuil, coll. « Points – Sagesse », 2003, 531 p.

YOURCENAR Marguerite, *Marguerite Yourcenar – Essais et mémoires*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, 1693 p.

ZALTA Edward N. (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en ligne : http://plato.stanford.edu/]

ZEAMI, HARE Tom (éd.), *Zeami Performance Notes*, New York : Columbia University Press, 2008, 508 p.

ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *La tradition secrète du Nô*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1960, 378 p.

b. Ouvrages en japonais

Ānesuto FENOROSA [Ernest FENOLLOSA], *Shi no baitai toshite no kanjikō – Ānesuto Fenorosa Ezura Paundo geijutsu shiron*, Tōkyō : Tōkyō bijutsu, 1982, 185 p.
アーネスト・フェノロサ『詩の媒体としての漢字考　アーネスト・フェノロサ=エズラ・パウンド芸術詩論』東京、東京美術、1982 年、185 p.

Arushīvu-sha, *Nagoya no modanizumu – 1920's →1930's*, Tōkyō : INAX, 1990, 84 p.
アルシーヴ社『名古屋のモダニズム　1920's → 1930's』東京、INAX、1990 年、84 p.

AMANO Chika, KOMOTO Mari, *Nichifutsu bijutsu kōryū shinpojiumu – Shururearisumu no jidai – Ekkyō to konkō no yukue / Les années surréalistes – « La beauté convulsive » au-delà des frontières*, Tōkyō : Nichifutsu bijutsu gakkai (Société Franco-Japonaise d'Art et d'Archéologie), 2012, 127 p.
天野知香、河本真理『日仏美術交流シンポジウム　シュルレアリスムの時代――越境と混交の行方/*Les années surréalistes – « La beauté convulsive » au-delà des frontières*』東京、日仏美術学会、2012 年、127 p.

BABA Nobuhiko (éd.), *Kikai to geijutsu*, « Korekushon modan toshi bunka », vol. 45, Tōkyō : Yumani shobō, 2009, 666 p.
馬場伸彦（編）『機械と芸術』、コレクション・モダン都市文化、第 45 巻、東京、ゆまに書房、2009 年、666 p.

BANBA Toshiaki, *Nakai Masakazu densetsu – Nijūichi no shōzō ni yoru yūwaku*, Tōkyō : Potto shuppan, 2009, 453 p.
馬場俊明『中井正一伝説　二十一の肖像による誘惑』東京、ポット出版、2009 年、453 p.

CHĒHOFU [Tchekhov] *et. al.*, *Chēhofu kessakushū*, coll. « Roshia gendai bungō kessakushū », vol. 5, Tōkyō : Ōkura shoten, 1921, 402 p.
チェーホフ［ほか］『チェーホフ傑作集』露西亜現代文豪傑作集、第 5 編、東京、大倉書店、1921、402 p.

CHŌ Gen.en [ZHANG Yanyuan], ŌNO Katsutoshi (trad.), *Rekidai meigaki*, Tōkyō : Iwanami shoten, « Iwanami bunko », 1938, 392 p.
張彦遠、小野勝年（訳）『歴代名画記』東京、岩波書店、1938 年、392 p.

FUJITA Masakatsu, *Gendai shisō toshite no Nishida Kitarō*, Tōkyō : Kōdansha, 1998, 228 p.
藤田正勝『現代思想としての西田幾多郎』東京、講談社、1998 年、228 p.

FUJITA Masakatsu, *Nishida Kitarō – Ikiru koto to tetsugaku*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami shinsho », 2007, 202 p.
藤田正勝『西田幾多郎　生きることと哲学』東京、岩波書店、岩波新書、2007 年、202 p.

FUKUZAWA Ichirō, *Shūrurearizumu*, Tōkyō : Atorie-sha, 1937, 218 p.
福沢一郎『シュールレアリズム』東京、アトリエ社、1937 年、218 p.

Gin.yū henshūbu, *Shi to shiron – Gendaishi no shuppatsu*, Tōkyō : Tōji shobō shinsha, 1980, 132 p.
吟遊編集部『詩と詩論　現代詩の出発』東京、冬至書房新社、1980 年、132 p.

GĒTE (Goethe), *Gēte zenshū – Kaizōshaban*, vol. 1, Tōkyō : Kaizōsha, 1936, 524 p.
ゲーテ『ゲーテ全集　改造社版』、第 1 巻、東京、改造社、1936 年、524 p.

GĒTE (Goethe), *Gēte zenshū – Kaizōshaban*, vol. 26, Tōkyō : Kaizōsha, 1935, 621 p.
ゲーテ『ゲーテ全集　改造社版』、第 26 巻、東京、改造社、1935 年、621 p.

HAGIWARA Sakutarō, *Tsuki ni hoeru – Shishū*, Tōkyō : Kanjōshi-sha/Hakujitsu-sha shuppanbu, 1917, 224 p.
萩原朔太郎『月に吠える　詩集』東京、感情詩社・白日社出版部、1917 年、224 p.

HASHIDA Kunihiko, *Gyō toshite no kagaku*, Tōkyō : Iwanami shoten, 1939, 338 p.
橋田邦彦『行としての科学』東京、岩波書店、1939 年、338 p.

HAYAMI Yutaka, *Shururearisumu kaiga to Nihon – Imēji no juyō to sōzō*, Tōkyō : Nihon hōsō shuppan kyōkai, 2009, 318 p.
速水豊『シュルレアリスム絵画と日本　イメージの受容と創造』東京、日本放送出版協会、2009 年、318 p.

HIDAKA Shōji, OMUKA Toshiharu (éd.), *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho – Shinbun zasshi hen*, vol. 2 (1916-1921), Tōkyō : Yumani shobō, 2005, 333 p.
日高昭二、五十殿利治（編）『海外新興芸術論叢書　新聞・雑誌篇』第 2 巻（1916～1921）、東京、ゆまに書房、2005 年、333 p.

HIROSE Mitsumasa, *Saihei iseki*, Ehime : Hirose Mitsumasa, 1926, n. p.
広瀬満正『宰平遺績』愛媛、広瀬満正、1926 年（ページ付なし）

INOUE Haruki, *Nihon robotto sensōki – 1939-1945*, Tōkyō : NTT shuppan, 2007, 439 p.
井上晴樹『日本ロボット戦争記　1939-1945』東京、NTT 出版、2007 年、439 p.

INOUE Haruki, *Nihon robotto sōseiki – 1920-1938*, Tōkyō : NTT shuppan, 1993, 361 p.
井上晴樹『日本ロボット創世記　1920-1938』東京、NTT 出版、1993 年、361 p.

Jan-Pooru SARUTORU [Jean-Paul SARTRE], *Ōto*, Tōkyō : Seiji-sha, 1947, 391 p.
ジャン・ポオル・サルトル『嘔吐』　東京、青磁社、1947、391 p.

KANAZAWA Hitoshi, *Kitazono Katsue no shi*, Tōkyō : Shinchō-sha, 2010, 158 p.
金澤一志『北園克衛の詩』東京、思潮社、2010、158 p.

KANEKO Tsutomu, *Ainshutain shokku – Dai ichi bu : Taishō Nihon wo yurugaseta shijūsannichikan*, Tōkyō : Kawade shobō shinsha, 1981, 278 p.
金子務『アインシュタイン・ショック　第一部　大正日本を揺がせた四十三日間』東京、河出書房新社、1981 年, 278 p.

KANNO Dōmei, *Rongo shinkai*, Tōkyō : Meiji sho.in, 1935, 336 p.
簡野道明『論語新解』東京、明治書院、1935 年、336 p.

KAWATA Shirō, *Izuko e iku*, Kyōto : Kōbundō shobō, 1921, 411 p.
河田嗣郎『何處へ往く』京都、弘文堂書房、1921 年、411 p.

KIMURA Shigeo, *Gendai kaiga no shiki*, Tōkyō : Kindai bijutsu kenkyūkai, 1964, 512 p.
木村重夫『現代絵画の四季』東京、近代美術研究会、1964 年、512 p.

KINBARA Seigo, *Tōyōbiron*, Tōkyō : Shunjū-sha, 1929, 291 p.
金原省吾『東洋美論』東京、春秋社、1929 年、291 p.

KINOSHITA Shū [KINOSHITA Shūichirō], BURURIYUKKU [BURLJUK David], *Miraiha to wa ? Kotaeru*, Tōkyō : Chūōbijutsu-sha, 1923, 266 p.
木下秀〔木下秀一郎〕、ブルリユック〔ダヴィド・ブルリューク〕『未来派とは？答へる』東京、中央美術社、1923 年、266 p.

KITAZONO Katsue, *Shiro no arubamu – Shi to sanbun*, Tōkyō : Yumani shobō, 1994, 128 p.
北園克衛『白のアルバム　詩と散文』東京、ゆまに書房、1994 年、128 p.

KITAZONO Katsue, KANAZAWA Hitoshi (éd.), *Kaban no naka no tsukiyo – Kitazono Katsue no zōkeishi*, Tōkyō : Kokushokankōkai, 2002, 141 p.
北園克衛、金澤一志（編）『カバンのなかの月夜　北園克衛の造型詩』東京、国書刊行会、2002 年、141 p.

KOGA Harue, *Koga Harue gashū*, Tōkyō : Dai.ichi shobō, 1931, 27 p. + 32 pl.
古賀春江『古賀春江画集』東京、第一書房、1931 年、27 p. + 32 pl.

KOGA Harue, *Shajitsu to kūsō*, Tōkyō : Chūō kōron bijutsu shuppan, 1984, 374 p.
古賀春江『写実と空想』東京、中央公論美術出版、1984 年、374 p.

KOIZUMI Kyōmi (éd.), *Bijutsu to shi*, « Korekushon toshi modanizumu shishi », vol. 18, Tōkyō : Yumani shobō, 2012, 905 p.
小泉京美（編）『美術と詩』、コレクション・都市モダニズム詩誌、第 18 巻、東京、ゆまに書房、2012 年、905 p.

KŌYAMA Iwao, *Bunka ruikeigaku*, Tōkyō : Kōbundō shobō, 1939, 249 p.
高山岩男『文化類型学』東京、弘文堂書房、1939 年、249 p.

KOZAWA Setsuko, *Avangyarudo no sensō taiken – Matsumoto Shunsuke, Takiguchi Shūzō soshite gagakuseitachi*, Tōkyō : Aoki shoten, 1994, 285 p.
小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介、滝口修造そして画学生たち』東京、青木書店、1994 年、285 p.

KUDŌ Miyako, ITOI Kunio (éd.), *Yōgaka – Kuroda Seiki, Kishida Ryūsei, Takahashi Yuichi hoka*, coll. « Kyōkasho ni detekuru Nihon no gaka », vol. 3, Tōkyō : Chōbunsha, 2013, 47 p.
工藤美也子、糸井邦夫（編）『洋画家―黒田清輝、岸田劉生、高橋由一ほか』教科書に出てくる日本の画家、第 3 巻、東京、汐文社、2013 年、47 p.

KUKI Shūzō, *Gūzensei no mondai*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 2012, 459 p.
九鬼周造『偶然性の問題』東京、岩波書店、岩波文庫、2012 年、459 p.

KUKI Shūzō, FUJITA Masakatsu (éd.), *« Iki » no kōzō*, Tōkyō : Kōdansha, coll. « Gakujutsu bunko », 2003, 190 p.
九鬼周造、藤田正勝（編）『「いき」の構造』東京、講談社、学術文庫、2003 年、190 p.

KUMANO Sumihiko, *Watsuji Tetsurō – Bunji tetsugakusha no kiseki*, Tōkyō : Iwanami shoten, 2009, 241 p.
熊野純彦『和辻哲郎　文人哲学者の軌跡』東京、岩波書店、2009 年、241 p.

KUROSAWA Yoshiteru, *Nihon no shururearisumu to iu shikōya*, Tōkyō : Meibun shobō, 2016, 585 p.
黒沢義輝『日本のシュルレアリスムという思考野』東京、明文書房、2016 年、585 p.

KUROSAWA Yoshiteru (éd.), *Yamanaka Chirū – 1930 nendai no oruganaizā*, « Korekushon Nihon shururearisumu », vol. 6, Tōkyō : Hon no tomo sha, 1999, 488 p.
黒沢義輝（編）『山中散生・1930 年代のオルガナイザー』、コレクション・日本シュールレアリスム、第 6 巻、東京、本の友社、1999 年、488 p.

KUROSAWA Yoshiteru (éd.), *Yamanaka Chirū – Shoshi nenpu*, Tōkyō : Tanseisha, 2005, 237 p.
黒沢義輝（編）『山中散生　書誌年譜』東京、丹精社, 2005 年、237 p.

Maruku DASHĪ [Marc DACHY], MATSUURA Hisao, SHIRAKAWA Yoshio *et al.* (éd), *Murayama Tomoyoshi to Kuruto Shuvittāsu*, Tōkyō : Suisei-sha, 2005, 177 p.
マルク・ダシ―、松浦寿夫、白川昌男［ほか］（編）『村山知義とクルト・シュヴィッタース』東京、水声社、2005 年、177 p.

MATSUO Kuninosuke, EGAWA Yoshihide (éd.), *Matsuo Kuninosuke*, « Bijutsu hihyōka chosaku senshū », vol. 8, Tōkyō : Yumani shobō, 2011, 432 p.
松尾邦之助、江川佳秀（編）『松尾邦之助』美術批評家著作選集、第 8 巻、東京、ゆまに書房、2011 年、432 p.

MIZUSAWA Tsutomu, *Nihon no kindai bijutsu – 10 – Fuan to sensō no jidai*, Tōkyō : Ōtsuki shoten, 1992, 159 p.
水沢勉『日本の近代美術　(10)　不安と戦争の時代』東京、大月書店、1992 年、159 p.

Monbushō (éd.), *Jinjō shōgaku shintei gajō – Dai roku gaku nen – Dansei yō*, Tōkyō : Tōkyō shoten, 1910, 18 pl.
文部省『尋常小学新定画帖　第六学年　男生用』東京、東京書籍、1910 年、18 pl.

NAGAI Takanori (éd.), *Ekkyōsuru zōkei – Kindai no bijutsu to dezain no jūjiro*, Kyōto : Kōyō shobō, 2003, 248 p.
永井隆則『越境する造形　近代の美術とデザインの十字路』京都、晃洋書房、2003 年、248 p.

NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *Bi to shūdan no ronri*, Tōkyō : Chūō kōronsha, 1962, 300 p.
中井正一、久野収（編）『美と集団の論理』東京、中央公論社、1962 年、300 p.

NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *Nakai Masakazu zenshū – Dai ichi kan : Tetsugaku to bigaku no setten*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1981, 471 p.
中井正一、久野収（編）『中井正一全集　第一巻　哲学と美学の接点』東京、美術出版社、1981 年、471 p.

NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *Nakai Masakazu zenshū – Dai ni kan : Tenkanki no bigakuteki kadai*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1981, 389 p.
中井正一、久野収（編）『中井正一全集　第二巻　転換期の美学的課題』東京、美術出版社、1981 年、389 p.

NAKAI Masakazu, KUNO Osamu (éd.), *Nakai Masakazu zenshū – Dai san kan : Gendai geijutsu no kūkan*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1981, 354 p
中井正一、久野収（編）『中井正一全集　第三巻　現代芸術の空間』東京、美術出版社、1981 年、354 p.

NAKAI Masakazu, OSADA Hiroshi (éd.), *Nakai Masakazu hyōronshū*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 1995, 406 p.
中井正一、長田弘（編）『中井正一評論集』東京、岩波書店、岩波文庫、1995 年、406 p.

NAKAMURA Giichi, *Nihon no zen.ei kaiga – Sono hankō to zasetu – K no baai*, Tōkyō : Bijutsu shuppansha, 1968, 260 p.
中村義一『日本の前衛絵画　その反抗と挫折　K の場合』東京、美術出版社、1968 年、260 p.

NAKAMURA Giichi, *Nihon kindai bijutsu ronsōshi*, Tōkyō : Kyūryūdō, 1982, 298 p.
中村義一『日本近代美術論争史』東京、求龍堂、1982 年、298 p.

NAKAMURA Miharu, *Hana no furakutaru – Nijūsseiki Nihon zen.ei shōsetsu kenkyū*, Tōkyō : Kanrin shobō, 2012, 399 p.
中村三春『花のフラクタル　20 世紀日本前衛小説研究』東京、翰林書房、2012 年、399 p.

NAKANO Kaichi, *Koga Harue – Geijutsu to byōri*, Tōkyō : Kongō shuppan, 1977, 326 p.
中野嘉一『古賀春江　芸術と病理』東京、金剛出版、1977 年、326 p.

NAMIKI Seishi, SHIMIZU Aiko, AOKI Mihoko, YAMADA Yukiyo, *Kyōto dentō kōgei no kindai*, Kyōto : Shibunkaku shuppan, 2012, 260 p.
並木誠士、清水愛子、青木美保子、山田由希代『京都伝統工芸の近代』京都、思文閣出版、2012 年、260 p.

NISHIDA Kitarō, *Nihon bunka no mondai*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami shinsho », 1940, 151 p.
西田幾多郎『日本文化の問題』東京、岩波書店、岩波新書、1940 年、151 p.

NISHIDA Kitarō, *Zen no kenkyū*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 2012, 372 p.
西田幾多郎『善の研究』東京、岩波書店、岩波文庫、2012 年、372 p.

ODAGIRI Susumu (éd.), Mavo *fukkokuban – Bessatsu kaisetsu*, Tōkyō : Nihon kindai bungakukan, 1991, 20 p.
小田切進（編）『「マヴォ」復刻版　別冊解説』東京、日本近代文学館、1991 年、20 p.

OGAWA Kōzō, *Miroku bosatsu – Kyōto Kōryūji*, coll. « Miwaku no butsuzō », vol. 4, Tōkyō : Mainichi shinbun-sha, 1986, 63 p.
小川光三『弥勒菩薩　京都・広隆寺』魅惑の仏像 4、東京、毎日新聞社、1986 年、63 p.

OKAZAKI Kenjirō, *Okazaki Kenjirō no ninshiki – Chūshō no chikara – Jitsugen (concrete) tenkai suru, chūshō geijutsu no keifu* [Abstract Art as Impact], livret édité à l'occasion de l'exposition organisée par le musée d'art de la ville de Toyota (22 avril au 11 juin 2017), 2017, 53 p. [disponible en ligne sur le site de l'exposition : http://abstract-art-as-impact.org/abstract_art_as_impact.pdf]
岡崎乾二郎『岡崎乾二郎の認識―抽象の力―現実（concrete）展開する、抽象芸術の系譜』展（豊田市美術館、2017 年 4 月 22 日から 6 月 11 日まで）にあわせて発行された論考書、2017 年、53 p.

OMUKA Toshiharu (éd.), *Shururearisumu no bijutsu to hyōron*, « Korekushon Nihon shururearisumu », vol. 2, Tōkyō : Hon no tomo sha, 2001, 413 p.
五十殿利治（編）『シュールレアリスムの美術と批評』、コレクション・日本シュールレアリスム、第 2 巻、東京、本の友社、2001 年、413 p.

ŌTANI Shōgo, *Gekidōki no avangyarudo – Shururearisumu to Nihon no kaiga sen kyūhyaku nijūhachi – sen kyūhyaku gojūsan*, Tōkyō : Kokushokankōkai, 2016, 664 p.
大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド　シュルレアリスムと日本の絵画一九二八ー一九五三」東京、国書刊行会、2016 年、664 p.

SASAKI Masato, *Reiauto no hōsoku – Āto to afōdansu*, Tōkyō : Shunjūsha, 2003 245 p.
佐々木正人『レイアウトの法則　アートとアフォーダンス』東京、春秋社、2003 年、245 p.

SAWA Masahiro, WADA Hirofumi (éd.), *Nihon no shūrurearisumu*, Kyōto : Sekai shisōsha, 1995, 262 p.
澤正宏、和田博文（編）『日本のシュールレアリスム』京都、世界思想社、1995 年、262 p.

SAWA Masahiro (éd.), *Takiguchi Shūzō – Buruton to no kōtsū*, « Korekushon Nihon shururearisumu », vol. 5, Tōkyō : Hon no tomo sha, 2000, 594 p.
澤正宏（編）『瀧口修造・ブルトンとの交通』、コレクション・日本シュールレアリスム、第 5 巻、東京、本の友社、2000 年、594 p.

Serugei EIZENSHUTAIN [Sergei EISENSTEIN], *Eiga no benshōhō*, Tōkyō : Ōraisha, 1932, 189 p.
セルゲイ・エイゼンシュテイン『映画の弁証法』東京、往来社、1932 年、189 p.

SHINDŌ Masahiro, *Gūzen no Nihon bungaku – Shōsetsu no omoshirosa no fukken*, Tōkyō : Bensei shuppan, 2014, 251 p.
真銅正宏『偶然の日本文学　小説の面白さの復権』東京、勉誠出版、2014 年、251 p.

SUZUKI Masao, HAYASHI Michio, *Shururearisumu bijutsu wo kataru tame ni*, Tōkyō : Suisei-sha, 2011, 250 p.
鈴木雅雄、林道郎『シュルレアリスム美術を語るために』東京、水声社、2011 年、250 p.

TAKAHASHI Seori, *Kankaku no modan : Sakutarō, Jun.ichirō, Kenji, Ranpo*, Tōkyō : Serika shobō, 2003, 273 p.
高橋世織『感覚のモダン　朔太郎・潤一郎・賢治・乱歩』東京、せりか書房、2003 年、273 p.

TAKAHASHI Shinkichi, *Dadaisuto Shinkichi no shi*, Tōkyō : Chūō bijutsu-sha, 1923, 290 p.
高橋新吉『ダダイスト新吉の詩』東京、中央美術社、1923 年、290 p.

TAKAHASHI Shinkichi, SHIMIZU Yasuo (éd.), *Takahashi Shinkichi shishū*, Tōkyō : Yayoi shobō, 1972, 154 p.
高橋新吉、清水康雄（編）『高橋新吉詩集』東京、弥生書房、1972 年、154 p.

TAKAMI Suifū, Tōkyō yōga kenkyūkai (éd.), *Shoshinsha no tame ni – Shasei to sōga no egakikata*, Tōkyō : Fubunkan shoten, 1931, 204 p.
田上翠風、東京洋画研究会（編）『初心者の為に　写生と挿画の描き方』東京、富文館書店、1931 年、204 p.

TAKAMURA Kōtarō, *Bi ni tsuite*, Tōkyō : Dōtōsha, 1941, 328 p.
高村光太郎『美について』東京、道統社、1941 年、328 p.

TAKAMURA Kōtarō, *Midori iro no taiyō – Geijutsuronshū*, Tōkyō : Iwanami shoten, 1982, 296 p.
高村光太郎『緑色の太陽　芸術論集』東京、岩波書店、1982 年、296 p.

TAKAMURA Kōtarō, *Takamura Kōtarō zenshū*, vol. 5, Tōkyō : Chikuma shobō, 1995, 388 p.
高村光太郎『高村光太郎全集』第五巻、東京、筑摩書房、1995 年、388 p.

TAKEMURA Tamio, SUZUKI Sadami, *Kansai modanizumu saikō*, Tōkyō : Shibunkaku shuppan, 2008, 600 p.
竹村民郎、鈴木貞美『関西モダニズム再考』東京、思文閣出版、2008 年、600 p.

TAKIGUCHI Shūzō, *Kindai geijutsu*, Tōkyō : Mikasa shobō, 1938, 233 p.
瀧口修造『近代芸術』東京、三笠書房、1938 年、233 p.

TAKIGUCHI Shūzō, FUKUZAWA Ichirō *et al.* (éd.), *Gendai bijutsu jiten*, Tōkyō : Hakuyōsha, 1952, 426 p.
瀧口修造、福沢一郎［ほか］（編）『現代美術事典』東京、白揚社、1952 年、426 p.

TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 1 – Gensō gaka ron – Yōroppa kikō 1958 – Mizukara wo kataru*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1991, 525 p.
瀧口修造、大岡信［ほか］（編）『コレクション滝口修造　(1)　幻想画家論・ヨーロッパ紀行 1958・自らを語る』東京、みすず書店、1991 年、525 p.

TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 7 – Jikken kōbō – Andepandan*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1992, 515 p.
瀧口修造、大岡信［ほか］（編）『コレクション滝口修造　(7)　実験工房・アンデパンダン』東京、みすず書店、1992 年、515 p.

TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 11 – Senzen-senchū hen I – 1926-1936*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1991, 628 p.
瀧口修造、大岡信［ほか］（編）『コレクション滝口修造　(11)　戦前・戦中篇 I　1926-1931』東京、みすず書店、1991 年、628 p.

TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 12 – Senzen-senchū hen II – 1937-1938*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1993, 713 p.
瀧口修造、大岡信［ほか］（編）『コレクション滝口修造　(12)　戦前・戦中篇 II　1937-1938』東京、みすず書店、1993 年、713 p.

TAKIGUCHI Shūzō, ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 13 – Senzen-senchū hen III – 1939-1944*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1995, 786 p.
瀧口修造、大岡信［ほか］（編）『コレクション滝口修造　(13)　戦前・戦中篇 III　1939-1944』東京、みすず書店、1995 年、786 p.

TAKIGUCHI Shūzō, *Shururearisumu no tame ni*, Tōkyō : Serika shobō, 1968, 358 p.
瀧口修造『シュルレアリスムのために』東京、せりか書房、1968 年、358 p.

TANAKA Harite, TSURUOKA Yoshihisa (éd.) *Tanaka Harite shishū*, Kōbe : Kumo shuppansha, 1980, 84 p.
棚夏針手、鶴岡善久（編）『棚夏針手詩集』神戸、蜘蛛出版社、1980 年、84 p.

TANABE Hajime, *Rekishiteki genjitsu*, Tōkyō : Iwanami shoten, 1940, 109 p.
田辺元『歴史的現実』東京、岩波書店、1940 年、109 p.

TOKUTOMI Iichirō, Yoshino SAKUZŌ, *Shin geijutsu*, Tōkyō : Min.yūsha, 1916, 320 p.
徳富猪一郎、吉野作造（編）『新藝術』東京、民友社、1916 年、320 p.

TSUDA Seifu, *Rōgaka no isshō*, Tōkyō : Chūō kōron bijutsu shuppan, 1963, 606 p.
津田青楓『老画家の一生』東京、中央公論美術出版、1963 年、606 p.

TSUKAHARA Fumi, *Setsudan suru bigaku – Avangyarudo geijutsu shisōshi*, Tōkyō : 2013, 537 p.
塚原史『切断する美学　アヴァンギャルド芸術思想史』東京、2013 年、537 p.

TSUKAMOTO Masanori, SUZUKI Masao, *« Zen.ei » to wa nanika ? « Kōei » to wa nanika ? Bungakushi no kyokō to kindaisei no jikan*, Tōkyō : Heibonsha, 2010, 592 p.
塚本昌則、鈴木雅雄（編）『〈前衛〉とは何か？〈後衛〉とは何か？文学史の虚構と近代性の時間』東京、平凡社、2010 年、592 p.

TSURUOKA Yoshihisa, *Nihon shururearisumu gaka ron*, Tōkyō : Chūsekisha, 2006, 296 p.
鶴岡善久『日本シュルレアリスム画家論』東京、沖積舎、2006 年、296 p.

TSURUOKA Yoshihisa (éd.), *Shururearisumu*, « Korekushon toshi modanizumu shishi », vol. 3, Tōkyō : Yumani shobō, 2009, 930 p.
鶴岡善久（編）『シュールレアリスム』コレクション・都市モダニズム詩誌、第 3 巻、東京、ゆまに書房、2009 年、930 p.

UCHIDA Iwao (éd.), *Kaiga wa doko e yuku*, Kyōto : San.ichi shobō, 1952, 245 p.
内田巌（編）『絵画は何処へ行く』京都、三一書房、1952 年、245 p.

YAMADA Munemutsu, *Shōwa no seishinshi – Kyōto gakuha no tetsugaku*, Kyōto : Jinbunshoin, 1975, 286 p.
山田宗睦『昭和の精神史　京都学派の哲学』京都、人文書院、1975、286 p.

YAMADA Satoshi (éd.), *Eikyū, Shimozato Yoshio – Renzu no avangyarudo*, « Korekushon Nihon shururearisumu », vol. 14, Tōkyō : Hon no tomo sha, 2001, 331 p.
山田諭（編）『瑛九、下郷羊雄　レンズのアヴァンギャルド』コレクション・日本シュールレアリスム、第 14 巻、東京、本の友社、2001 年、331 p.

YAMANAKA Tiroux, *L'échange surréaliste*, Tōkyō : Éditions de Librairie Bon, 1936, 86 p.
山中散生『L'échange surréaliste／超現実主義の交流』東京、Éditions de Librairie Bon, 1936 年、86 p.

YAMANAKA Tiroux (éd.), *Hommage à Paul Eluard*, Tōkyō : Éditions de l'Etoile de mer, 1934, 40 p. (exemplaire nº 14/250, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).
山中散生（編）『*Hommage à Paul Eluard*』東京、Éditions de l'Etoile de mer, 1934 年、40 p. (exemplaire nº 14/250, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).

YANAGI Sōetsu, *Yanagi Sōetsu zenshū*, vol. 8, Tōkyō : Chikuma shobō, 1980, 651 p.
柳宗悦『工藝の道』東京、筑摩書房、1980、651 p.

YOKOMITSU Riichi, *Teihon Yokomitsu Riichi zenshū*, vol. 6, Tōkyō : Kawade shobō shinsha, 1981, 446 p.
横光利一『定本横光利一全集』第 6 巻、東京、河出書房新社、1981 年、446 p.

YOSHIDA Morio *et al.* (éd.), *Ninshinsuru robotto – 1920 nendai no kagaku to gensō*, Yokohama : Shunpusha, 2002, 279 p.
吉田司雄［ほか］（編）『妊娠するロボット：1920 年代の科学と幻想』横浜、春風社、2002 年、279 p.

« Zen.ei geijutsu no Nihon 1910-1970 » ten – Hōkokusho, Tōkyō : Kokusai kōryū kikin, 1988, 135 p.
『「前衛芸術の日本　1910-1970」展　報告書』東京、国際交流基金、1988 年、135 p.

ZEAMI, NOGAMI Toyoichirō (éd.), *Nōsakusho – Kakushū jōjō – Shikadōsho*, Tōkyō : Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 1931, 90 p.
世阿弥、野上豊一郎（編）『能作書　覚習條條　至花道書』東京、岩波書店、岩波文庫 1931 年、90 p.

ZEAMI, YOSHIDA Tōgo, *Zeami jūrokubushū – Nōgaku koten*, Tōkyō : Nōgakukai, 1909, 315 p.
世阿弥、吉田東伍（編）『世阿弥十六部集　能楽古典』東京、能楽会、1909 年、315 p.

c. Écrits de Kitawaki : articles et essais [1]

NOBORU [KITAWAKI Noboru], « Hankyō suru », *Fyūzan*, v. mars 1933
乃母流〔北脇昇〕「反響する」『フューザン』1933 年 3 月頃

NOBORU [KITAWAKI Noboru], « Kyōto yōga dan wo bakugekisuru mono », *TOILE*, nº 5, juillet 1933, p. 8
乃母流〔北脇昇〕「京都洋画壇を爆撃するもの」『TOILE』第 5 号、1933 年 7 月、p. 8

NOBORU [KITAWAKI Noboru], « Dantai to sono kojin », *TOILE*, nº 6, septembre 1933, p. 18-19
乃母流〔北脇昇〕「団体とその個人」『TOILE』第 6 号、1935 年 9 月、p. 18-19

[1] Classement chronologique.

KITAWAKI Noboru, « Atorie hōdan (4) – Kodomo no e to shūrurearisuto », *Nippon shinbun*, v. octobre 1936
北脇昇「アトリエ放談（四）　子供の絵とシュールレアリスト」『ニッポン新聞』1936 年 10 月頃

NOBORU-SEI [KITAWAKI Noboru], « Shūru-rearizumu sakuhin ten yori », *Doyōbi*, Kyōto, 5 juillet 1937, p. 6
乃母流生〔北脇昇〕「シュール・レアリズム作品展より」『土曜日』京都、1937 年 7 月 5 日、6 面

KITAWAKI Noboru, « Shiten "nihonga" wo dokuhakusuru », *Nippon shinbun*, 15 mai 1937
北脇昇「市展『日本画』を独白する」『ニッポン新聞』1937 年 5 月 15 日

KITAWAKI Noboru, « Gijutsu yori mita mujun no kaiga », *Nippon shinbun*, 11 octobre 1937
北脇昇「技術より見た矛盾の絵画」『ニッポン新聞』1937 年 10 月 11 日

KITAWAKI Noboru, « Wakaki Nihon no ishi », *Nippon shinbun*, v. novembre 1937
北脇昇「若き日本の意志」『ニッポン新聞』1937 年 11 月頃

KITAWAKI Noboru, « Urashima monogatari – Shūdan seisaku », *Mizue*, nº 394, décembre 1937, p. 20-21
北脇昇「浦島物語―集団制作―」『みづゑ』第 394 号、1937 年 12 月、p. 20-21

NOBORU [KITAWAKI Noboru], « Asu no tentō wo kazaru "monogataru shōuindō" », *Nippon shinbun*, v. décembre 1937
昇〔北脇昇〕「明日の店頭を飾る『物語るショウウィンドウ』」「ニッポン新聞」1937 年 12 月頃

KITAWAKI Noboru, « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono ichi », *Kyōto nichinichi shinbun*, Kyōto, 12 mars 1938, p. 5
北脇昇「世阿弥の機能主義的理解　その一」『京都日日新聞』京都、1938 年 3 月 12 日、p. 5

KITAWAKI Noboru, « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono ni », *Kyōto nichinichi shinbun*, Kyōto, 16 mars 1938, p. 5
北脇昇「世阿弥の機能主義的理解　その二」『京都日日新聞』京都、1938 年 3 月 16 日、p. 5

KITAWAKI Noboru, « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono san », *Kyōto nichinichi shinbun*, Kyōto, 17 mars 1938, p. 5
北脇昇「世阿弥の機能主義的理解　その三」『京都日日新聞』京都、1938 年 3 月 17 日、p. 5

KITAWAKI Noboru, « Kinōshugi to iu koto wo », *Bi no kuni*, vol. 14, nº 7, juillet 1938, p. 39-40
北脇昇「機能主義と云うことを」『美之国』14 巻 7 号、1938 年 7 月、p. 39-40

KITAWAKI Noboru, « Sakusha no kotoba », *Sōki bijutsu kyōkai Kyōto zenshō ten mokuroku*, 1er juillet 1938
北脇昇「作者の言葉」『創紀美術協会京都前哨展目録』、1938 年 7 月 1 日

KITA [KITAWAKI Noboru], « Chōgenjitsusei kansokushitsu ni tsuite », *Dai yonkai Shin Nihon yōga kyōkai ten mokuroku*, 15 octobre 1938
北〔北脇昇〕「超現実性観測室に就いて」『第四回新日本洋画協会展目録』1938 年 10 月 15 日

KITAWAKI Noboru, « Kyomō no kaiga », *Atorie*, vol. 15, nº 17, Tōkyō : Atorie-sha, décembre 1938, p. 91-92
北脇昇「虚妄の絵画」『アトリエ』15 巻 17 号、東京、アトリエ社、1938 年 12 月、p. 91-92

KITAWAKI Noboru, « Fūryū josetsu », *Bijutsu sekai*, vol. 3, nº 3, mars 1939, p. 3-4
北脇昇「風流序説」『美術世界』3 巻 3 号、1939 年 3 月、p. 3-4

KITAWAKI Noboru, « Niwaishi no kiseki », *Bijutsu sekai*, vol. 3, nº 5, mai 1939, p. 24-25
北脇昇「庭石の奇蹟」『美術世界』3 巻 5 号、1939 年 5 月、p. 24-25

KITAWAKI Noboru, « Hōhōronteki hansei wo », *Bi no kuni*, vol. 15, nº 7, juillet 1939, p. 6-7
北脇昇「方法論的反省を」『美之国』15 巻 7 号、1939 年 7 月、p. 6-7

KITAWAKI Noboru, « Teikei kōzō – Ryōanji sekitei saikō », *Bijutsu sekai*, vol. 3, nº 9, août 1939, p. 3-5
北脇昇「梯形構造―竜安寺石庭再考―」『美術世界』3 巻 9 号、1939 年 8 月、p. 3-5

KITAWAKI Noboru, « Kaijō geijutsu no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 3, nº 10, septembre 1939, p. 12-15
北脇昇「会場芸術の一考察」『美術世界』3 巻 10 号、1939 年 9 月、p. 12-15

KITAWAKI Noboru, « Ningen e no fukki no hōkō – Jakkan no hanbakuteki kōsatsu », *Bijutsu sekai*, nº 27, octobre 1939, p. 26-27
北脇昇「人間への復帰の方向―若干の反駁的考察―」『美術世界』27 号、1939 年 10 月、p. 26-27

KITAWAKI Noboru, « Sōshō to hisōshō », *Bijutsu bunka*, nº 1, août 1939, p. 7-9
北脇昇「相称と非総称」『美術文化』1 号、1939 年 8 月、p. 7-9

KITAWAKI Noboru, « Hakari wa mazu futsuriai ni sayōsuru – Shin Nihon yōga ten e », *Nippon shinbun*, 25 novembre 1939, p. 2
北脇昇「秤は先づ不釣合に作用する　新日本洋画展へ」『ニッポン新聞』、1939 年 11 月 25 日、2 面

KITAWAKI Noboru, « Kitawaki Noboru, Komaki Gentarō futari ten », *Bijutsu bunka*, nº 2, décembre 1939, p. 24
北脇昇「北脇昇、小牧源太郎二人展」『美術文化』2 号、1939 年 12 月、p. 24

KITAWAKI Noboru, « Bijutsu hihyōron », *Mizue*, nº 421, décembre 1939, p. 49-52
北脇昇「美術批評論」『みづゑ』第 421 号、1939 年 12 月、p. 49-52

KITAWAKI Noboru, « Meisai – Sakka no jōzetsu », *Mizue*, nº 425, avril 1940, p. 32
北脇昇「迷彩　作家の饒舌」『みづゑ』第 425 号、1940 年 4 月、p. 32

KITAWAKI Noboru, « $(a+b)^2$ no imi kōzō ni tsuite », *Bijutsu bunka*, nº 3, avril 1940, p. 29-30
北脇昇「$(a+b)^2$の意味構造に就いて」『美術文化』3 号、1940 年 4 月、p. 29-30

KITAWAKI Noboru, « Taikan koten to seinen sakka no mukiryoku », *Bijutsu sekai*, vol. 4, nº 5, mai 1940, p. 11-13
北脇昇「大観個展と青年作家の無気力」『美術世界』4 巻 5 号、1940 年 5 月、p. 11-13

KITAWAKI Noboru, « Hihyō no teichō to yoron », *Bijutsu sekai*, nº 36, juillet 1940, p. 20-21
北脇昇「批評の低調と輿論」『美術世界』第 36 号、1940 年 7 月、p. 20-21

KITAWAKI Noboru, « Genjitsu e chikazuku bijutsu », *Nippon shinbun*, v. juillet 1940
北脇昇「現実へ近づく美術」『ニッポン新聞』1940 年 7 月頃

KITAWAKI Noboru, « Hihan to sono chihei », *Bijutsu bunka*, nº 4, août 1940, p. 7-13
北脇昇「批判とその地平」『美術文化』4 号、1940 年 8 月、p. 7-13

KITAWAKI Noboru, « Bijutsukai no Shintaisei wa nani wo nasubeki ka », *Nippon shinbun*, v. novembre 1940
北脇昇「美術界の新体制は何をなすべきか」『ニッポン新聞』1940 年 11 月頃

KITAWAKI Noboru, « "Gyō" no kōzō », *Nippon shinbun*, 30 décembre 1940
北脇昇「『行』の構造」『ニッポン新聞』1940 年 12 月 30 日

ENKEI [N. K. : KITAWAKI Noboru], « Ninomiya Sontoku no saikakunin (1) Jissenteki jinbunkagakusha toshite », *Nippon shinbun*, v. juin-juillet 1940
園啓〔エン・ケイ：北脇昇〕「二宮尊徳の再確認（一）実践的人文科学者として」『ニッポン新聞』1940 年 6 月～7 月頃

ENKEI [N. K. : KITAWAKI Noboru], « Ninomiya Sontoku no saikakunin (2) », *Nippon shinbun*, v. juin-juillet 1940
園啓〔エン・ケイ：北脇昇〕「二宮尊徳の再確認（二）」『ニッポン新聞』1940 年 6 月～7 月頃

ENKEI [N. K. : KITAWAKI Noboru], « Ninomiya Sontoku no saikakunin (3) », *Nippon shinbun*, v. juin-juillet 1940
園啓〔エン・ケイ：北脇昇〕「二宮尊徳の再確認（三）」『ニッポン新聞』1940 年 6 月～7 月頃

ENKEI [N. K. : KITAWAKI Noboru], « Ninomiya Sontoku no saikakunin (4) », *Nippon shinbun*, v. juin-juillet 1940
園啓〔エン・ケイ：北脇昇〕「二宮尊徳の再確認（四）」『ニッポン新聞』1940 年 6 月～7 月頃

ENKEI [N. K. : KITAWAKI Noboru], « Ninomiya Sontoku no saikakunin (5) », *Nippon shinbun*, v. juin-juillet 1940
園啓〔エン・ケイ：北脇昇〕「二宮尊徳の再確認（五）」『ニッポン新聞』1940 年 6 月～7 月頃

KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 1-13
北脇昇「大和絵的なるものへの検索　日本美術史再検討への一考察」『美術世界』5 巻 3 号、1941 年 3 月、p. 1-13

KITAWAKI Noboru, « Zuga fukkō », *Bijutsu bunka*, nº 6, avril 1941, p. 45-46
北脇昇「図画復興」『美術文化』第 6 号、1941 年 4 月、p. 45-46

KITAWAKI Noboru, « Kinōbijutsu e no ichi kōsatsu », *Atorie*, vol. 48, nº 6, Tōkyō : Atorie-sha, juin 1941, p. 35-36
北脇昇「機能美術への一考察」『アトリエ』48 巻 6 号、東京、アトリエ社、1941 年 6 月、p. 35-36

KITAWAKI Noboru, « Bijutsu Shintaisei no gutaiteki keitai », *Bijutsu sekai*, nº 46, juin 1941, p. 16-19
北脇昇「美術新体制の具体的形態」『美術世界』第 46 号、1941 年 6 月、p. 16-19

KITAWAKI Noboru, « Kaiga ni okeru Nihonteki na mono », Shihō hogo kyōkai « Shōtoku » henshūbu (éd.), *Nihon bunka no seikaku*, Tōkyō : Bunrokusha, 1941, p. 263-277
北脇昇「絵画に於ける日本的なもの」、司法保護協会「昭徳」編集部（編）『日本文化の性格』東京、文録社、1941 年、p. 263-277

KITAWAKI Noboru, « Bijutsu ni okeru chūō to chihō », *Bijutsu seikatsu*, vol. 2, nº 4, avril 1942, p. 10-12
北脇昇「美術に於ける中央と地方」『生活美術』2 巻 4 号、1942 年 4 月、p. 10-12

KITAWAKI Noboru, « Zuga kinō », *Bijutsu bunka*, Daisankaiten shū, mai 1942, p. 51-52
北脇昇「図画機能」『美術文化』第 3 回展集、1942 年 5 月、p. 51-52

KITAWAKI Noboru, « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii », *Bijutsu bunka*, Daiyonkaiten shū, Tōkyō, mai 1943, p. 45-47
北脇昇「機能的なるものは全て美しい」『美術文化』第 4 回展集、東京、1943 年 5 月、p. 45-47

KITAWAKI Noboru, « Kyoshibi to bishibi », *Bijutsu bunka*, nº 1 (reprise), octobre 1946, p. 3
北脇昇「巨視美と微視美」『美術文化』再刊 1 号、1946 年 10 月、p. 3

KITAWAKI Noboru, « Bunseki to hihan no bijutsu », *Yūkan Kyōto*, 10 juin 1948, p. 1
北脇昇「分析と批判の美術」『夕刊京都』、1948 年 6 月 10 日、1 面

KITAWAKI Noboru, « Nihon bijutsu wo meguru shijō tōron (jō) – Nihon gaka ni nozomu », *Yūkan Kyōto*, 26 mars 1947
北脇昇「日本美術をめぐる紙上討論（上）／日本画家に望む」『夕刊京都』1947 年 3 月 26 日

KITAWAKI Noboru, « Genka bijutsu undō no kanō keitai », *Bijutsu undō*, nº 3, décembre 1947, p. 14-15
北脇昇「現下美術運動の可能形態」『美術運動』第 3 号、1947 年 12 月、p. 14-15

d. Articles et chapitres d'ouvrages en langues occidentales

« Henri de Saint-Simon, *L'Artiste, le Savant et l'Industriel*, 1824 », dans MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA, coll. « Sources », 2014 [en ligne, consulté le 20 décembre 2014] : http://inha.revues.org/5083.

ABOLGASSEMI Maxime, « August Strindberg/André Breton : à la lumière du hasard objectif », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 27, « Le surréalisme et la science », Lausanne : L'Âge d'homme, 2007, p. 245-255.

AOKI Kiyoshi, « On the Blood Vascular System of the Earthworm in Japan, *Pheretima communissima* GOTO et HATAI », dans *Science Report of the Tohoku Imperial University – Fourth Series (Biology)*, vol. VII, Sendai : Tohoku University, 1932, p. 181-193.

BARRY-COUILLARD Viviane, « L'image de l'Orient, antidate de l'image de l'Europe », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 14, « L'Europe surréaliste : contributions au colloque de Strasbourg (septembre 1992) », Paris : L'Âge d'homme, 1994, p. 63-72.

BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » (trad. : André Gunthert), *Études photographiques*, nº 1, novembre 1996, p. 7-29.

BLOCK Richard, « Scribbles from Italy: Cy Twombly's Experiment in Seeing Goethe See Language », dans MOORE Evelyn K., SIMPSON Patricia Anne, *The Enlightened Eye – Goethe and Visual Culture*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2007, p. 289-309.

BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.

CLAIR Jean, « Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme. Contribution à une histoire de l'insensé », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, nº 21, Paris : Société d'études soréliennes, 2003, p. 77-109.

EBARA Jun, « Un coup d'œil sur le mouvement surréaliste au Japon », *Bulletin RTS*, nº 2, septembre 1975, Paris : CNRS, p. 6-11.

EISENSTEIN Sergei, « Le principe cinématographique et la civilisation japonaise », *Cahiers d'art*, nº 1 et 2, Paris : Éditions « Cahiers d'art », 1930, p. 31-32 (nº 1) et p. 91-94 (nº 2).

EITO Takao, « Un point de vue japonais sur le surréalisme européen », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 14, « L'Europe surréaliste : contributions au colloque de Strasbourg (septembre 1992) », Paris : L'Âge d'homme, 1994, p. 319-328.

FUJII Sadakazu, « Orikuchi Shinobu et Takiguchi Shūzō – À partir de la question du japonais "en tant que langue poétique" » (trad. : FAURY Julien et TERADA Sumie), *Cipango – Cahiers d'études japonaises*, nº 16, Paris : Publications Langues O', 2009, p. 217-239 [en ligne : http://cipango.revues.org/344]

GAMBONI Dario, THÜRLEMANN Felix et WEEMANS Michel, « Une image peut en cacher une autre : réflexions autour d'une exposition », *Perspective*, nº 3, 2009, p. 418-425 [en ligne : http://perspective.revues.org/1329]

GROJNOWSKI Daniel, « Une avant-garde sans avancée [Les "Arts incohérents", 1882-1889] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, novembre 1981, p. 73-86.

HIGAKI Tatsuya, « Deleuze and Kuki: The Temporality of Eternal Return and '*un coup de dés*' », *Deleuze Studies*. vol. 8, nº 1, février 2014, p. 94-110.

HASHIMOTO Satoru, « Politique de la méta-esthétique : Surréalisme, Japon et colonialisme », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 36, « Masculin/Féminin – Le surréalisme au Japon », Lausanne : L'Âge d'homme, 2016, p. 261-274.

INAGA Shigemi, « L'invisible avant-garde au Japon – Essai d'une redéfinition », *L'Écrit-voir*, nº 10, 1988, p. 38-54.

ISHII Kōsei, « L'idée de "Sphère de co-prospérité de la Grande Asie orientale" et la philosophie bouddhique – Le rôle de l'École de Kyôto – », *Cipango*, hors-série « Mutations de la conscience dans le Japon moderne », printemps 2002, p. 71-120.

JENNY Laurent, « Les mots de la peinture moderniste ou les bonheurs d'une mésalliance », *Versants, Revue suisse des littératures romanes*, fascicule français, vol. 55, nº 1, 2009, p. 125-142.

LAGUERRE Bernard, « Marianne et vendredi : deux générations ? », *Vingtième Siècle – Revue d'histoire*, nº 22, avril-juin 1989, p. 39-43.

LANNE Jean-Claude, LANNE Mitsuko, « Le futurisme russe et l'art d'avant-garde japonais », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 25, nº 4, octobre-décembre 1984, p. 375-401.

LAVELLE Pierre, « Nishida Kitarô, l'école de Kyôto et l'ultra-nationalisme », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 92, nº 4, 1994, p. 430-458.

LEBENSZTEJN Jean-Claude, « Cinq lignes de points », dans *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris : École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985, p. 149-171.

LE BOT Marc, « Jean Arp : art et hasard », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 9, « Arp poète plasticien – Actes du colloque de Strasbourg – Septembre 1986 », Paris : L'Âge d'homme, 1987, p. 143-148.

LINHARTOVÁ Věra, « La peinture surréaliste au Japon (1925-1945) », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris : Centre Georges Pompidou, vol. 11, 1983, p. 130-143.

LUCKEN Michael, « Les dieux de la guerre : regard sur le peinture japonaise, 1938-1945 », *Japon pluriel*, vol. 2, 1998, p. 41-49.

LUCKEN Michael, « "Les limites du ma" Retour à l'émergence d'un concept "japonais" », *Nouvelle revue d'esthétique*, nº 13, 2014, p. 45-67.

NAKAI Masakazu, « La logique des comités » (trad. : Michael Lucken), *European Journal of Japanese Philosophy*, nº 1, 2016, p. 289-357.

MARINETTI Filippo Tommaso, Le futurisme, *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1.

MARQUET Christophe, « Yanagi Sōetsu et l'invention des « arts populaires » : remise en perspective », *Cipango*, nº 16, 2009 [en ligne, consulté le 29 octobre 2017 : https://cipango.revues.org/371]

MATSUURA Hisaki, « Shuzo Takiguchi et le surréalisme au Japon », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 3, « Marges Non-frontières », Lausanne : L'Âge d'homme, 1982, p. 36-45.

MATZOUYAMA, « La littérature prolétarienne au Japon », *Littérature de la révolution mondiale : Organe central de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires*, nº 1, juillet 1931, Moscou/Léningrad : s. n., p. 107-114.

NAGATA Ken.ichi, « Koga Harue's *Sea* (1929) and "Soluble Fish": Proletarian Art, Max Ernst, Bauhaus and the Volte-Face of Machine Aesthetics », *Aesthetics*, nº 13, Tōkyō : Japanese Society for Aesthetics, 2009, p. 249-267.

NICOLESCU Basarab, « Stéphane Lupasco – Du monde quantique au monde de l'art », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 27, « Le surréalisme et la science », Lausanne : L'Âge d'homme, 2007, p. 181-196.

PARVULESCO-OYA Marguerite-Marie, « La peinture japonaise de lettrés, un exemple de ré-écriture de la poésie chinoise – L'album de peintures *Dix fois pratique et dix fois propice* de Ike no Taiga et Yosa Buson », *Ebisu*, nº 25, 2000, p. 11-39.

PAULHAN Jean, « Haï-kaïs », *La Nouvelle Revue Française*, nº 84, septembre 1920, p. 329-330.

PILGRIM Richard B., « Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan », dans WEI-HSÜN FU Charles, HEINE Steven (éd.), *Japan in Traditional and Postmodern Perspective*, Albany : State University of New York Press, 1995, p. 55-80.

PHOTINI-CASTELLANOU Graziella, « Le surréalisme et la physique quantique devant la complexité du réel », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 27, « Le surréalisme et la science », Lausanne : L'Âge d'homme, 2007, p. 169-180.

PLOUVIER Paule, « Du merveilleux au réel : le travail du signifiant », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 21, « Réalisme – Surréalisme », Paris : L'Âge d'homme, 2001, p. 149-158.

RENNE René, « Le surréalisme à travers le monde », *La gazette des lettres*, nº 39, samedi 28 juin 1947, p. 11.

RUIZ Carme, « Salvador Dalí y la ciencia, más allá de una simple curiosidad », *Pasaje a la Ciencia*, nº 13, « Ciencia y arte », juin 2010, p. 4-13.

SANDLER Mark H., « The Living Artist: Matsumoto Shunsuke's Reply to the State », *Art Journal*, vol. 55, nº 3, « Japan 1868-1945: Art, Architecture, and National Identity », automne 1996, p. 74-82.

SCHMITT Stéphane, « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme », *Revue d'histoire des sciences*, 2001, vol. 54, nº 4, p. 495-521.

SHIBATA Tatsuo, « Surrealism and Abstract Art in Japan: Things Never Seen as They Exist; New Trends Have Subjective Appeal », *The Mainichi*, 12 juin 1948.

STALLING Jonathan, « The Emptiness of Patterned Flux – Ernest Fenollosa's Buddhist Essay " The Chinese Written Character as a Medium for Poetry », dans WHALEN-BRIDGE John, STORHOFF Gary, *The Emergence of Buddhist American Literature*, Albany : SUNY Press, 2009, p. 21-43.

STIMPSON Brian, « Incohérence, hasard et instabilité de l'écriture », dans PICKERING Robert (éd.), *Paul Valéry, se faire ou se refaire, lecture d'un cahier (1943)*, Clermont-Ferrand : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1996, p. 123-141.

TAKIGUCHI Shūzō, « Au Japon », *Cahiers d'art*, nº 5-6, Paris : Éditions « Cahiers d'art », 1935, p. 132.

TAN.O Yasunori, « Le traitement allusif de la guerre dans la peinture : un oubli », *Japon pluriel*, vol. 2, p. 13-28.

TSCHUDIN Jean-Jacques, « Le kabuki s'aventure sur les scènes occidentales : Tsutsui Tokujirō sur les traces des Kawakami et de Hanako », *Cipango*, nº 20, « Nouveaux regards sur les arts de la scène japonais – I – Arts du spectacle, ambassadeurs de la culture nationale », Paris : Publications Langues O', 2013, p. 15-63 [en ligne : http://cipango.revues.org/1901)

TSUKAHARA Fumi, « Petite histoire des avant-gardes au Japon – Dada, Mavo, Néo Dada », *Jinbun ronshū* 人文論集 [*Humanitas*], Tōkyō : Waseda daigaku hōgakkai 早稲田大学法学会, nº 43, 2004, p. 1-25.

VASSEUR Catherine, « Le cadavre exquis ou la "merveille-monstre" », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, nº 20, « Merveilleux et surréalisme », Lausanne : L'Âge d'homme, 2000, p. 247-256.

WEISENFELD Gennifer, « Mavo's Conscious Constructivism: Art, Individualism, and Daily Life in Interwar Japan », *Art Journal*, vol. 55, nº 3, automne 1996, p. 64-73.

WILL-LEVAILLANT Françoise, « Peinture surréaliste japonaise. Bibliographies, interview », *Cahiers d'Histoire d'Art contemporain – Documents IV-V*, Saint-Etienne : Centre régional d'étude pour l'art contemporain, mars 1976, p. 21-47.

ZIMMERMANN Michael F., ZIMMERMANN Tania, « La spirale, forme de pensée de la création : le Monument à la IIIe internationale de Tatline et sa réception dans l'art du XXe siècle », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 24, nº 1, 2004, p. 105-138.

e. Articles et chapitres d'ouvrages en japonais

[anonyme] « Bijutsukai no shinseimei – Jikyoku to tomo ni chūmoku sareru chōgenjitsuha – Jūgonichi yori bijutsukan de », *Nippon shinbun*, nº 456, 15 octobre 1938
（無署名）「美術会の新生命　時局と共に注目される超現実派　十五日より美術館で」『ニッポン新聞』第 456 号、1938 年 10 月 15 日

[anonyme] « Dentō no saikentō – Bijutsu bunka kyōkai shibu no katsuyaku », *Nippon shinbun*, juillet 1939
（無署名）「伝統の再検討　美術文化協会支部の活躍」『ニッポン新聞』1939 年 7 月

[anonyme] « "Kawakami Hajime hakase no tenkō to innen wa nai" "Uchi e kaettara tsumetai bīru wo » to kaihō no Tsuda gahaku wa kataru" », *Asahi shinbun* (édition de Tōkyō), 8 août 1933 (édition du soir), p. 2
（無署名）「『河上肇博士の転向と因縁はない』『家へ帰ったら冷いビールを』と釈放の津田画伯語る」『朝日新聞』（東京）、1933 年 08 月 08 日（夕刊）、p. 2

[anonyme] « Nihon seishin wo chūshin to suru hitotsu no tōsei genri – Fukuzatsu kaiki mo tokeru », *Nippon shinbun*, octobre 1939
（無署名）「日本精神を中心とする一つの統制原理　複雑怪奇も解ける」『ニッポン新聞』1939 年 10 月

[anonyme] « Shōwa no yōga hyaku sen », *Asahi shinbun*, 14 août 1989 (édition du soir), p. 9
（無署名）「昭和の洋画 100 選」『朝日新聞』、1989 年 08 月 14 日（夕刊）、9 面

[anonyme] « Shūeki kaigizu – Kitawaki Noboru-shi saku », *Nippon shinbun*, mai 1941
（無署名）「周易解義図　北脇昇氏作」『ニッポン新聞』1941 年 5 月

[anonyme] « Uchū no subete wo hōgan – Muda no nai e no nerai », *Yūkan Kyōto*, nº 2564, 3 juin 1953, p. 4
（無署名）「宇宙のすべてを包含　無駄のない絵のネライ」『夕刊京都』京都、第 2564 号、1953 年 6 月 3 日、4 面

AKIYAMA Kunio shōsa, SUZUKI Kurazō shōsa, KURODA Senkichirō chūi, ARAKI Hideo, KAMIGORI Takashi, « Kokubō kokka to bijutsu – Gaka wa nani wo nasubeki ka », *Bijutsu techō*, nº 424, septembre 1977, p. 100-111
秋山邦雄少佐、鈴木庫三少佐、黒田千吉郎中尉、荒木季夫、上郡卓「国防国家と美術――画家は何をなすべきか」『美術手帖』424 号、1977 年 9 月、p. 100-111

Andore BURUTON [André BRETON], « Taishō no sōzōsarenai dekarukomanii ni tsuite – Yokubō no dekarukomanī », *Āto*, nº 15, 1936, p. 6-7
アンドレ・ブルトン「対象の予想されないデカルコマニイについて　―欲望のデカルコマニー―」『阿々土』、第 15 号、1936 年、p. 6-7

ASADA Akira, KARATANI Kōjin, « (Tokubetsu intabyū) Kyōto gakuha to sanjūnendai no shisō : Kuno Osamu-shi ni kiku », *Hihyō kūkan*, II-4, Ōta shuppan, janvier 1995, p. 6-33
浅田彰、柄谷行人「【特別インタビュー】京都学派と三〇年代の思想：久野収氏に聞く」『批評空間』第 II 期第 4 号、太田出版、1995 年 1 月、p. 6-33

FUJII Gen.ichi, « Takai seishin katsudō – Kitawaki Noboru isakuten », *Yomiuri shinbun* (édition d'Ōsaka), 8 juin 1953
藤井源一「高い精神活動　北脇昇遺作展」『読売新聞』大阪版、1953 年 6 月 8 日、6 面

FUJITA Teiji, « Zeami no biishiki keitai ni tsuite », *Bi – hihyō*, Dai ni shū (dai ni nen gappon), 1931-1932, nº 11-14, p. 99-111
藤田貞次「世阿弥の美意識形態について」『美・批評』第二輯（第二年合本）1931-1932、11-14 号、p. 99-111

FUKUZAWA Ichirō, « Gadai ni kanshite », *Dokuritsu bijutsu*, Fukuzawa Ichirō tokushū, 1932, p. 73-82
福沢一郎「画題に関して」『独立美術』第 3 号、福沢一郎特輯、1932 年、p. 73-82

HIRAYOSHI Yukihiro, « Takiguchi Shūzō no senkyūhyakusanjū nendai – Shururearisumu to Nihon », *Bigaku*, nº 243, décembre 2013, p. 61-72
平芳幸浩「瀧口修造の一九三〇年代　――シュルレアリスムと日本――」『美學』第 243 号、2013 年 12 月、p. 61-72

ICHIKAWA Shigeharu, « Kitawaki san bannen no koto », *Bijutsu bunka*, Fukkan vol. 4, mars 1983, p. 2-3
市川重治「北脇さん晩年のこと」『美術文化』復刊 4 号、1983 年 3 月、p. 2-3

IMAI Ken.ichi, « Kitawaki Noboru shikan », *Gendai no me – Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan nyūsu*, vol. 45 – Tokushū : Yonin no sakka, Tōkyō : Kokuritsu kindai bijutsukan, 1958, p. 5
今井憲一「北脇昇私観」『現代の眼　東京国立近代美術館ニュース』第 45 号〈特集　四人の作家〉、東京、国立近代美術館、1958 年、p. 5

IMAI Shigesaburō, « Bijutsu bunka ten », *Bi no kuni*, vol. 17, nº 6, juin 1941, p. 73-74
今井繁三郎「美術文化展」『美之国』第 17 巻 6 号、1941 年 6 月、p. 73-74

IWATA Toshio, TOSHIMA Mitsuo, ŌKUSA Miyoko, TSUTSUMI Toshihiko, FUJIKI Ako, MIWA Chōsei, IMOSE Heizō, KITAWAKI Noboru, KIMURA Shigeo, « Kyōdō seisaku wo kataru (zadankai) », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 7, juillet 1941, p. 10-19
岩田登司雄、戸島光雄、大日三世子、堤利彦、不二木阿古、三輪晁勢、妹背平三、北脇昇、木村重夫「共同製作を語る（座談会）」『美術世界』5 巻 7 号、1941 年 7 月、p. 10-19

KAWAKITA Michiaki, « Bi to bi – Kitawaki Noboru "Kūkō" », *Nihon keizai shinbun*, 29 juillet 1958, p. 12
河北倫明「美と美／北脇昇『空港』」『日本経済新聞』1958 年 7 月 29 日、12 面

KONOE Fumimaro, « Shintaisei junbi-kai, dai ikkai kaigi ni okeru Konoe-kō no seimei », dans TANIGUCHI Yoshihiko, *Shin taisei no riron – Seiji keizai bunka Tōa no shin genri*, Tōkyō : Chikura shobō, 1940, p. 342-348
近衛文麿「新体制準備会、第一回会議における近衛公の声明」、谷口吉彦『新体制の理論―政治・経済・文化・東亜の新原理』東京、千倉書房、1940 年、p. 342-348

MATSUMOTO Tōru, « Seimei no yukue – Kitawaki Noboru no zushiki kaiga », *Miru – Kyōto kokuritsu kindai bijutsukan nyūsu*, Kyōto : Kyōto kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 2-3
松本透「生命のゆくえ――北脇昇の図式絵画」『視る　京都国立近代美術館ニュース』第 356 号、京都、京都国立近代美術館、1997 年、p. 2-3

MATSUMOTO Tōru, « [Gyararī kara shozoku sakuhin kaisetsu] $(A+B)^2$ imi kōzō – Kitawaki Noboru saku », *Gendai no me – Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan nyūsu*, vol. 499, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1996, p. 16
松本透「〔ギャラリーから一所蔵作品解説〕 $(A+B)^2$ 意味構造　北脇昇作」『現代の眼　東京国立近代美術館ニュース』第 499 号、東京、東京国立近代美術館、1996 年、p. 16

MATSUURA Hisao, « Kono furueru te – Takiguchi Shūzō no bijutsu hihyō », *Gendaishi techō*, « Tokushū : Takiguchi Shūzō – Shin kaidoku », vol. 34, nº 3, mars 1991, p. 52-57
松浦寿夫「この震える手――滝口修造の美術批評」『現代詩手帖』〈特集：滝口修造・新解読〉第 34 巻 3 号、1991 年 3 月、p. 52-57

MATSUURA Hisao, « Kutsū/bōkyaku – Nihon no modanizumu wo meguru danshō », *Āru vivan* [Art vivant], nº 33, Tōkyō : Seibu bijutsukan, 1989, p. 57-69
松浦寿夫「苦痛／忘却――日本のモダニズムを巡る断章」『アール・ヴィヴァン』第 33 号、東京、西武美術館、1989 年、p. 57-69

MURAKAMI Takashi, « Kyūkyoku no atama dekacchi gaka – Kitawaki Noboru », *Geijutsu shinchō*, vol. 4, Tōkyō : Shinchōsha, 1997, p. 92-96
村上隆「究極の頭デカッチ画家・北脇昇」『芸術新潮』第 4 号、東京、新潮社、1997 年、p. 92-96

NAGAI Takanori, « "Nihonshugi" no Sezannu juyō to sono shisō kankyō », *Kyōto kōgei sen.i daigaku kōgei gakubu kenkyū hōkoku – Jinbun [Memoirs of the Faculty of Engineering and Design, Kyoto Institute of Technology – Humanistic and social sciences]*, Kyōto : Kyōto kōgei sen.i daigaku kōgei gakubu, vol. 54, 2005, p. 79-112
永井 隆則「『日本主義』のセザンヌ受容とその思想環境」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告 人文』京都、京都工芸繊維大学工芸学部、第 54 号、2005 年、p. 79-112

NAKAMURA Giichi, « Koga Harue to Kitawaki Noboru – Nihon chōgenjitsu kaiga no ronri to byōri », *Shuruearisumu no tenkai (Shuruearisumu dokuhon 2)*, Tōkyō : Shichōsha, 1981, p. 120-126
中村義一「古賀春江と北脇昇　日本超現実絵画の論理と病理」『シュルレアリスムの展開（シュルレアリスム読本―2）』東京、思潮社、1981 年、p. 120-126

NAKAMURA Minoru, « Kyōto gakuha no sōsui Nishida Kitarō no tetsugaku (sono san) – Zeami, kōiteki chokkan = shintaikankaku, kyōiku », *Chiiki to jūmin – Dōhoku chiiki kenkyūjo nenpō*, nº 22, Nayoro : Nayoro shiritsu daigaku, 2004, p. 157-162
中村稔「京都学派の総帥西田幾多郎の哲学（その 3）　―世阿弥・行為的直観・身体感覚＝共通感覚・教育―」『地域と住民　道北地域研究所年報』第 22 号、名寄市、名寄市立大学、2004 年、p. 157-162

NANBATA Tatsuoki, « Shintaiseika no bijutsu wo kangaeru », *Bi no kuni*, vol. 16, nº 9, septembre 1940, p. 20-23
難波田龍起「新体制下の美術を考へる」『美之国』第 16 巻 9 号、1940 年 9 月、p. 20-23

OKADA Tetsu, « Zen.ei ni okeru Nagoya no zen.ei bijutsu jōkyō », *Bijutsu dokuhon*, nº 2, Shikatsuchō, Bijutsu dokuhon shuppan, 1986, p. 6-12
岡田徹「前衛における名古屋の前衛美術状況」『美術読本』第 2 号、師勝町、美術読本出版、1986 年、p. 6-12

OMUKA Toshiharu, « "Shin Roshia ten" to Taishōki no shinkōbijutsu », *Surabu kenkyū*, nº 35, Sapporo : Slavic-Eurasian Research Center, 1988, p. 79-107.
五十殿 利治「『新ロシヤ展』と大正期の新興美術」『スラヴ研究』第 35 号、札幌、北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター、1988 年、p. 79-107.

ŌOKA Makoto, « Nihon no zen.ei kaiga sokumenkan – Kitawaki Noboru wo megutte », *Sekai*, vol. 282, Tōkyō : Iwanami shoten, 1969, p. 256-263
大岡信「日本の前衛絵画側面観　北脇昇をめぐって」『世界』第 282 号、東京、岩波書店、1969 年、p. 256-263

ŌTANI Shōgo, « Kitawaki Noboru no "zushiki" kaiga ni tsuite », *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Kenkyū kiyō*, vol. 7, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2002, p. 5-36
大谷省吾「北脇昇の『図式』絵画について」『東京国立近代美術館　研究紀要』第 7 巻、東京、東京国立近代美術館、2002 年、p. 5-36

ŌTANI Shōgo, « Kitawaki Noboru "Murasakino no keikan" wo yomitoku », *Gendai no me – Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan nyūsu*, vol. 547, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2004, p. 12-13
大谷省吾「北脇昇《紫野の景観》を読み解く」『現代の眼　東京国立近代美術館ニュース』第 547 号、東京、東京国立近代美術館、2004 年、p. 12-13

ŌTANI Shōgo, « Okamoto Tarō no "taikyoku shugi" no seiritsu wo megutte », *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Kenkyū kiyō*, vol. 13, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2009, p. 18-36
大谷省吾「岡本太郎の“対極主義”の成立をめぐって」『東京国立近代美術館　研究紀要』第 13 巻、東京、東京国立近代美術館、2009 年、p. 18-36

ŌTANI Shōgo, « Senzen to sengo no zen.ei kaiga wo tsunagu mono – Fukuzawa Ichirō, Tsuruoka Masao, Kitawaki Noboru wo rei ni », *Geijutsu Tsukuba daigaku geijutsugaku kenkyūshi*, Tsukuba : Tsukuba daigaku geijutsugakukei, 2008, p. 29-52
大谷省吾「戦前と戦後の前衛絵画をつなぐもの　福沢一郎、鶴岡政男、北脇昇を例に」『藝叢 筑波大学芸術学研究誌』筑波、筑波大学芸術学系、2008 年、p. 29-52

ŌTANI Shōgo, « Shururearisumu to haikai – Hyōgen no "kindai" wa ikani toinaosaretaka », OMUKA Toshiharu (éd.), KAWATA Akihisa (éd.), *Kurashikku modan – 1930 nendai Nihon no geijutsu*, Tōkyō : Serika shobō, 2004, p. 207-224
大谷省吾「シュルレアリスムと俳諧　表現の〈近代〉はいかに問い直されたか」、五十殿利治（編）、河田明久（編）『クラシックモダン－1930 年代日本の芸術－』東京、せりか書房、2004 年、p. 207-224

ŌTANI Shōgo, « "Richi to gensō no shururearisuto – Kitawaki Noboru" ten – Konzatsu kara chitsuji e, soshite… – Kitawaki Noboru sakuhin wo yomu tame ni », *Gendai no me – Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan nyūsu*, vol. 501, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1996-1997, p. 2-3
大谷省吾「『理智と幻想のシュルレアリスト北脇昇展』　混沌から秩序へ、そして…　北脇昇作品を読むために」『現代の眼　東京国立近代美術館ニュース』第 501 号、東京、東京国立近代美術館、1996-1997 年、p. 2-3

ŌTANI Shōgo, « Zen.ei gaka to chihōsei – Ogawara Shū to Kitawaki Noboru wo rei ni », dans OZAKI Masaaki (éd.), *Nihon bunka tajū kōzō – Kindai Nihon bijutsu ni miru tabunkateki yōso no keifu sen kyūhyaku nen-sen kyūhyaku hachijū nen*, coll. « Heisei jūyon-jūroku nen do kagaku kenkyūhi hojokin (kiban kenkyū (B)(2)) kenkyū seika hōkokusho », Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 2005, p. 33-47
大谷省吾「前衛画家と地方性―小川原脩と北脇昇を例に―」、尾崎正明（編）『日本文化の多重構造―近代日本美術に見る多文化的要素の系譜 1900 年～1980 年』平成 14～16 年度科学研究費補助金（基盤研究（B）（2））研究成果報告書

SAKAKIBARA Yoshirō, « Kitawaki Noboru hitsu "Shu to murasaki" shiron », *Kyōto-shi bijutsukan nyūsu*, vol. 184, Kyōto : Kyōto-shi bijutsukan, 2002, p. 4
榊原吉郎「北脇昇筆『朱と紫』私論」『京都市美術館ニュース』第 184 号、京都、京都市美術館、2002 年、p. 4

SHIMIZU Sahoko, « Tōkan shozōhin yori – Kyōdōseisaku "Urashima monogatari" Shōwa 12 (1937) nen », *Kyōto-shi bijutsukan nyūsu*, vol. 190, Kyōto : Kyōto-shi bijutsukan, 2005, p. 5
清水佐保子「当館所蔵品より　共同制作《浦島物語》　昭和 12（1937）年」『京都市美術館ニュース』第 190 号、京都、京都市美術館、2005 年、p. 5

TAKASHIMA Naoyuki, « Nakai Masakazu to Bauhausu », *Bauhaus 1919-1933*, Tōkyō : Sezon Museum of Art, 1995, p. 386-387
高島直之「中井正一とバウハウス」『バウハウス 1919-1933』東京、セゾン美術館、1995 年、p. 386-387

TAKAHASHI Hiroe, « Aru hi no sekaijin – 5 – Furansu no shuuruearisuto Andore Buruton no inshō », *Yomiuri shinbun*, 17 février 1940 (édition du matin), p. 5
高橋広江「或る日の世界人　5　仏のシュウルレアリストアンドレブルトンの印象」『読売新聞』1940 年 02 月 17 日（朝刊）、5 面

TAKIGUCHI Shūzō, « Kitawaki Noboru », ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 7 – Jikken kōbō – Andepandan*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1992, p. 266-268
瀧口修造「北脇　昇」、大岡信（編）『コレクション滝口修造　(7)　実験工房・アンデパンダン』東京、みすず書店、1992 年、p. 266-268

TAKIGUCHI Shūzō, « Kitawaki Noboru shōron », ŌOKA Makoto *et al.* (éd.), *Korekushon Takiguchi Shūzō – 7 – Jikken kōbō – Andepandan*, Tōkyō : Misuzu shoten, 1992, p. 198-203
瀧口修造「北脇昇小論」、大岡信（編）『コレクション滝口修造　(7)　実験工房・アンデパンダン』東京、みすず書店、1992 年、p. 198-203

TAKIGUCHI Shūzō, « Kuo vadisu », *Kitawaki Noboru – 13 kaiki isakuten*, Tōkyō : Aoki garō, 1963
瀧口修造「クォ　ヴァディス」『北脇昇　13 回忌遺作展』、東京、青木画廊、1963 年

UEDA Toshio, « The Stinking Ass – (Dari) », *Shijin jidai*, vol. 3, nº 8, Tōkyō : Gendai shobō, août 1933, p. 7-10
上田敏雄「The Stinking Ass ―（ダリ）」『詩人時代』第三巻、第八号、東京、現代書房、1938 年 08 月、p. 7-10

UEDA Juzō, « Aru niwaishi no shikaku kōzō », *Tetsugaku kenkyū*, vol. 24, t. 3, nº 276, Kyōto : Kyōto tetsugakkai, mars 1939, p. 203-232.
植田寿蔵「ある庭石の視覚構造」『哲學研究』第二十四巻、第三冊、第二百七十六号、京都、京都哲學會、1939 年 3 月、p. 203-232.

UEDA Juzō, « Aru niwaishi no shikaku kōzō (shōzen) », *Tetsugaku kenkyū*, vol. 24, t. 4, nº 277, Kyōto : Kyōto tetsugakkai, avril 1939, p. 307-340.
植田寿蔵「ある庭石の視覚構造（承前）」『哲學研究』第二十四巻、第三冊、第二百七十六号、京都、京都哲學會、1939 年 4 月、p. 307-340.

UEDA Juzō, « Kaiga no kūkan kōzō », dans UEDA Juzō, IWAKI Ken.ichi (éd.), « Kaiga no kūkan kōzō », *Geijutsuron senshū – Tōzai no taiwa*, coll. « Kyōto tetsugaku sensho », vol. 14, Kyōto : Tōei-sha, 2001, p. 299-339.
植田寿蔵「絵画の空間構造」、植田寿蔵、岩城見一（編）『芸術論撰集　東西の対話』京都哲学撰書、第 14 巻、京都、灯影舎、2001 年、p. 299-339.

YAMADA Satoshi, « Aru zen.ei geijutsuka no seikatsu to sōsaku – "Shimozato Yoshio nikki" yori », *Nagoya-shi bijutsukan kenkyū kiyō*, vol. 1, Nagoya : Nagoya-shi bijutsukan, 1991, p. 18-49
山田諭「ある前衛美術家の生活と創作―『下郷羊雄日記』より」『名古屋市美術館研究紀要』第一巻、名古屋、名古屋市美術館、1991 年、p. 18-58

YAMADA Satoshi, « Aru zen.ei geijutsuka no seikatsu to sōsaku "Shimozato Yoshio nikki" yori », *Nagoya-shi bijutsukan kenkyū kiyō*, vol. 4, Nagoya : Nagoya-shi bijutsukan, 1995, p. 18-49
山田諭「ある前衛美術家の生活と創作『下郷羊雄日記』より（2）」『名古屋市美術館研究紀要』第四巻、名古屋、名古屋市美術館、1995 年、p. 45-70

YAMADA Satoshi, « "Mujun no kaiga" kara "Zushiki kinō" e – Kitawaki Noboru kenkyū nōto », *« Nihon no chūshō kaiga – 1910-1945 » ten*, Tōkyō : Yomiuri shinbun sha, 1992, p. 80-81
山田諭「『矛盾の絵画』から「図式機能」へ―北脇昇研究ノート」『「日本の抽象絵画―1910-1945―」展』東京、読売新聞社、1992 年、p. 80-81

YAMADA Satoshi, « "Richi to gensō no shururearisuto – Kitawaki Noboru ten" – (2) – Kitawaki Noboru no kaiga ron – Sensō no jidai no naka de », *Gendai no me – Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan nyūsu*, vol. 502, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 3
山田諭「『理智と幻想のシュルレアリスト 北脇昇展』(2)　北脇昇の絵画論ー戦争の時代のなかでー」『現代の眼　東京国立近代美術館ニュース』第 502 号、東京、東京国立近代美術館、1997 年、p. 3

YAMARYŌ Mari, « "Richi to gensō no shururearisuto – Kitawaki Noboru ten" – (1) – Shigoto dai ni okareta Kitawaki Noboru sakuhin », *Gendai no me – Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan nyūsu*, vol. 502, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 2
山領まり「『理智と幻想のシュルレアリスト　北脇昇展』(1)　仕事台に置かれた北脇昇作品」『現代の眼　東京国立近代美術館ニュース』第 502 号、東京、東京国立近代美術館、1997 年、p. 2

YOSHIKAE Kiyoshi, « Mono wo egaku », *Bijutsu bunka*, nº 6, avril 1941, p. 46-47
吉加江清「物を描く」『美術文化』第 6 号、1941 年 4 月、p. 46-47

f. Catalogues d'exposition en langues occidentales

Dalí, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2012, 383 p.

Japon des avant-gardes, 1910-1970, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986, 543 p.

Japon des avant-gardes, 1910-1970 – Dossier de presse, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, 31 p.

Ma – Espace-temps du Japon, Paris : Musée des arts décoratifs, 1978, n. p.

Manet and the post-impressionists: Nov. 8th to Jan. 15th, 1910-11… (under revision), Londres : Ballantyne & Company, 1910 (?), 38 p.

Strindberg : peintre et photographe, Paris : Réunion des musées nationaux/Stockholm : Nationalmuseum, 2001, 163 p.

g. Catalogues d'exposition en japonais

1945 [sen kyūhyaku yonjūgo] nen ± 5 [go] nen, Kōbe/Hiroshima : Hyōgo kenritsu bijutsukan/Hiroshima-shi gendai bijutsukan, 2016, 174 p.
『1945 年±5 年』神戸／広島、兵庫県立美術館／広島市現代美術館、2016 年、174 p.

Bijutsu bunka – yonkaiten shū, Tōkyō, 1943
『美術文化　4 回展集』東京、1943 年

Bubunowa : 1886 1983, Tōkyō (?) : Waruwāra Bubunowa ten kaisai jikkō iinkai, 1995, 243 p.
『ブブノワ：1886-1983 』東京（？）、「ワルワーラ・ブブノワ展」開催実行委員会、1995 年、243 p.

Chiheisen no yume – Shōwa jūnendai no gensōkaiga, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 2003, 149 p.
『地平線の夢　昭和 10 年代の幻想絵画』東京、東京国立近代美術館、2003 年、149 p.

Dai ni kai Bijutsu shōhin ten – Shuppin mokuroku, Tōkyō : Ginza Aoki sha, 1941
『第 2 回美術文化小品展　出品目録』東京、銀座青樹社、1941 年

Dai san kai Bijutsu ten – Shuppin mokuroku, Tōkyō : Ueno kōen Tōkyō-fu bijutsukan, 1942
『第 3 回美術文化展　出品目録』東京、上野公園東京府美術館、1942 年

Fukuzawa Ichirō ten – Tanjō kyūjūnen – Jidai wo hishōsuru gasō, Takasaki : Gunma kenritsu kindai bijutsukan/Setagaya bijutsukan, 1988, 148 p.
『福沢一郎展　生誕 90 年 時代を飛翔する画想』高崎、群馬県立近代美術館／世田谷美術館、1988 年、148 p.

In.ei raisan – Kokuritsu bijutsukan korekushon ni yoru [Shadows: Works from the National Museums of Art], Tōkyō : Kokuritsu bijutsukan, 2010, 193 p.
『陰影礼賛　国立美術館コレクションによる』［Shadows: Works from the National Museums of Art］、東京、国立美術館、2010 年、193 p.

Kitawaki Noboru isakuten, Kyōto : Kitawaki Noboru isakuten kaisai junbi kai, 1953, n. p.
『北脇昇遺作展 』京都、北脇昇遺作展開催準備会、1953 年（ページ付なし）

Kitawaki Noboru – 13 kaiki isakuten, Tōkyō : Aoki garō, 1963, n. p.
『北脇昇　13 回忌遺作展』、東京、青木画廊、1963 年（ページ付なし）

Kitawaki Noboru ten, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, 171 p.
『北脇昇展 』東京、東京国立近代美術館、1997 年、171 p.

Ma – nijūnengo no kikanten, Tōkyō : Tōkyō geijutsu daigaku daigakubijutsukan kyōryokukai, 2000, n. p.
『間　20 年後の帰還展』東京、東京藝術大学大学美術館協力会、2000 年（ページ付なし）

Mavo dai.ikkai tenrankai, Tōkyō : Denpōin (Asakusa), 1923, n. p. (réédition fac-similé : Tōkyō : Nihon kindai bungakukan, 1991)
『マヴォ第一回展覧会』東京、浅草伝法院、1923 年（ページ付なし）（復刻版：東京、日本近代文学館、1991 年）

Modan āto ten, Tōkyō : Ueno kōen Tōkyō-fu bijutsukan, 1948, 7 p.
『モダンアート展』東京、上野公園東京府美術館、1948 年、7 p.

Tōkyō Monparunasu to shūrurearisumu – Hōkasuru imāju sonzai no kyōkan, Tōkyō : Itabashi kuritsu bijutsukan, n. p.
『東京モンパルナスとシュールレアリスム　烽火するイマージュ・存在の叫喚』東京、板橋区立美術館、1985 年（ページ付なし）

Murayama Tomoyoshi no uchū – Subete no boku ga futtōsuru [*Murayama Tomoyoshi – Get all of me seething*], Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2012, 312 p.
『村山知義の宇宙 – すべての僕が沸騰する [*Murayama Tomoyoshi – Get all of me seething*]』 東京、読売新聞社／美術館連絡協議会、2012 年、312 p.

Nika gashū, « Shōwa yonen aki daijūrokkai – Nika bijutsu tenrankai shuppin », Tōkyō : Nika-kai, 1929, n. p.
『二科画集』「昭和四年秋第十六回　二科美術展覧会出品」東京、二科会、1929 年（ページ付なし）

Nika gashū, « Shōwa gonen aki daijūnanakai – Nika bijutsu tenrankai shuppin », Tōkyō : Nika-kai, 1930, 64 p.
『二科画集』「昭和五年秋第十七回　二科美術展覧会出品」東京、二科会、1929 年, 64 p.

Nihon no shūrurearisumu 1925-1945 [Surrealism in Japan 1925-1945], Nagoya : Nagoya-shi bijutsukan, 1990, 246 p.
『日本のシュールレアリスム　1925～1945』名古屋、名古屋市美術館、1990 年、246 p.

Pari shinkō bijutsu tenrankai mokuroku [sous-titré : « Catalogue de la 1er exposition des artistes d'avant-gardes Paris-Tokio – 5-12 mai. 1933 »], Nagoya : Nagoya-shi bijutsukan, 1933, 22 p.
『巴里新興美術展覧会目録』、東京、上野公園東京府美術館、1933 年、22 p.

Pari-Tōkyō shinkō bijutsu tenrankai mokuroku [sous-titré : « Catalogue de la 1er exposition des artistes d'avant-gardes Paris-Tokio – 6-20. dec. 1932 »], Tōkyō : Ueno kōen Tōkyō-fu bijutsukan, 1932, 18 p.
『巴里新興美術展覧会目録』、東京、上野公園東京府美術館、1932 年、18 p.

MORIGUCHI Tari (éd.), *Pari shinkō kaiga senshū* [titre français : « Exposition de la Confédération des artistes d'avant-gardes Paris-Tokio – 1932-1933 »], Tōkyō : Heibonsha, 1933, 23 p. + 34 pl.
森口多里（編）『巴里新興絵画選集』、東京、平凡社、1933 年、23 p. + 図版 34 枚

Sengo nihon bijutsu no tenkai Gushō hyōgen no henbō, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1972, 48 p.
『戦後日本美術の展開　具象表現の変貌』東京、東京国立近代美術館、1972 年、48 p.

Sesshū e no tabi – Dai nijūikkai kokumin bunkasai Yamaguchi nisenroku tokubetsu kikakuten – Botsugo gohyakunen kinen, Yamaguchi : Sesshū e no tabi ten jikkō iinkai, 2006, 185 p.
『雪舟への旅　第二十一回国民文化祭・やまぐち二〇〇六特別企画展　没後五〇〇年記念』山口、「雪舟への旅」展実行委員会、2006、185 p.

SUGIHARA Satoru, KANNO Hiroto (éd.), *Gurūpu « Bō » to sono jidai*, Kōriyama : Kōriyama shiritsu bijutsukan, 2000, 186 p.
杉原聡、菅野洋人（編）『グループ〈貌〉とその時代』郡山、郡山市立美術館、2000 年、186 p.

Takiguchi Shūzō – Yume no hōryūbutsu, Tōkyō : Setagaya bijutsukan/Toyama-shi : Toyama kenritsu kindai bijutsukan, 2005, 418 p.
『瀧口修造　夢の漂流物』東京、世田谷美術館／當山市、富山県立近代美術館、2005 年、418 p.

TAKIGUCHI Shuzō, *Watashi no shinzō wa toki wo kizamu*, Toyama : Toyama kenritsu kindai bijutsukan, 1998, 130 p.
瀧口修造『私の心臓は時を刻む』當山、當山県立近代美術館、1998 年、130 p.

Yanase Masamu 1900-1945 : A Retrospective, Tōkyō : Yomiuri shinbunsha/Bijutsukan renraku kyōgikai, 2013, 451 p.
『柳瀬正夢 1900-1945』東京、読売新聞社／美術館連絡協議会、2013 年、451 p.

Yonin no sakka : Ogawa Usen, Kajita Hanko, Saburi Makoto, Kitawaki Noboru, Tōkyō : Kokuritsu kindai bijutsukan, 1958, 16 p.
『四人の作家　小川芋銭、梶田半古、佐分真、北脇昇』東京、国立近代美術館、1958 年, 16 p.

h. Revues en langues occidentales

Cahiers d'art, nº 5-6, Paris : Éditions « Cahiers d'art », 1935, 48 p.

Cahiers d'art, nº 1-2, Paris : Éditions « Cahiers d'art », 1936, 68 p.

Dada, nº 3, Zurich : Imprimerie Jul. Heuberger, décembre 1918, 14 p. (version française)

Dada, nº 4-5, Zurich : Imprimerie Jul. Heuberger, mai 1919, 32 p. (version française)

La Révolution surréaliste, nº 1, décembre 1924, Paris : Dépositaire général : Librairie Gallimard, 32 p.

La Révolution surréaliste, nº 3, avril 1925, Paris : Dépositaire général : Librairie Gallimard, 32 p.

La Révolution surréaliste, nº 5, juillet 1925, Paris : Dépositaire général : Librairie Gallimard, 32 p.

Le surréalisme au service de la révolution, nº 1, juillet 1930, Paris : Dépositaire général : Librairie J. Corti, 48 p.

Le surréalisme au service de la révolution, nº 3, décembre 1931, Paris : Dépositaire général : Librairie J. Corti, 44 p.

Le surréalisme au service de la révolution, nº 6, mai 1933, Paris : Dépositaire général : Librairie J. Corti, 56 p.

Le surréalisme, même, nº 2, Paris : s. n., printemps 1957, 169 p.

Merz, nº 7, Hanovre : [Kurt Schwitters], 1924, 72 p.

Minotaure (réédition en trois volumes, du nº 1 [1933] au nº 13 [1939]), Genève : Éditions d'art Albert Skira, 1981.

Opus international, nº 19-20 (« Le Surréalisme international »), octobre 1970, Paris : Éditions Georges Fall, 176 p.

Surréalisme, nº 1, octobre 1924, Paris : Ivan Goll, 16 p.

i. Revues japonaises

Dokuritsu-ten gō – Shōwa nananen – Asahi Gurafu [Asahi Graph] rinjizōkan, Tōkyō : Asahi shinbun-sha, mars 1932
『独立展号　昭和七年　アサヒグラフ臨時増刊』　朝日新聞社　1932 年 3 月

Āto, « Monbushō bijutsu tenrankai tokushū », nº 15, décembre 1936, n. p.
『阿々土』「文部省美術展覧会特集」第 15 号、1936 年 12 月（ページ付なし）

Atorie, « Chōgenjitsushugi kenkyūgō », vol. 7, nº 1, Tōkyō : Atorie-sha, janvier 1930, 160 p.
『美術雑誌アトリエ　超現実主義研究号』第 7 巻、第 1 号、東京、アトリエ社、1930 年 1 月、160 p.

Atorie, « Zen.ei kaiga no kenkyū to hihan », vol. 14, nº 6, Tōkyō : Atorie-sha, juin 1937, 110 p.
『アトリエ』「前衛絵画の研究と批判」第 14 巻、第 6 号、東京、アトリエ社、1937 年 6 月、110 p.

Bijutsu bunka, vol. 2, nº 4, Tōkyō : Atorie-sha, avril 1942, 48 p.
『美術文化』四月号、第二巻、第四号、東京、アトリエ社、1942 年、48 p.

Dokuritsu bijutsu, nº 3, Tōkyō : Kensetsusha, 1932
『独立美術』、第三号、建設社、1932 年

Fukkoku Doyōbi, Tōkyō : San.ichi shobō, 1974, 181 p. (édition originale : *Doyōbi – Ikoi to omoi no gogo*, Kyōto : Dōyōbi-sha, 4 juillet 1936-5 octobre 1937)
『復刻　土曜日』東京、三一書房、1974 年、181 p.（原誌出版：『土曜日　憩ひと想ひの午后』京都、土曜日社、1936 年 7 月 4 日～1937 年 10 月 5 日）

Gendaishi techō, « Jūgatsu rinjizōkan : Takiguchi Shūzō », vol. 17, nº 11, Tōkyō : Shichōsha, octobre 1974, 376 p.
『現代詩手帖』「10 月臨時増刊：瀧口修造」第 17 巻、第 11 号、東京、思潮社、1974 年 10 月、376 p.

Hon no techō, « Tokushū : Nihon ni okeru shururearisumu », Tōkyō : Shōshin-sha, juin 1961, 192 p.
『本の手帖』〈特集：日本におけるシュルレアリスム〉東京、昭森社, 1961 年 6 月、192 p.

Hon no techō, Tōkyō : Shōshin-sha, mai 1963, 208 p.
『本の手帖』東京、昭森社, 1963 年 5 月、208 p.

Mizue, « Rinjizōkan : Kaigai chōgenjitsushugi sakuhinshū » (*Album surréaliste*), nº 388, Tōkyō : Shunchōkai, mai 1937, 112 p.
『みづゑ』「臨時増刊：海外超現実主義作品集」第 388 号、東京、春鳥会、1937 年 5 月、112 p.

Mavo, nº 1-7, 1924-1925 (réédition fac-similé : Tōkyō : Nihon kindai bungakukan, 1991)
『マヴォ』第 1 - 7 号、1924 - 1925 年（復刻版：東京、日本近代文学館、1991 年）

Sekai bunka fukkoku, 3 vol., Tōkyō : Shōgakukan, 1975 (édition originale : *Sekai bunka*, Tōkyō : Sekai bunka-sha, février 1935-octobre 1937)
『世界文化　復刻』3 冊、東京、小学館、1975 年（原誌出版：『世界文化』東京、世界文化社、1935 年 02 月～1937 年 10 月）

Shururearisumu no tenkai (Shururearisumu dokuhon 2), Tōkyō : Shichōsha, 1981, 282 p.
『シュルレアリスムの展開（シュルレアリスム読本―2）』東京、思潮社、1981 年、282 p.

Yōga kenkyū, nº 19, décembre 1934, Tōkyō : Geijutsugaku kenkyūkai, 44 p.
『洋画研究』第 19 号、1934 年 12 月、東京、芸術学研究会 44 p.

Yōga kenkyū, nº 23, juin 1935, Tōkyō : Geijutsugaku kenkyūkai, 32 p.
『洋画研究』第 23 号、1935 年 6 月、東京、芸術学研究会 32 p.

Yorozu chōhō (réédition : vol. « août 1920 »), Tōkyō : Nihon tosho sentā 日本図書センター, 1983-1993
『萬朝報』（復刻版：「大正八月巻」）東京、日本図書センター、1983 年～1993 年

j. Ressources Internet

Aozora bunko 青空文庫 : http://www.aozora.gr.jp/index.html

APRES (Association pour la recherche et l'étude du surréalisme) : http://melusine-surrealisme.fr/wp

Dokuritsu gyōsei hōjin – Shozoku sakuhin sōgō mokuroku tanken shisutemu 独立行政法人国立美術館　所蔵作品総合目録検索システム (Système de recherche unifié des catalogues des collections des musées d'art nationaux de l'Agence administrative indépendante) : http://search.artmuseums.go.jp/

Fondation Gala-Salvador Dalí : https://www.salvador-dali.org/fr/

Fukuzawa Ichirō kinenkan 福沢一郎記念館 (Fukuzawa Ichirō Memorial Museum, Setagaya, Tōkyō) : https://fukuzmm.wordpress.com/

Hiroshima daigaku toshokan – Kyōkasho korekushon gazō dētabēsu 広島大学図書館　教科書コレクション画像データベース (Textbook Collection in Hiroshima University Library : collection de manuels numérisés de la bibliothèque de l'Université de Hiroshima) : http://dc.lib.hiroshima-u.ac.jp/text

Shin.yakushiji 新薬師寺 (temple situé à Nara) : http://www.shinyakushiji.or.jp/

The International Dada Archive (University of Iowa) : http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/index.html

Web Gallery of Art : http://www.wga.hu/

k. Vidéos

« Tristan Tzara à propos du mouvement Dada », extrait de l'émission *L'art et les hommes* [1963] réalisée par DROT Jean-Marie, pour l'ORTF, disponible sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel [consulté le 14 juin 2015] : http://www.ina.fr/video/I00008250

l. Colloques, conférences

CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, « Une dialectique de la forme et de l'informe peut-elle se constituer en esthétique ? – Dali, Masson, Ernst – », Tōkyō : Université Waseda – Faculté des Lettres (campus Toyama), 24 avril 2015

DAMISCH Hubert, « Voir ne pas voir », dans le cadre du colloque *Daniel Arasse*, Paris : École normale supérieure, 8 juin 2006 (visible à l'adresse suivante [lien valide au 28 juillet 2017] : http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1363)

LUCKEN Michael, « Critères et limites de la « Pensée contemporaine » : autour de Nakai Masakazu », dans le cadre du colloque international *70 ans après la Seconde Guerre mondiale : ombres et lumières de la pensée japonaise d'après-guerre* (18-19 juin 2015), Tōkyō : Maison franco-japonaise – Auditorium, 19 juin 2015

m. Entretiens

Entretien avec KITAWAKI Michio 北脇道夫, KITAWAKI Asana 朝菜 et KITAWAKI Kazuhiko 和彦, le 9 mars 2012, au Kōseiin 廣誠院, à Kyōto (au Kōseiin)

Entretien avec OKAZAKI Kenjirō 岡崎乾二郎, artiste et essayiste, le 31 juillet 2015 à Tōkyō

Entretiens avec ŌTANI Shōgo 大谷省吾, conservateur au Musée national d'art moderne de Tōkyō (Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館, MOMAT), les 30 mars 2012 et 11 mars 2014

Entretien avec KAMIYAMA Ryōko 神山亮子, conservatrice au musée d'art de Fuchū (Fuchū-shi bijutsukan 府中市美術館), le 7 juillet 2017

n. Divers

Carnets de Kitawaki numérotés nº 1 à nº 14 (voir introduction)

Chiisai arubamu, s.l.n.d., n. p. [album de fabrication artisanale présentant des photographies d'œuvres de Kitawaki]
『小さいアルバム』［作成年と場所不明、ページ付なし］

Mizuki purodakushon, *Kitawaki Noboru shi sakuhin shū*, s.l.n.d., n. p. [album de fabrication artisanale présentant des photographies d'œuvres de Kitawaki]
水木プロダクション『北脇昇氏作品集』［作成年と場所不明、ページ付なし］

Quatre lettres adressées par TAKIGUCHI Shūzō à André BRETON, conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Paris), et datées : du 6 avril 1958, du 13 septembre 1962, du 25 octobre 1962, et du 20 février 1966.

Vincent MANIGOT

Universalité et surréalisme : le peintre Kitawaki Noboru (1901-1951) et les avant-gardes japonaises

Résumé

Durant la première moitié du xxe siècle, divers mouvements d'avant-garde occidentaux sont introduits au Japon et s'y développent dans un court intervalle de temps, menant à des unions difficilement concevables dans une perspective européenne. Cette caractéristique est flagrante dans le cas du surréalisme japonais, objet culturel synthétique. Durant les années 1930, les pressions croissantes sur les artistes et intellectuels achèvent de lui donner une coloration singulière. Comme de nombreux peintres japonais, Kitawaki Noboru (1901-1951) s'intéresse au surréalisme, mais il va rapidement s'éloigner du modèle occidental pour entamer une exploration artistique singulière au travers de ses « peintures schématiques », qui visent à construire le modèle d'une réalité qui semble échapper à tout cadre et, partant, à toute tentative de compréhension, et ainsi rendre à l'homme la place qui doit y être la sienne. Les tentatives de Kitawaki qui se nourrissent des domaines les plus divers, sans véritable limitation temporelle, géographique, ni disciplinaire, évoquent le travail des peintres-savants de la Renaissance. Indissociable du contexte, sa production ne saurait être perçue de manière uniquement conjoncturelle. L'analyse de plusieurs de ses écrits et de ses œuvres, ainsi que des schémas aussi bien théoriques que pratiques qu'il développe (notamment la question du vide pictural) renseignent sur le but poursuivi par le peintre qui, à rebours des standards, s'intéresse tout autant au fond qu'aux motifs de ses toiles, et plus encore qu'aux éléments eux-mêmes à la manière de les combiner.

art, avant-gardes, Japon, Kitawaki Noboru (1901-1951), peinture, surréalisme

Résumé en anglais

During the first half of the 20th century, several European avant-garde movements were introduced in Japan, where they grew within a short period of time, sometimes intermingling, which was quite inconceivable from an Occidental perspective. This characteristic was obvious in the case of Japanese surrealism, a synthetic cultural object. During the 1930s, the increasing pressure on artists and intellectuals gave it an even more singular dimension. Like many Japanese painters, Kitawaki Noboru (1901-1951) was interested in surrealism, but he quickly moved away from the Western model to begin a singular artistic exploration through his "Schematic Paintings", with which he aimed to construct a model of reality that appeared less and less ordered in a time of trouble and which consequently could no longer be understood. In this way he aimed to give back to man the place that should be his. Kitawaki's attempts to draw inspiration from the most diverse fields, without any real temporal, geographical or disciplinary limitations, evoke the work of Renaissance polymath artists. His production, while inseparable from the context, cannot be perceived only in relation to historical events. The in-depth analysis of several of his writings and works, as well as the theoretical and practical schemas he developed (notably the question of the pictorial void) provide information on the painter's aim, which—in contrast to standards—was as much concerned with the background as it was with the motifs of his canvases, and which was more concerned with the manner in which elements were combined than with the elements themselves.

art, avant-garde, Japan, Kitawaki Noboru (1901-1951), painting, surrealism

Institut national
des langues
et civilisations orientales

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale nº 265

Langues, littératures et sociétés du monde

Centre d'études japonaises

THÈSE

présentée par

Vincent MANIGOT

soutenue le : 22 janvier 2018
pour obtenir le grade de : **Docteur de l'INALCO**
Discipline : Arts

Universalité et surréalisme : le peintre Kitawaki Noboru (1901-1951) et les avant-gardes japonaises

– tome 2 –

Thèse dirigée par :
Monsieur Michael LUCKEN Professeur des universités, INALCO

RAPPORTEURS :
Madame Annie CLAUSTRES Maître de conférences HDR, Université Lumière Lyon-II
Monsieur Hisao MATSUURA Professeur des universités, Université des langues étrangères de Tokyo

---

MEMBRES DU JURY :
Madame Anne BAYARD-SAKAI Professeur des universités, INALCO
Madame Annie CLAUSTRES Maître de conférences HDR, Université Lumière Lyon-II
Monsieur Thierry DUFRÊNE Professeur des universités, Université Paris-X
Monsieur Michael LUCKEN Professeur des universités, INALCO
Monsieur Hisao MATSUURA Professeur des universités, Université des langues étrangères de Tokyo

Table des matières

I. Kitawaki Noboru : liste des œuvres (1929-1951)..... 501

Avant-propos..... 501

Introduction au catalogue..... 506

Liste des œuvres (1929-1951)..... 509

II. Kitawaki Noboru : ouvrages cités..... 787

I. Kitawaki Noboru : liste des œuvres (1929-1951)

Avant-propos

Ainsi que nous l'avons précisé dans ce travail, les œuvres de Kitawaki sont souvent classées selon quatre grandes périodes de création, dont les frontières temporelles ne doivent pas être considérées comme inamovibles ou définitives : réalisme académique (1930-1936), peintures d'inspiration surréaliste (1936-1939), « peintures schématiques » (1939-1945), et enfin œuvres de la période de l'après-guerre (1945-1951). Indépendamment de celles-ci, et de la nature des œuvres produites (huile sur toile, croquis, etc.), il est encore possible d'effectuer une distinction entre trois types de travaux : ceux qu'il a présentés de son vivant, ceux qui ont été présentés de manière posthume, et ceux qui ne l'ont jamais été.

L'étude des nombreuses œuvres que Kitawaki a exposées de son vivant est très intéressante, en ce qu'elle montre l'évolution des tendances et des choix effectués (qu'il s'agisse des siens ou de ceux par qui les œuvres ont pu être sélectionnées), et entre en résonnance avec le contexte de l'époque. Les œuvres exposées après son décès relèvent aussi d'un choix, différent cependant en ce que qu'il n'a bien sûr pas pu être effectué par le peintre lui-même ; jusqu'aux plus récentes, ces présentations auront fréquemment pour objet d'essayer de montrer au public les œuvres dites « représentatives » de l'artiste, et donc de l'inscrire – de les inscrire même, l'œuvre mais aussi leur auteur – dans une catégorie préconçue : surréalisme, avant-gardes, milieu artistique de Kyōto, etc. C'est aussi la raison pour laquelle il importe également de traiter des œuvres qui n'ont jamais été publiquement exposées, et ainsi d'offrir un aperçu de l'ensemble de la production du peintre [1].

Les travaux dont il sera ici question ont pu être présentés du vivant du peintre, mais un nombre très important ne l'ont pas été pour diverses raisons [2], nombreuses sont celles qui ne le seront d'ailleurs pas non plus à l'occasion des expositions posthumes, organisées à partir de 1953. L'une des difficultés de ce travail réside dans le fait que, sur le nombre

[1] Une liste des œuvres exposées du vivant de Kitawaki est présentée dans *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 144-159.

[2] Il peut s'agit d'œuvres que l'artiste a souhaité exposer, mais qui n'ont pas été retenues, ou de travaux qu'il n'a pas souhaité rendre public ; d'autres encore ont pu être détruites avant même qu'un tel choix ne se pose.

d'œuvres de diverses natures aujourd'hui répertoriées – huiles, croquis, objets, décalcomanies, etc. –, beaucoup ont disparu, ne laissant parfois derrière elles que peu d'indices : un nom parfois, à l'inverse une image sans aucun titre, mais il arrive que les indications soient plus ténues encore. On verra à la consultation de cette liste que les œuvres disparues sont très nombreuses ; mais, là aussi, il conviendrait de distinguer les travaux qui ont à l'évidence disparus, par exemple lors des bombardements, de ceux qui n'ont plus été localisés depuis plusieurs dizaines d'années mais dont certains pourraient, un jour, refaire surface.

Ce travail est le fruit de plusieurs préoccupations et motivations. Celui d'offrir une présentation la plus complète possible des œuvres du peintre avant tout, l'accent étant principalement porté dans les pages qui ont précédé sur les œuvres surréalistes et, surtout, les peintures dites « schématiques », qui correspondent à une période bien particulière. Par ailleurs, s'agissant d'une présentation nécessairement posthume des œuvres de Kitawaki, il importe d'en éviter les principaux écueils. En effet, et il ne s'agit bien entendu pas nécessairement d'un défaut, les présentations posthumes répondent la plupart du temps au même type d'interrogations : quelles sont (pour un thème donné) les œuvres représentatives du peintre, et pourquoi le sont-elles ? À ce jour, concernant Kitawaki, les principales expositions posthumes ne se limitent pas aux présentations au sein de musées et peuvent être divisées en trois catégories : les expositions à proprement parler (au sein de musées ou de galeries) et les catalogues édités à cette occasion [3] ; les ouvrages (hors catalogues d'exposition) traitant du peintre ; et enfin, plus récemment, les ressources disponibles sur Internet. De manière générale, qu'il s'agisse d'un ouvrage, d'une exposition ou encore du site Internet d'une institution, les œuvres qui y sont présentées sont le plus souvent le fruit d'une sélection, qui répond à diverses attentes. Ces présentations ont pour objet d'inscrire le peintre et son œuvre (dans son entier, ou simplement pour partie) dans une catégorie donnée. Ainsi, parmi les travaux présentés, il est encore possible de distinguer d'une part ceux qui l'ont été à l'occasion de présentations dédiées au travail du peintre (par exemple une rétrospective), et d'autre part les travaux exhibés lors de présentations thématiques (concernant Kitawaki, l'exposition *Japon des avant-gardes, 1910-1970* du Centre Georges Pompidou en est le parfait exemple). À l'évidence, dans un ouvrage ou une exposition consacrés au surréalisme, le choix des œuvres sera fortement guidé par cette orientation. C'est pourquoi nous souhaitons faire un point sur les différentes présentations posthumes du travail de Kitawaki.

[3] Leur contenu n'étant pas toujours identique.

En ce qui concerne tout d'abord les expositions, depuis sa mort, en 1951, ses œuvres ont été exposées en diverses occasions, mais souvent en petit nombre et dans une optique bien précise. C'est la raison pour laquelle ne seront ici retenus que cinq événements – dont trois consacrés au peintre et une exposition thématique –, qui peuvent être considérés comme majeurs.

Sur un plan chronologique, la toute première présentation posthume d'œuvres, *Kitawaki Noboru isakuten* 北脇昇遺作展 (Exposition posthume Kitawaki Noboru), s'est déroulée entre le 30 mai et le 7 juin 1953, au Musée municipal de Kyōto. Elle présentait un nombre très important d'œuvres réalisées entre 1932 et 1954 : soixante-dix-huit toiles, et quarante-trois œuvres de diverses natures (dessins, gravures, décalcomanies, études ou collages), d'après le catalogue qui fut alors édité [4]. La deuxième exposition, *Yonin no sakka : Ogawa Usen, Kajita Hanko, Saburi Makoto, Kitawaki Noboru* 四人の作家　小川芋銭、梶田半古、佐分真、北脇昇 (*Q*uatre artistes : Ogawa Usen, Kajita Hanko, Saburi Makoto, Kitawaki Noboru), s'est déroulée du 19 juillet au 31 août 1958, au Musée national d'art moderne de Tōkyō. Y furent présentées trente œuvres réalisées entre 1932 et 1951 (vingt-sept huiles, deux dessins préliminaires et un dessin au crayon), ainsi que plusieurs gravures et décalcomanies [5]. Entre le 30 septembre et le 12 octobre 1963 fut présentée par la Galerie Aoki (Aoki garō 青木画廊), à Tōkyō, la troisième exposition consacrée au peintre, *Kitawaki Noboru jūsankaiki isakuten* 北脇昇 13 回忌遺作展 (Exposition posthume à l'occasion du treizième anniversaire du décès de Kitawaki Noboru), qui se révèle le moins riche : seulement onze œuvres, exclusivement des huiles, réalisées entre 1937 et 1949 [6]. Ce nombre est probablement au moins partiellement dû au lieu même de l'exposition, une galerie ne pouvant offrir le même espace d'accrochage qu'un musée. Seul événement non japonais de cette liste, l'exposition *Japon des avant-gardes, 1910-1970* qui s'est déroulée au Centre Georges Pompidou à Paris du 11 décembre 1986 au 2 mars 1987 montrait, probablement pour la première fois en Occident, le travail de très nombreux artistes japonais. Y étaient présentées seize œuvres de Kitawaki réalisées entre 1937 et 1951, dont huit huiles et trois décalcomanies [7]. Le peintre figurait donc, et de loin, parmi les artistes les

[4] Du fait de la dénomination parfois vague de certaines œuvres (par exemple : « gravures, sept pièces, 1951-54 »), toutes n'ont pu être identifiées avec certitude. Voir *Kitawaki Noboru isakuten*, Kyōto : Kitawaki Noboru isakuten kaisai junbi kai, 1953.

[5] Voir *Yonin no sakka : Ogawa Usen, Kajita Hanko, Saburi Makoto, Kitawaki Noboru*, Tōkyō : Kokuritsu kindai bijutsukan, 1958, p. 13.

[6] Voir *Kitawaki Noboru – 13 kaiki isakuten*, Tōkyō : Aoki garō, 1963, n. p.

[7] Le catalogue de l'exposition n'en reproduit que douze, mais le rapport sur l'exposition édité en 1988 par la Fondation du Japon (Kokusai kōryū kikin 国際交流基金) donne la liste précise des œuvres qui

plus représentés de l'événement. Le plan de l'exposition reproduit dans le dossier de presse de l'événement montre d'ailleurs qu'il était le seul artiste d'avant-guerre à qui une salle fut consacrée [8]. Enfin, l'exposition *Kitawaki Noboru ten* 北脇昇展 (Exposition Kitawaki Noboru) qui s'est tenue entre le 25 janvier et le 2 mars 1997 au Musée national d'art moderne de Tōkyō (puis du 11 mars au 20 avril au Musée national d'art moderne de Kyōto, et du 30 mai au 13 juillet au Musée départemental d'Aichi à Nagoya), fut un événement, puisque qu'il constituait la première présentation d'un nombre aussi important d'œuvres de toutes natures : cent trente-six, dont deux objets [9]. En plus de celles présentées lors de l'exposition, le catalogue indique le titre de très nombreuses autres œuvres, dont beaucoup sont disparues, et quelques reproductions sont même offertes : au total, cent quatre-vingt-sept pièces sont ainsi présentées, ou seulement citées. À ce titre, le catalogue de l'exposition constitue un très précieux outil de travail, et l'une des bases de la présente étude.

En ce qui concerne ensuite les écrits traitant du peintre, on songera d'abord à l'ouvrage de Nakamura Giichi paru en 1968, *Nihon no zen.ei kaiga – Sono hankō to zasetu – K no baai*, où sont reproduits, présentés ou simplement cités quatre-vingt-cinq travaux du peintre. Y figurent deux œuvres aujourd'hui disparues : *Kono hito wo miyo* 此の人を見よ (Voyez cet homme, 1947 [cat. 254]) et *Musume to bara* むすめとばら (Les jeunes filles et la rose, 1948 [cat. 257]). Bien que non publiés, deux documents doivent être ajoutés à celui de Nakamura. Intitulé *Kitawaki Noboru shi sakuhin shū* 北脇昇氏作品集 (Recueil d'œuvres de Kitawaki Noboru), le premier est un cahier à spirales d'une trentaine de pages dans lequel ont été collées les photographies d'un nombre important d'œuvres de Kitawaki : quatre-vingt-quatre au total. Les informations sur ce document se limitent à ce qu'indique la couverture, qui précise le nom des photographes et de la société qui aurait réalisé le cahier (une certaine Mizuki purodakushon 水木プロダクション [Mizuki production]), mais ne renseignent pas même l'année de réalisation. Quant au second, il s'agit également d'un cahier, mais de plus petit format, dans lequel sont collées des photographies ainsi que des reproductions d'œuvres de Kitawaki. Le mystère quant à ses origines est encore plus complet, et il ne possède pas même de titre ; du fait de son format, il sera ici nommé *Chiisai arubamu* 小さいアルバム (Petit album). Si moins d'œuvres y sont présentées que dans le précédent – un peu plus d'une cinquantaine, mais beaucoup ne sont guère identifiables –, il présente en

y furent présentées. Voir *« Zen.ei geijutsu no Nihon 1910-1970 » ten – Hōkokusho*, Tōkyō : Kokusai kōryū kikin, 1988, p. 112.

[8] Voir *Japon des avant-gardes, 1910-1970 – Dossier de presse*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 19.

[9] Voir *Kitawaki Noboru ten*, Tōkyō : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1997, p. 167-171.

revanche l'avantage d'offrir un visuel à beaucoup d'œuvres dont la situation est aujourd'hui inconnue, et dont ne subsisterait sinon le plus souvent que le titre [10].

Enfin, il existe un nombre important de sites internet présentant des œuvres du peintre, mais il s'agit souvent des mêmes, et l'intérêt en est donc pour le moins limité. Une seule ressource se démarque : le catalogue informatisé des collections des musées nationaux d'art du Japon, qui reproduit cent soixante-deux œuvres de Kitawaki, et offre en outre des informations détaillées sur celles-ci [11]. Ajoutons que cette ressource est la seule à présenter certains travaux du peintre. Avec le catalogue de l'exposition de 1997, elle constitue une ressource de premier ordre.

Pour intéressantes qu'elles soient, il apparaît évident que toutes ces présentations relèvent d'un choix, et impliquent donc une certaine distorsion de la vision que l'on peut se faire de la carrière du peintre. La logique du choix est parfaitement justifiée lorsqu'il s'agit de présenter les œuvres considérées comme représentatives d'un thème, mais elle doit être précisée, argumentée, et surtout expliquée : l'œuvre de l'artiste ainsi détachée de son ensemble doit être contextualisée. Il est intéressant de savoir qu'avant de réaliser des toiles surréalistes puis d'inspiration chinoise, Kitawaki a reçu une solide formation de peinture occidentale ; qu'il est donc, avant tout, un peintre *yōga*. C'est pourquoi nous souhaitions accompagner ce travail d'une présentation plus globale de son œuvre.

Précisons enfin que, de manière générale, si les travaux choisis peuvent être considérés comme représentatifs de l'auteur, d'un style ou d'une période, ils sont parfois retenus plus ou moins par défaut, les œuvres disparues étant le plus souvent, et *a priori*, considérées comme ne pouvant, et ne devant, participer à une exposition. Il nous semble cependant que cette logique est problématique, et loin d'être évidente. En effet, particulièrement lors d'une rétrospective, il ne va pas forcément de soi de ne pas présenter tout ou partie des œuvres disparues d'un artiste – si bien sûr des solutions sont envisageables. Plusieurs solutions simples existent (photographie, simple mention…) qui n'ont pas nécessairement à être réservées à l'édition ou aux travaux universitaires. Ainsi, même la présentation d'œuvres de Kitawaki la plus complète (1997) répondait à un double choix. D'une part, les œuvres disparues du peintre n'y était pas présentées (le catalogue mentionne toutefois les titres des

[10] Ces deux documents nous ont été communiqués par Ōtani Shōgo. Ils sont référencés dans la bibliographie à la rubrique « Divers ».

[11] Il s'agit du Système de recherche unifié des catalogues des collections des musées d'art nationaux de l'Agence administrative indépendante (Dokuritsu gyōsei hōjin – Shozoku sakuhin sōgō mokuroku tanken shisutemu 独立行政法人国立美術館　所蔵作品総合目録検索システム), à l'adresse suivante : http://search.artmuseums.go.jp/

œuvres exposées par l'auteur de son vivant, et présente quelques reproductions d'œuvres disparues). Ensuite, même les œuvres non-disparues n'étaient pas toutes présentées [12]. Enfin, et de manière plus pragmatique, il existe bien sûr également pour chaque exposition des contraintes spatiales et/ou financières, qui limitent la dimension des accrochages.

Quoi qu'il en soit, et malgré le nombre très important de travaux présentés, l'exposition de 1997 illustrait donc bien un choix, puisqu'il aurait par exemple été possible de présenter des photographies d'œuvres disparues, lorsqu'elles existent. Qu'elle se déroule dans un musée ou sur le papier, seule une présentation véritablement exhaustive offrirait donc un panorama fidèle d'une œuvre. C'est l'objet de ce travail.

Introduction au catalogue

Comme nombre d'artistes ayant vécu la période de la guerre, une quantité importante d'œuvres de Kitawaki a disparu : certaines ont très clairement été détruites, lorsque d'autres sont, plus simplement, porté disparues. Il est cependant probable qu'une grande partie de ces œuvres « disparues » aient été détruites.

Ensuite, les différents problèmes que posent le fait de choisir entre les œuvres qui seront présentées ont été exposés, mais force est d'avouer qu'il est impossible d'éviter tout choix. En effet, la création d'une telle liste d'œuvres impose en premier lieu de définir ce qui sera définit comme « œuvre » à proprement parler ; ce qui, nécessairement, relève d'un choix. Si la question ne se pose pas pour les huiles sur toile ou les dessins, le problème est d'un autre ordre en ce qui concerne les croquis : doit-on également comptabiliser les croquis préparatoires, voire les simples crayonnés ? Seuls les croquis signés – ce qui pourrait sous-entendre que l'artiste y attachait une certaine importance – doivent-ils être mentionnés ? C'est plus encore la question de certains objets, photographies, coquillages ou autres morceaux de bois qui ont servi de modèle ou de support à des toiles. Quelle qu'est pu être leur fonction première, ils sont pour certains conservés dans les musées, et surtout parfois même exposés. Kitawaki organise en effet bien en 1938 la première exposition d'objets surréalistes à Kyōto.

Dans les limites du possibles, le choix qui a ici été retenu est celui de l'exhaustivité. À l'exception des croquis dont Kitawaki a couvert nombre de cahiers, et dont il est encore

[12] Deux œuvres conservées à Yokohama par exemple : une étude de 1937 ou 1938 pour *Nemurarenu yoru no tame ni* 眠られぬ夜のために (Pour les nuits d'insomnie [cat. 108]), et une de 1944 intitulée *Shizen to jinsei* 自然と人生 (Nature et vie [cat. 217]). D'autre part, plusieurs dessins que présente le catalogue informatisé des collections des musées nationaux d'art n'y étaient pas non plus exposés.

parfois possible de découvrir quelques exemples non référencés, ainsi que des photographies préparatoires qui ont le même type de valeur que les croquis, c'est ici la totalité de la production artistique de l'artiste qui sera considérée comme constituant son « œuvre ». Si la liste contient majoritairement des œuvres dessinées ou peintes, elle présente donc également collages, gravures, un élément de poterie ou encore quelques morceaux de bois réalisés par l'artiste.

Ce choix nous a semblé s'imposer, pour deux raisons. D'une part, il a été effectué à plusieurs reprises, notamment lors de la rétrospective de 1997 lors de laquelle ont été présentées, comme des œuvres donc, des pièces de nature diverses. Dans le cas d'un artiste aussi singulier que Kitawaki qui a souvent mêlé matières et techniques, ce choix est à nos yeux le plus pertinent. Ensuite, et même si la prudence s'impose, la liste des œuvres potentiellement à rattacher à Kitawaki n'est pas sans fin extensible. Cette liste contient environ 270 œuvres, pour beaucoup aujourd'hui conservées, quand il ne reste de certaines qu'une photographie ou, parfois, un vague titre. Et il est peu probable que la liste s'allonge de beaucoup. S'il ne s'agit pas, compte tenu de la durée de son activité, d'une maigre production, elle n'a rien non plus d'immense, et forme un ensemble cohérent qu'il est intéressant de présenter dans son entier.

On trouvera dans les pages qui suivent diverses informations sur les œuvres, dont il importe de préciser deux catégories : celle de leur présentation, et celle de leur lieu de conservation. Les expositions renseignées concernent les événements durant lesquelles les œuvres ont été présentées du vivant du peintre ; les expositions postérieures ne sont pas indiquées. Concernant le lieu de conservation, le détail des différentes indications est le suivant (la rubrique est laissée vide pour les œuvres disparues) :

- Musée national d'art moderne de Tōkyō (Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館), ou MOMAT ;
- Musée d'art moderne de Kyoto (Kyōto kokuritsu kindai bijutsukan 京都国立近代美術館), ou MOMAK ;
- Musée municipal des beaux-arts de Kyōto (Kyōto-shi bijutsukan 京都市美術館) ;
- Musée d'art de Yokohama (Yokohama bijutsukan 横浜美術館) ;
- Musée municipal d'art de Nagoya (Nagoya-shi bijutsukan 名古屋市美術館) ;
- Musée [municipal] d'art de Fuchū (Fuchū-shi bijutsukan 府中市美術館) ;
- Inari Kinenkan いなり記念館 ;
- Musée d'art Ōkawa (Ōkawa bijutsukan 大川美術館) ;
- Collection particulière.

Précisons que nous nous sommes limités dans ce travail aux informations qui nous semblaient les plus importantes au sujet de ces œuvres. Il aurait pu être intéressant de mentionner toutes les expositions où ont été présentées les œuvres, leurs propriétaires successifs (le cas échéant), et bien d'autres informations encore, comme c'est généralement le cas dans un catalogue raisonné, mais la somme d'information aurait alors pu rendre cet outil moins maniable (il s'agit en l'occurrence bien d'une annexe à la thèse), et aurait nécessité une somme de travail bien plus conséquente.

Si la première source est le catalogue de l'exposition du MOMAT (1997), les informations concernant ces œuvres proviennent de très diverses sources, et ont fait l'objet de très nombreux recoupements.

Outre les informations parfois très lacunaires sur certaines œuvres, nombreuses sont celles qui n'ont pu être datées, lorsque beaucoup d'autres ne le sont que de manière approximative. Nous avons dans tous les cas choisi de ne pas les isoler mais plutôt d'essayer de les situer par rapport aux autres, en fonction d'une date de réalisation possible (appuyée par exemple sur la technique, les thèmes ou encore les personnages représentés).

Toutes les illustrations proviennent de sources indiquées dans la bibliographie, ou sont des photographies prises par l'auteur. Certaines œuvres, pourtant colorées, sont présentées en noir et blanc lorsqu'il n'a pas été possible d'obtenir des reproductions en couleurs.

À l'exception des dessins qui ornent les carnets de notes du peintre, on trouvera donc ici tout ce qu'il nous a été possible de référencer comme relevant de la production artistique de Kitawaki, qu'il s'agisse de travaux présentés ou non, depuis les premières illustrations qu'il fournit au *Dōshisha shinbun* 同志社新聞 en 1929, aux derniers dessins qu'il réalise en 1951.

Liste des œuvres (1929-1951)

1.

[Katto] ［カット］
(Illustration)

Année de réalisation :	Vers 1929
Technique :	Publication
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Comme les trois suivantes, illustration non titrée publiée en 1929 dans le *Dōshisha shinbun* 同志社新聞, journal édité par l'établissement du même nom que Kitawaki avait fréquenté durant le collège. Certaines illustrations non signées reproduites dans la même publication pourraient être de Kitawaki, mais seules celles qui peuvent sans aucun doute lui être attribuées sont ici présentées. Celle-ci est publiée dans le numéro du 27 juin 1929. Elle est surmontée de l'inscription *Gakugei* 学藝 (Sciences et arts). Signature en bas à droite : 乃 [No]

2.

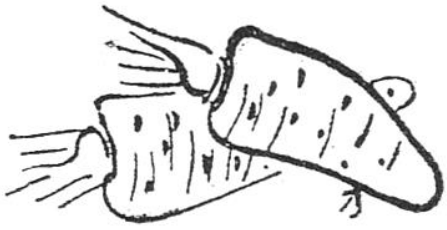
[Katto]［カット］
(Illustration)

Année de réalisation :	Vers 1929
Technique :	Publication
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Illustration publiée dans le numéro du 1er août 1929 de *Dōshisha shinbun*. Signature en bas au milieu : 乃 [No]

3.

[Katto]［カット］
(Illustration)

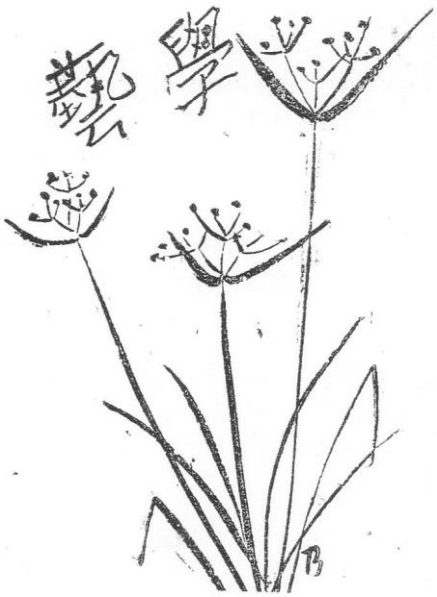
Année de réalisation :	Vers 1929
Technique :	Publication
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Illustration publiée dans le numéro du 1er août 1929 de *Dōshisha shinbun*. Également publiée dans le numéro du 18 septembre. Signature en bas à droite : 乃 [No]



4.

[Katto]［カット］
(Illustration)

Année de réalisation :	Vers 1929
Technique :	Publication
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Illustration publiée dans le numéro du 18 septembre 1929 de *Dōshisha shinbun*. Elle est surmontée de l'inscription *Gakugei* 學藝 (Sciences et arts ; graphie ancienne, légèrement différente de la précédente). Signature en bas à droite : 乃 [No]



5. ?

Année de réalisation :

Technique : Poterie

Dimensions (cm) : Environ 9,0 × 10,0

Lieu de conservation : Collection particulière

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Bol à thé réalisé par Kitawaki.

Période de réalisation inconnue.

Sur la face avant (photographie ci-dessous), fleurs et clôture. Sur la droite figure une inscription très peu lisible (sûrement un nom). Sur la face arrière, petites fleurs bleues et clôture. Au-dessous enfin apparaît en relief le caractère *kotobuki* 寿 employé pour féliciter ou transmettre ses vœux, mais qui peut aussi désigner le nom d'une personne.

Signature en bas à droite de la face arrière : 乃 [No]

6.

Koppu no aru seibutsu コップのある静物
(Nature morte au verre)

Année de réalisation :

Technique : Huile sur toile

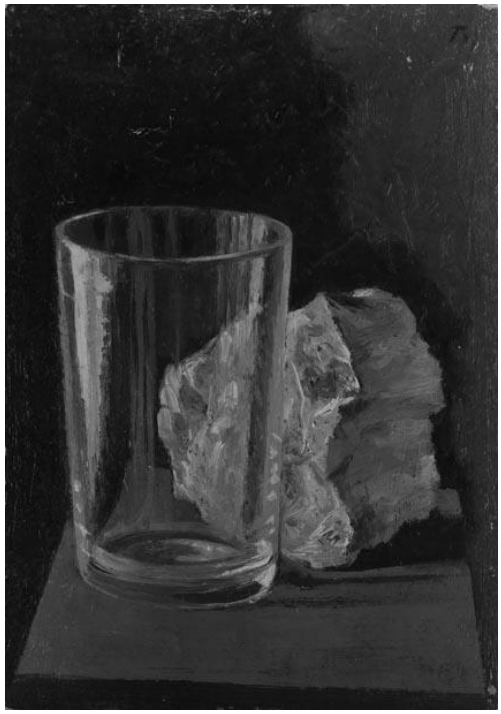
Dimensions (cm) : 22,8 × 15,3

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Œuvre non datée, qui pourrait dater du début des années 1930.

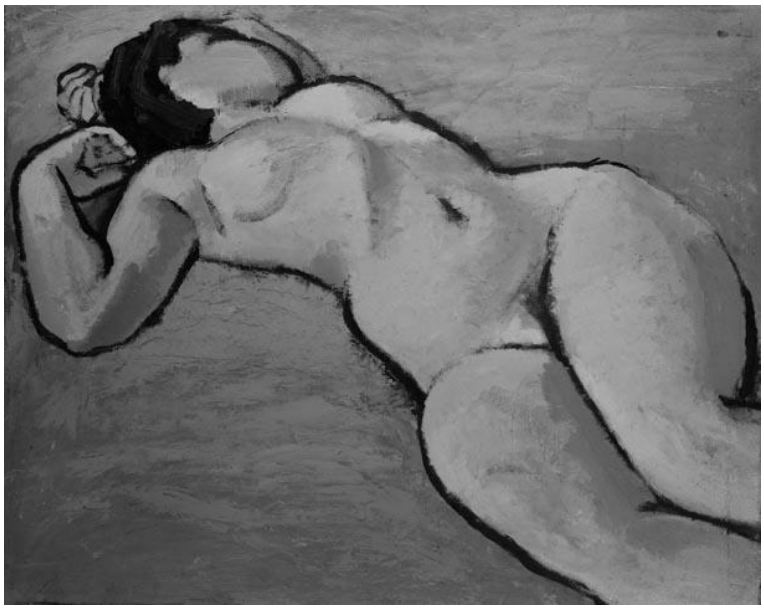
Signature en haut à droite : 乃 [No]



7.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation :
Technique : Huile sur toile
Dimensions (cm) : 80,0 × 100,0
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :



8.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation :

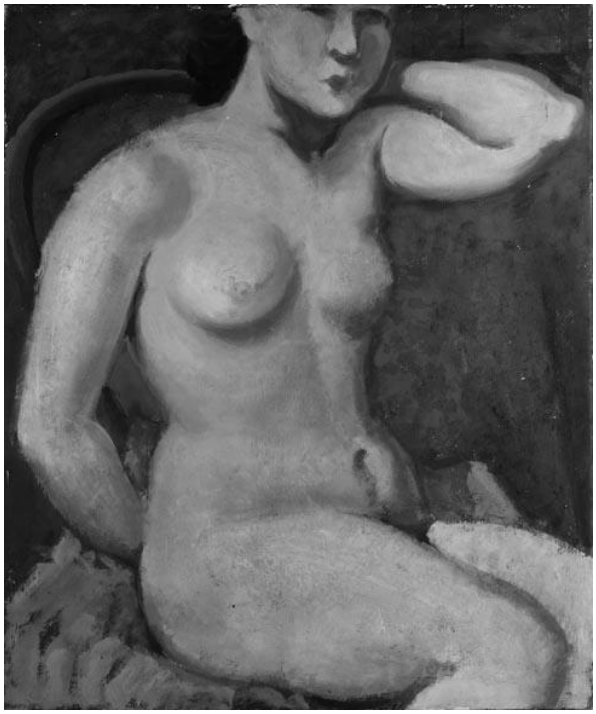
Technique : Huile sur toile

Dimensions (cm) : 72,5 × 60,5

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :



9.

Hana to hakuji no tsubo 花と白磁の壺
(Fleurs et vase de porcelaine)

Année de réalisation :	1930
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	33,1 × 23,8
Lieu de conservation :	Inari Kinenkan
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature en bas à droite : 昇 [Noboru]

10.

Hana to tsubo 花と壺
(Fleurs et pot)

Année de réalisation : 1930-1932
Technique : Huile sur bois
Dimensions (cm) : 33,1 × 23,8
Lieu de conservation : Inari Kinenkan
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

11.

Suīto pī to tsubo スイートピーと壺
(Pois de senteur et pot)

Année de réalisation : 1930-1932
Technique : Huile sur bois
Dimensions (cm) : 33,1 × 23,8
Lieu de conservation : Inari Kinenkan
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

12.

Tsubaki 椿
(Camélias du Japon)

Année de réalisation :	Vers 1930
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	23,0 × 31,0
Lieu de conservation :	Galerie d'art
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Il n'existe que deux mentions de cette œuvre : dans le catalogue *Kitawaki Noboru isakuten* (1953) où elle est datée de la première période de l'école de Tsuda (donc sûrement 1930-1931, voire 1932), et dans *Nihon no zen.ei kaiga*. Toutefois, une toile de Kitawaki qui a récemment refait surface semble pouvoir lui être associée : proposée à la vente par une galerie de Kyōto, et (re)nommée *Hana* 花 (Fleurs), elle est datée de 1930. Signature et date en bas à gauche : 乃 [No] 30

13.

Fūkei A 風景 A
(Paysage A)

Année de réalisation :	Vers 1930-31
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	4e exposition de peinture occidentale de l'école de Tsuda (津田青楓画塾洋画展覧会), Galerie Asahi shinbun (Asahi shinbun gyararī 朝日新聞ギャラリー), Tōkyō, puis galerie au 7e étage du grand magasin Daimaru 大丸, Kyōto, 1931
Précisions sur l'œuvre :	Il n'existe aucune reproduction de cette œuvre, ainsi que des deux suivantes (*Fūkei B* et *C*), et quasiment aucune information à leur propos. Réalisées durant la première période d'apprentissage de Kitawaki chez Tsuda, il pourrait s'agir d'une série d'huiles sur toile réalisées entre 1930 et 1932.

14.

Fūkei B 風景 B
(Paysage B)

Année de réalisation :	Vers 1930-1931
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	4e exposition de peinture occidentale de l'école de Tsuda, Galerie Asahi shinbun, Tōkyō, puis galerie au 7e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1931
Précisions sur l'œuvre :	

15.

Fūkei C 風景 C
(Paysage C)

Année de réalisation :	Vers 1930-31
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	4e exposition de peinture occidentale de l'école de Tsuda, Galerie Asahi shinbun, Tōkyō, puis galerie au 7e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1931
Précisions sur l'œuvre :	

16.

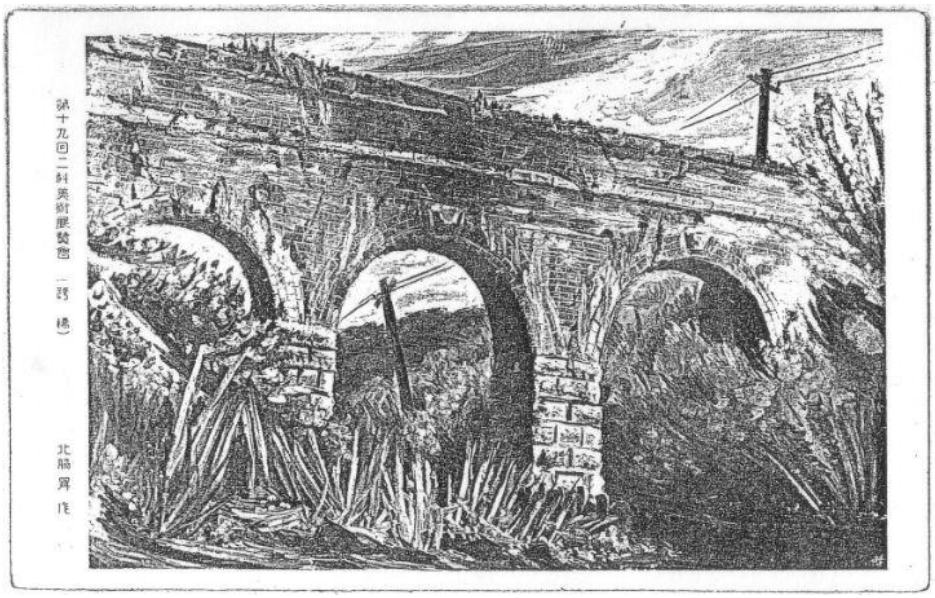
Uramachi 裏町
(Quartier populaire)

Année de réalisation :	1931
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	65,0 × 91,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	5e exposition de peinture occidentale de l'école de Tsuda, Tōkyō-dō 東京堂, Tōkyō, 1932
Précisions sur l'œuvre :	Date et signature en bas à droite : 1931 Kitawaki

17.

Kokyō 跨橋
(Le pont)

Année de réalisation :	Vers 1932
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	Environ 80,0 × 116,0
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	19e édition de la Nika, musée des beaux-arts de Tōkyō (Tōkyō-fu bijutsukan 東京府美術館), Tōkyō, puis Ōsaka Asahi kaikan 大阪朝日会館, Ōsaka, 1932
Précisions sur l'œuvre :	Évoquée dans le *Chiisai arubamu* et dans *Nihon no zen.ei kaiga*, il semble possible de la dater de 1932 environ. Elle a été exposée lors de la 19e édition de la Nika en même temps qu'une huile sur toile : *Māto* マート (Le marché). L'exposition se déplace ensuite à Ōsaka, ou *Kokyō* seule sera présentée. La seule illustration disponible est une carte postale, présentée dans le *Chiisai arubamu*. Dans son ouvrage, Nakamura précise déjà qu'elle a disparu, mais donne une information intéressante : l'œuvre serait de grande taille, puisque de format no 50 (50 号), soit approximativement 80,0 × 116,0 cm.



18.

Fūkei 風景
(Paysage)

Année de réalisation : 1932

Technique : Huile sur toile ?

Dimensions (cm) :

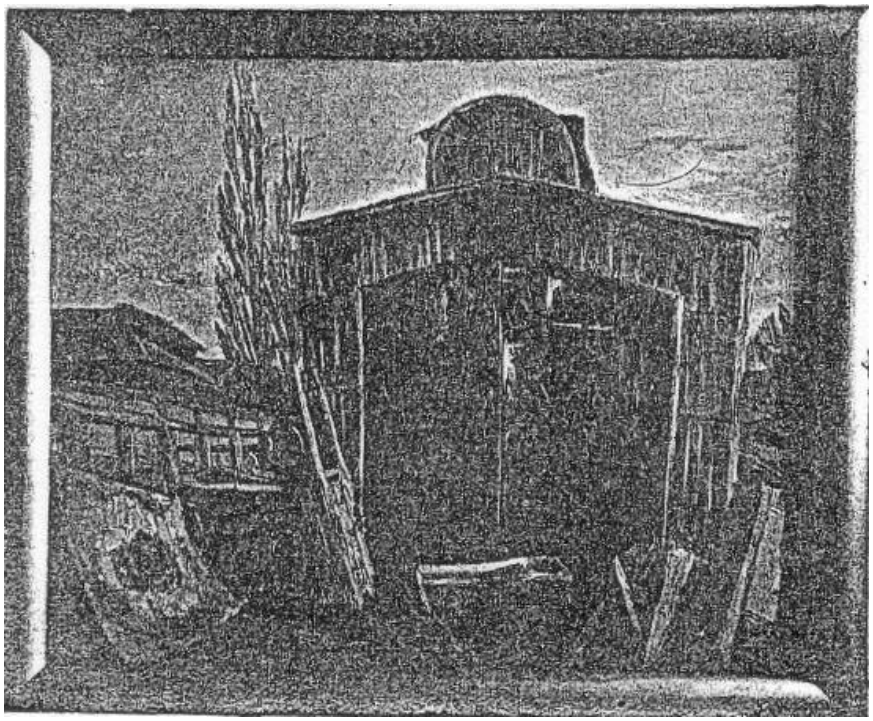
Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Outre la date, aucun renseignement sur cette œuvre.

Plusieurs réalisations contemporaines de Kitawaki portent un titre proche, et il est donc délicat de savoir à quoi celui-ci, évoqué dans *Kitawaki Noboru isakuten* et *Nihon no zen.ei kaiga*, fait référence.

L'illustration ci-dessous, présentée dans le *Chiisai arubamu*, pourrait d'ailleurs désigner une autre œuvre encore, qui serait (elle aussi) disparue.



19.

Shirokabe no ie 白壁の家
(Maison aux murs blancs)

Année de réalisation :	Vers 1932
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	1ère édition de Kyōto yōga kyōkai (Association de la peinture de style occidental de Kyōto), Chambre de commerce et d'industrie de Kyōto (Kyōto shōko kaigisho 京都商工会議所), Kyōto, 1932
Précisions sur l'œuvre :	Le titre est cité dans *Kitawaki Noboru ten*, et l'illustration ci-dessous, sans titre, présentée dans le *Chiisai arubamu* : il n'est donc pas totalement certain (quoique fort probable) qu'ils correspondent.

20.

Kōgai no hashi 郊外の橋
(Pont de banlieue)

Année de réalisation :	Vers 1932
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	1ère édition de Kyōto yōga kyōkai, Chambre de commerce et d'industrie de Kyōto, Kyōto, 1932
Précisions sur l'œuvre :	Il n'en existe aucune reproduction.

21.

Zasshi wo yomu 雑誌を読む
(Lecture d'une revue)

Année de réalisation :	Vers 1932
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	1ère édition de Kyōto yōga kyōkai, Chambre de commerce et d'industrie de Kyōto, Kyōto, 1932
Précisions sur l'œuvre :	De même que pour *Shirokabe no ie*, le titre est cité dans *Kitawaki Noboru ten*, et l'illustration ci-dessous, sans titre, présentée dans le *Chiisai arubamu* : là non plus, s'il n'est pas certain que les deux correspondent, l'hypothèse est très vraisemblable.

22.

San.in fūkei 山陰風景
(Vue de l'ubac)

Année de réalisation :	Vers 1932
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	1ère édition de Kyōto yōga kyōkai, Chambre de commerce et d'industrie de Kyōto, Kyōto, 1932
Précisions sur l'œuvre :	Il n'en existe aucune reproduction. Le titre de l'œuvre pourrait aussi se prononcer « Yamakage fūkei ». Sans illustration, il est délicat d'interpréter le titre de la toile : l'expression San.in 山陰 peut aussi bien désigner le côté ombragé d'une montagne que la région tournée vers la mer du Japon (au nord) de la partie sud-ouest de l'île principale Honshū. La première hypothèse semble cependant plus probable, Kitawaki ayant peu voyagé.

23.

Hachijō fūkei 八条風景
(Vue de Hachijō)

Année de réalisation :	Vers 1932
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	1ère édition de Kyōto yōga kyōkai, Chambre de commerce et d'industrie de Kyōto, Kyōto, 1932
Précisions sur l'œuvre :	Il n'en existe aucune reproduction. Hachijō est le nom d'un quartier, au sud de la gare de Kyōto.

24.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :	1932
Technique :	Crayon et aquarelle sur papier
Dimensions (cm) :	28,0 × 21,2
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Nombre de dessins du peintre ne sont pas nommés par un titre précis : nous reprenons ici la pratique du MOMAT, en les désignant tout simplement sous l'appellation de « croquis ».

25.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :	1932
Technique :	Crayon et aquarelle sur papier
Dimensions (cm) :	28,0 × 21,2
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit sensiblement du même travail que le précédent. L'œuvre est dénommée *Shōjo (chakusai)* 少女（着彩） (Jeune fille [coloré]) dans *Kitawaki Noboru isakuten*. Date et signature en haut à gauche (« / » indique un saut de ligne) : 1932/Kitawaki.

26.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation :

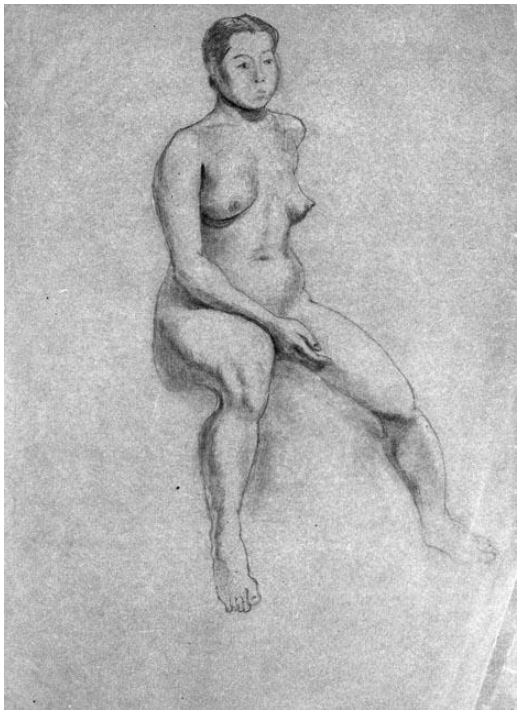
Technique : Crayon sur papier calque

Dimensions (cm) : 33,3 × 24,7

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :



27.

Māto マート
(Marché)

Année de réalisation :	1932
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	90,7 × 116,6
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	19e édition de la Nika, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1932
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre de grand format, où l'influence de Tsuda, dans le thème et le traitement, est assez évidente. Exposée en 1932, avec *Kokyō*. La toile est aussi désignée directement par son nom en anglais, *Mart*. Sous les lettres « MART » est inscrit : *Taishū no yōbō hyakka no kesshō* 大衆の要望・百貨の結晶 (Les désirs du peuple, la cristallisation des marchandises). Cette inscription (l'un des rares exemples chez le peintre), mais aussi bien sûr le ton global de la toile, montrent l'influence de son maître Tsuda Seifu. Signature et date en bas à droite : Kitawaki 1932

28.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation :	1933
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	73,0 × 53,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit de l'un des nombreux nus (dessins comme peintures) que réalise le peintre à l'époque de son apprentissage.

29.

Suna okiba 砂置場
(Dépôt de sable)

Année de réalisation :	1933
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	91,0 × 116,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	20e édition de la Nika, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1933
Précisions sur l'œuvre :	Outre les nus et portraits, l'œuvre est l'une des rares de l'artiste à présenter un personnage humain, en action qui plus est. Signature et date en bas à droite : Noboru K–/–1933

30.

Suna okiba esukīsu 砂置場エスキース
(Esquisse pour *Dépôt de sable*)

Année de réalisation :	Vers 1933
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	Environ 30,0 × 40,0
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Dans *Kitawaki Noboru shi sakuhin shū*, il est précisé à qui l'œuvre aurait, à une certaine époque, appartenu (un certain Yoshikawa Shigeru 吉川茂). C'est l'unique information. Il existe une seule reproduction, de très mauvaise qualité (voir ci-dessous). Pour ce qu'il est permis d'en distinguer, la très grande ressemblance avec *Suna okiba* est évidente. Le format semble proche de deux œuvres des environs de 1938 à côté desquelles elle a été photographiée, d'où l'approximation dans le format. : *Sakuhin (Kao)* 作品（顔） et *Chōjū mandara* 鳥獣曼荼羅.

31.

Oka no aru fūkei 丘のある風景
(Colline avec paysage)

Année de réalisation :	Vers 1933
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	6e édition de peinture occidentale de l'école de Tsuda, hall d'exposition Kyōto Okazaki Kangyōkan (京都岡崎勧業館), Kyōto, 1933
Précisions sur l'œuvre :	Il n'en existe aucune reproduction.

32.

Aru fumikiri no fūkei 或踏切の風景
(Vue d'un passage à niveau)

Année de réalisation :	Vers 1933
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	6e édition de peinture occidentale de l'école de Tsuda, hall d'exposition Kyōto Okazaki Kangyōkan, Kyōto, 1933
Précisions sur l'œuvre :	Il n'en existe aucune reproduction.

33.

Kohan suketchi 湖畔スケッチ
(Ébauche de la rive d'un lac)

Année de réalisation :	Vers 1933
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	6e édition de peinture occidentale de l'école de Tsuda, hall d'exposition Kyōto Okazaki Kangyōkan, Kyōto, 1933
Précisions sur l'œuvre :	Il n'en existe aucune reproduction.

34.

Yodo fūkei 淀風景
(Paysage de Yodo)

Année de réalisation :	Vers 1933
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	2e édition de Kyōto yōga kyōkai, hall d'exposition Kyōto Okazaki Kangyōkan, Kyōto, 1933
Précisions sur l'œuvre :	L'œuvre représentait sûrement une vue du quartier de Yodo, au sud-ouest de Kyōto. Il n'en existe aucune reproduction.

35.

Teibō 堤防
(Digue)

Année de réalisation :	Vers 1933
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	2e édition de Kyōto yōga kyōkai, hall d'exposition Kyōto Okazaki Kangyōkan, Kyōto, 1933
Précisions sur l'œuvre :	Il n'en existe aucune reproduction.

36.

Oharame 大原女
(Marchande de bois)

Année de réalisation :	Vers 1933
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	2e édition de Kyōto yōga kyōkai, hall d'exposition Kyōto Okazaki Kangyōkan, Kyōto, 1933
Précisions sur l'œuvre :	Le terme d'*Oharame* désigne des marchandes ambulantes de Kyōto (de bois principalement), qui portaient leur marchandise sur la tête. Il n'en existe aucune reproduction.

37.

Kiku 菊
(Chrysanthème)

Année de réalisation :	Vers 1933
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	2e édition de Kyōto yōga kyōkai, hall d'exposition Kyōto Okazaki Kangyōkan, Kyōto, 1933
Précisions sur l'œuvre :	L'œuvre pourrait être l'une des fleurs peintes par Kitawaki au sujet desquelles aucune information n'est disponible. Il n'en existe aucune reproduction.

38.

Seibutsu [Kiji] 静物〔雉子〕
(Nature morte [Faisan versicolore])

Année de réalisation : 1933
Technique : Huile sur toile
Dimensions (cm) : 45,5 × 53,0
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

39.

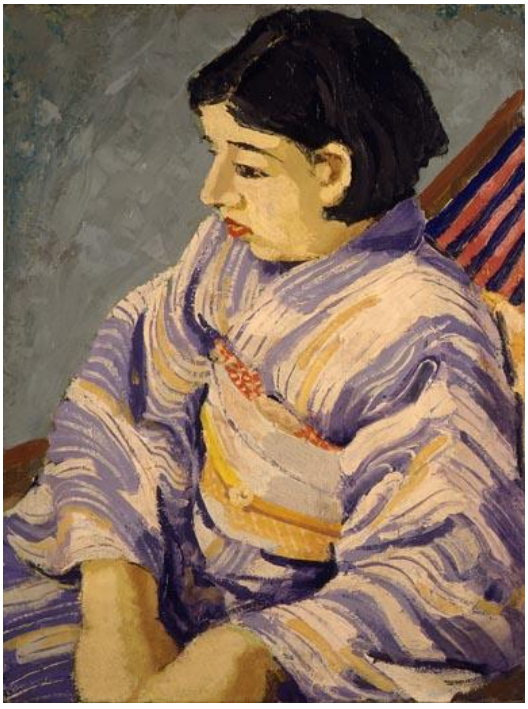
Fūkei 風景
(Paysage)

Année de réalisation :	1933
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	24,5 × 33,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature et date en bas à gauche : Noboru. K. 1933.

40.

Fujin zō 婦人像
(Portrait de femme)

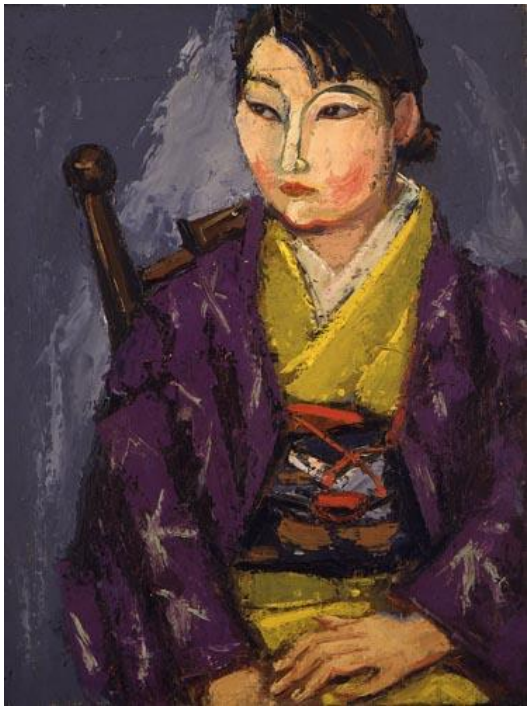
Année de réalisation : Vers 1933
Technique : Huile sur toile
Dimensions (cm) : 60,0 × 45,5
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :



41.

C-ko zō C 子像
(Portrait de C…ko)

Année de réalisation :	1933
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	60,0 × 45,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Il est précisé dans *Kitawaki Noboru isakuten* que l'œuvre aurait été présentée lors de la fondation du Centre de recherches de Kyōto sur l'art indépendant (Dokuritsu bijutsu Kyōto kenkyūjo 独立美術京都研究所), en 1933, mais l'information n'est pas reprise ensuite et n'a donc pu être recoupée.



42.

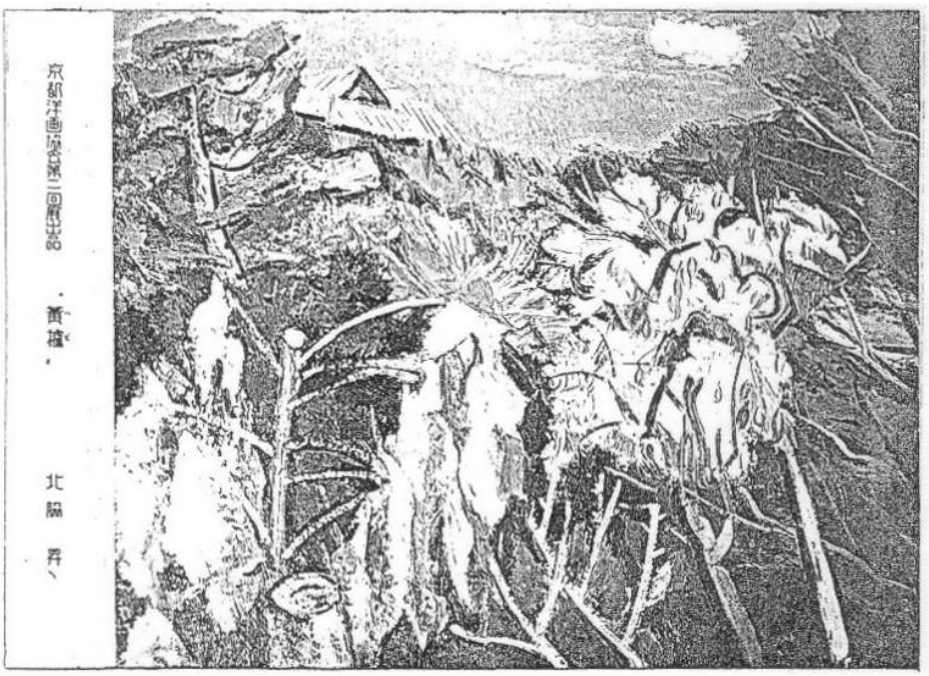
Ubaguruma 乳母車
(Landau)

Année de réalisation :	1933
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	23,5 × 33,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Date et signature en bas à gauche (peu lisible)

43.

Haze no ki 黄櫨
(Rhus succedanea)

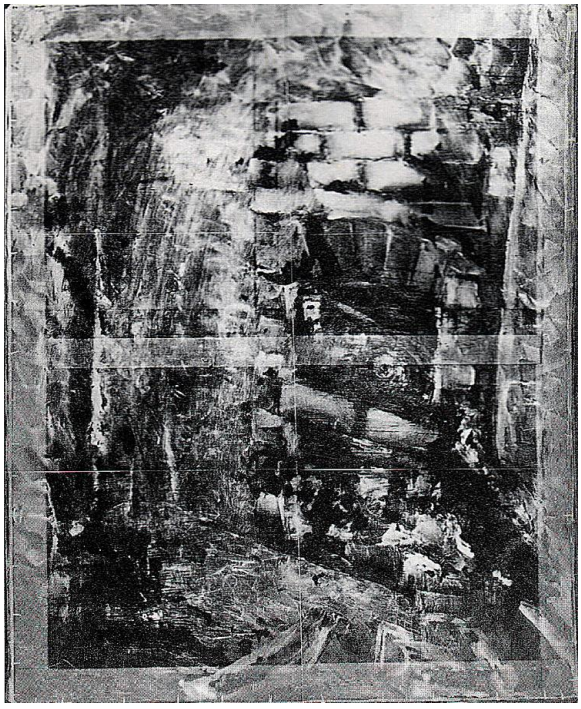
Année de réalisation :	1933
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	Environ 45,5 × 60,0
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	2e édition de Kyōto yōga kyōkai, Kyōto, 1933
Précisions sur l'œuvre :	Le nom de cette œuvre désigne l'arbre dont est extraite la sève servant à la confection de la laque : les mêmes caractères peuvent également se prononcer *kōro*, ou encore *haze*. En français, il est également nommé Toxicodendron succedaneum. Dans *Nihon no zen.ei kaiga*, Nakamura avance pour cette œuvre un format no 12 (12 号), d'où les dimensions ici précisées. Les seules reproductions restantes de cette œuvre sont une carte postale présentée dans le *Chiisai arubamu* (voir ci-dessous), et une photographie qui la présente au côté d'autres toiles.



44.

Takiguchi 焚口
(Foyer)

Année de réalisation :	Vers 1934
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	91,0 × 73,0 ?
Lieu de conservation :	MOMAT ?
Exposition(s) :	4e édition de la l'Association de l'art indépendant (Dokuritsu bijutsu kyōkai 独立美術協会), musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1934
Précisions sur l'œuvre :	Ce titre correspond à la première œuvre de Kitawaki sélectionnée par l'Association de l'art indépendant pour être exposée (*hatsu nyūsen* 初入選) : elle est mentionnée dans le catalogue de l'exposition. Le site Internet du Kōseiin 廣誠院 (d'où provient l'illustration ci-dessous), où vivait Kitawaki, précise que le passage aux rayons X de *Hōbutsusen* 放物線 (Parabole, 1949) révèle une autre œuvre disparue : *Kasōba* 火葬場 (Crématoire). Le peintre a réutilisé une ancienne toile pour créer une nouvelle œuvre. Dans *Hōbutsusen* se devine difficilement le visage d'un démon : celui-ci est dessiné à peu près à l'endroit qu'occupe dans *Kasōba* ce qui s'apparente à des ossements. Il n'existe aucune trace de *Kasōba*. Mais il est assez vraisemblable qu'il s'agisse d'une autre appellation de *Takiguchi*. Les dimensions ici indiquées sont celles de *Hōbutsusen*.



45.

Kosatsu no niwa 古刹の庭
(Jardin du vieux temple)

Année de réalisation :	Vers 1934 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition artistique commémorative du couronnement de l'empereur (Tairei kinen Kyōto bijutsukan bijutsu tenrankai 大礼記念京都美術館美術展覧会), musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur (Tairei kinen Kyōto bijutsukan 大礼記念京都美術館, établissement ouvert en 1933, et ancêtre de l'actuel musée des beaux-arts de Kyōto), Kyōto, 1934
Précisions sur l'œuvre :	Il n'en existe aucune reproduction.

46.

Taki 瀧
(Chute d'eau)

Année de réalisation :	Vers 1934 ?
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	3e édition de Kyōto yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1934
Précisions sur l'œuvre :	Il n'en existe aucune reproduction.

47.

Sansuisha 散水車
(Voiture d'arrosage)

Année de réalisation :	1934
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	72,5 × 91,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	3e édition de Kyōto yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1934
Précisions sur l'œuvre :	Il est précisé dans *Kitawaki Noboru isakuten* (uniquement) que l'œuvre aurait également été présélectionnée pour la 4e édition de l'Association de l'art indépendant (Dokuritsu bijutsu kyōkai 独立美術協会), en 1934.

48.

Kabocha no hana かぼちゃの花
(Fleurs de potiron)

Année de réalisation :	1934
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	60,5 × 90,7
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	3e édition de Kyōto yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1934
Précisions sur l'œuvre :	Signature en bas à droite : 乃. [No.] 1934

49.

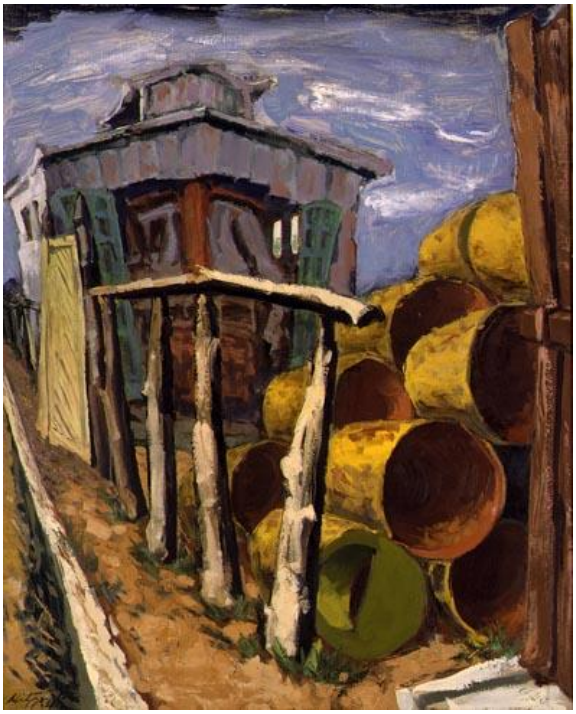
Kabochabatake かぼちゃ畑
(Champ de potirons)

Année de réalisation :	Vers 1934 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	2e édition de l'Exposition de Kansai shin.yōga kai 関西新洋画会展 (Association nouvelle peinture à l'occidentale du Kansai), Hall Ōsaka Asahi 大阪朝日会館, Ōsaka, 1934
Précisions sur l'œuvre :	Le thème et la date de présentation suggèrent une date de réalisation proche de l'œuvre précédente.

50.

Shako 車庫
(Garage)

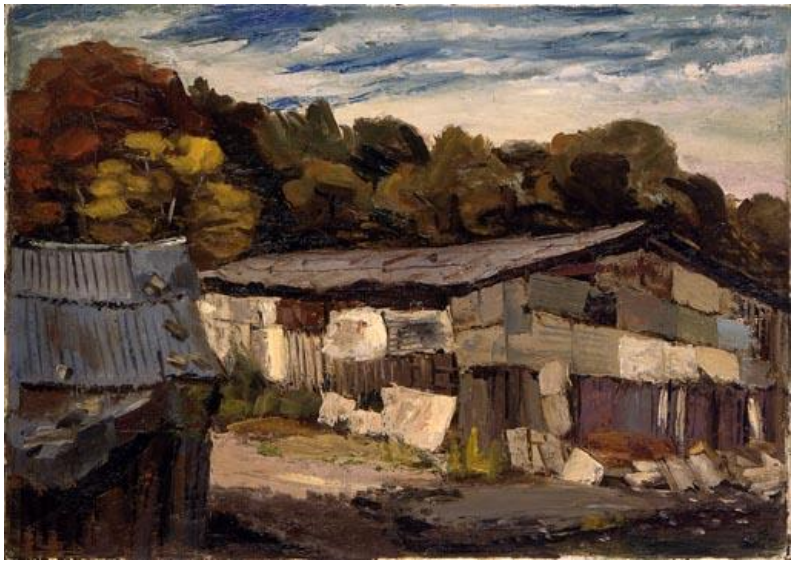
Année de réalisation :	1934
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	99,0 × 79,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature en bas à gauche : Kitawaki 1934



51.

Fūkei 風景
(Paysage)

Année de réalisation :	Vers 1934
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	65,0 × 91,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Le MOMAT date cette toile de 1934 environ, datation ici reprise. Le thème comme la facture évoquent *Shako* (1934), mais il est possible que *Fūkei* date plus précisément de 1933. En effet, dans la liste des œuvres de *Kitawaki Noboru isakuten*, une œuvre est insérée entre deux autres de 1933, ce qui tendrait à la dater de cette même année : *Fūkei – Totangoya* 風景　トタン小屋 (Paysage – Cabane de tôle). Par ailleurs, Nakamura semble évoquer la même œuvre dans *Nihon no zen.ei kaiga*, qu'il appelle *Fūkei (Totan yane)* 風景（トタン屋根） (Paysage [Toit de tôle]) et date de 1933.



52.

Sekitei 石庭
(Jardin sec)

Année de réalisation :	1935 ?
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	5e exposition de Dokuritsu bijutsu kyōkai, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1935
Précisions sur l'œuvre :	La toile, sélectionnée pour être exposée lors de l'exposition de Dokuritsu bijutsu kyōkai aurait, d'après Nakamura, été emportée par les flammes pendant la guerre. Concernant le titre, Nakamura utilise celui de *Sekitei (Daisen-in)* 石庭（大仙院） (Sekitei [Daisen-in]), et non simplement *Sekitei*. Le lieu dépeint ressemble en effet fortement à une partie du Daisen-in, temple bouddhiste du nord de Kyōto.

53.

Ajisai 紫陽花
(Hortensia)

Année de réalisation :	1935
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	5e exposition de Dokuritsu bijutsu kyōkai, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1935 (œuvre sélectionnée)
Précisions sur l'œuvre :	Comme *Sekitei* sélectionnée pour être exposée, la toile aurait été emportée par les flammes pendant la guerre. Elle n'est citée que deux fois : dans *Nihon no zen.ei kaiga*, qui précise qu'elle aurait disparue dans un incendie, et dans le catalogue de l'exposition de 1997. Dans ce dernier, deux œuvres sont distinguées, *Ajisai* 紫陽花 et *Ajisai* あぢさい, mais il s'agit de la même. La seule reproduction de cette œuvre est une photographie où le peintre pose devant plusieurs toiles (ci-dessous) : *Ajisai* est située en haut à droite.

54.

Kiyomizu-dera no haru 清水寺の春
(Printemps au Kiyomizu-dera)

Année de réalisation :	Vers 1935
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition de petites pièces de l'Association de la peinture de style occidental de Kyōto (Kyōto yōga kyōkai shōhin chinretsukai 京都洋画協会小品陳列会), 5e étage du grand magasin Hankyū (quartier d'Umeda) dans l'espace dédié à la peinture de style occidental (大阪梅田阪急百貨店 6 階洋画陳列場), Ōsaka, 1935
Précisions sur l'œuvre :	Le titre laisse supposer qu'est représenté le fameux temple de Kyōto.

55.

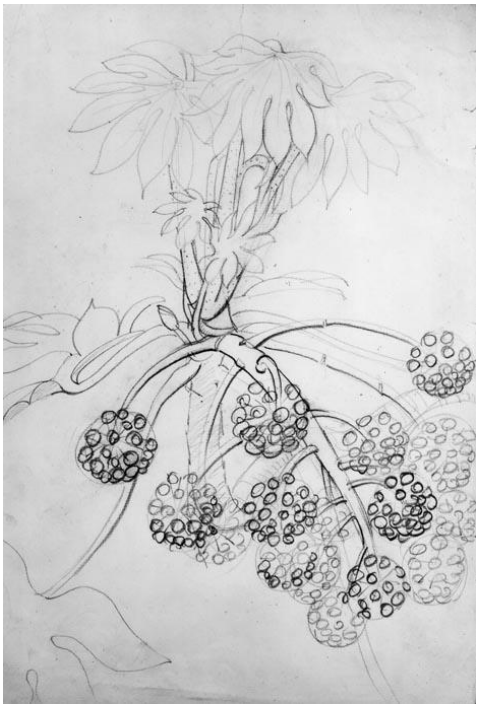
Sakamoto sanbashi no haru 坂本三橋の春
(Les trois ponts de Sakamoto au printemps)

Année de réalisation :	1935
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	Environ 33,0 × 24,0
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition de petites pièces de l'Association de la peinture de style occidental de Kyōto, grand magasin Hankyū, Ōsaka, 1935
Précisions sur l'œuvre :	Présentée en même temps que *Kiyomizu-dera no haru*, elle a sûrement été réalisée au même moment, ainsi que le laisse supposer son titre. La liste des œuvres vendues et données de Kitawaki (carnet nº 13) précise que l'œuvre est de format nº 4 (4 号), soit environ 33,0 × 24,0 cm. Les ponts évoqués font certainement référence à trois édifices qui se suivent et enjambent la rivière Ōmiya, dans la ville d'Ōtsu (proche de Kyōto), à proximité de la gare Hankyū de Sakamoto : le pont Ōmiya (Ōmiyabashi 大宮橋), le pont Hashiri (Hashiribashi 走井橋), et le pont Ninomiya (Ninomiyabashi 二宮橋).

56.

Yatsude 八ツ手
(Yatsude)

Année de réalisation :	1935
Technique :	Crayon sur papier ?
Dimensions (cm) :	45,7 × 31,2 ?
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	1ère exposition des beaux-arts de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1935.
Précisions sur l'œuvre :	Seule information sur l'œuvre portant ce titre : elle est classée dans *Kitawaki Noboru isakuten* dans la catégorie « Croquis, etc. » (*sobyō sono ta* 素描その他). Cependant, un croquis conservé dans les collections du MOMAT (intitulé *Sobyō* 素描 [Croquis]) nous semble désigner cette œuvre. En effet, *yatsude* 八手 (Fatsia japonica) est le nom d'une plante, parfois dénommée en français aralia du Japon. Ses feuilles et sa floraison, typiques, évoquent immédiatement le dessin présenté ci-dessous. Les dimensions indiquées sont celles du dessin reproduit.



57.

Mado 窓
(Fenêtre)

Année de réalisation : Vers 1935 ?

Technique :

Dimensions (cm) :

Lieu de conservation :

Exposition(s) : 1ère exposition des beaux-arts de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1935.

Précisions sur l'œuvre :

58.

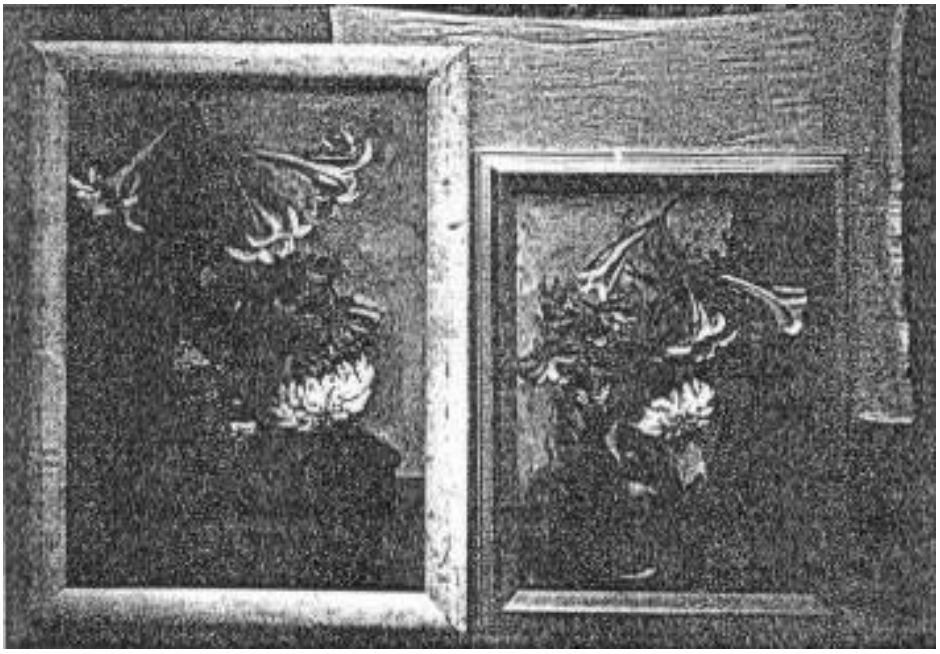
Settsukyō Yabakei 摂津耶馬渓
(Gorges Settsukyō Yabakei)

Année de réalisation :	Vers 1935 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	Environ 112,3 ×145,3
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	1ère exposition de Shin Nihon yōga kyōkai 新日本洋画協会展 (Nouvelle association de la peinture japonaise de style occidental), musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1935
Précisions sur l'œuvre :	La seule reproduction de cette œuvre est une photographie où le peintre pose devant plusieurs toiles (ci-dessous) : elle est tout en bas à droite, au-dessous d'*Ajisai*. La comparaison avec *Bochi*, directement à gauche, permet de déduire de manière assez précise le format de la toile, qui semble identique (ou presque). On distingue une rivière : il s'agit sûrement de la rivière Akuta (Akuta-gawa 芥川), qui serpente dans les gorges Settsukyō (ou Settsukyō Yabakei), dans le département d'Ōsaka.

59.

Shirayuri 白百合
(Lys blancs)

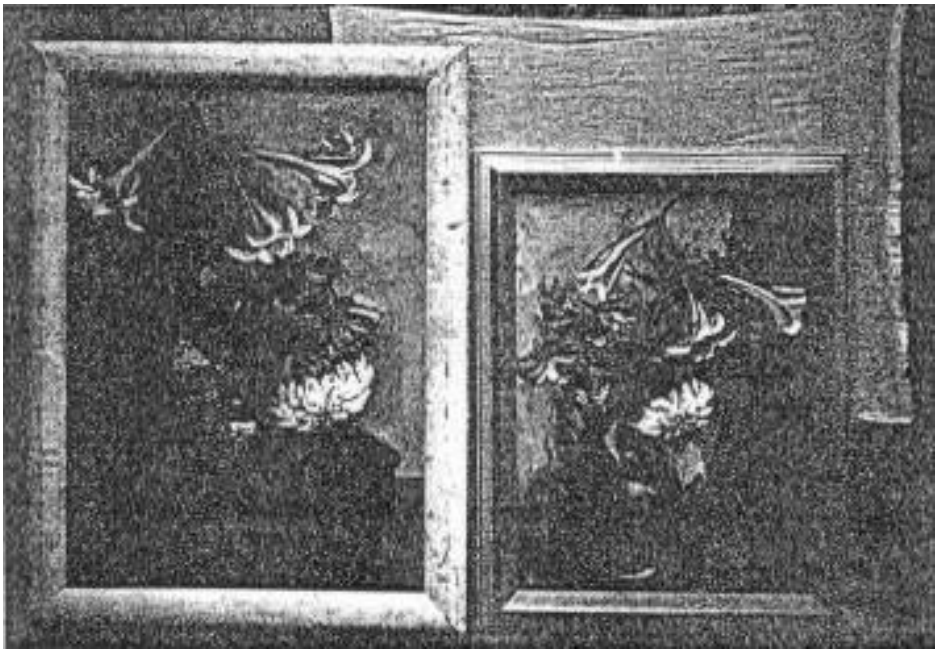
Année de réalisation :	Vers 1935 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	1ère exposition de Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1935
Précisions sur l'œuvre :	Son titre laisse bien sûr supposer que le peintre y a représentés des lys blancs. Une photo présente ce qui semble être deux toiles représentant des lys blancs (ci-dessous). Il n'est cependant pas possible de déterminer de laquelle des deux toiles il s'agit, ni même si elles correspondent à ce titre.



60.

Shirayuri (?) 白百合（？）
(Lys blancs [?])

Année de réalisation :	Vers 1935 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Il n'existe qu'une seule œuvre répertoriée sous le titre de *Shirayuri*, mais ainsi que précise ci-avant, les deux œuvres présentées sur la photographie sont très proches et semblent bien présenter des lys blancs.



61.

Kisha キシヤ
(Kisha)

Année de réalisation :	Vers 1935 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	1ère exposition de Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1935
Précisions sur l'œuvre :	Comme *Shirayuri*, cette œuvre a été présentée en 1935 lors de la 1ère exposition de la Shin Nihon yōga kyōkai : il pourrait également s'agir d'une huile sur toile. Aucune autre information sur cette œuvre. La graphie, ancienne, suggère de lire son titre *Kishiya*, mais il pourrait aussi bien s'agir de *Kisha*, qui pourrait alors désigner un train à vapeur (*kisha* 汽車), à moins qu'il ne s'agisse de l'offrande faite à un temple ou sanctuaire (*kisha* 喜捨).

62.

Bara バラ
(Roses)

Année de réalisation :	Vers 1935 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	1ère exposition de Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1935
Précisions sur l'œuvre :	Présentée lors de la 1ère exposition de la Shin Nihon yōga kyōkai, il pourrait s'agir d'une huile sur toile. Aucune autre information sur cette œuvre, sinon qu'elle devait représenter les fleurs évoquées par le titre. Cependant, dans la liste des œuvres vendues et données de Kitawaki (carnet no 13), une œuvre nommée *Bara no hana* バラの花 (Roses) pourrait faire référence à la même œuvre : elle serait d'un format no 20F (20F 号, « F » correspondant à *Figure* c'est-à-dire « portrait »), soit environ 73,0 × 61,0 cm.

63.

Tachiki no aru fūkei 立木のある風景 (Paysage avec un arbre se dressant) [1/2]

Année de réalisation :	Vers 1935 ?
Technique :	Décalcomanie sur papier
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	L'œuvre, première d'un ensemble de deux, est seulement évoquée dans *Kitawaki Noboru isakuten* sous la mention *Dekarukomanī (Tachiki no aru fūkei)* デカルコマニー（立木のある風景） (Décalcomanie [Paysage avec un arbre se dressant]). Il s'agit plus d'une description que d'un véritable titre.

64.

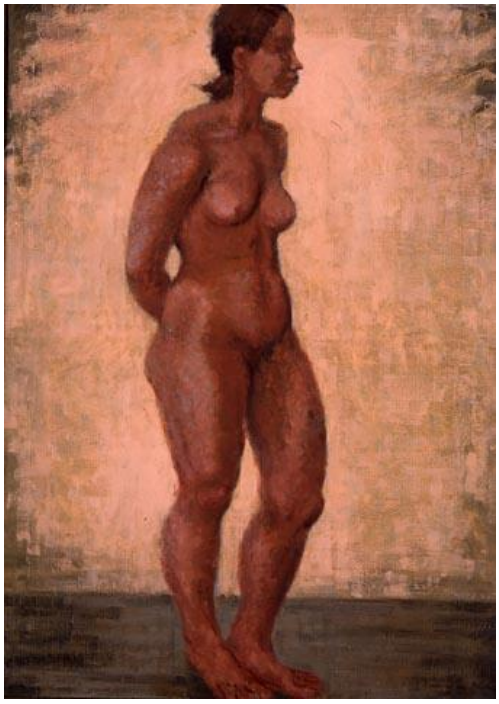
Tachiki no aru fūkei 立木のある風景
(Paysage avec un arbre se dressant) [2/2]

Année de réalisation :	Vers 1935 ?
Technique :	Décalcomanie sur papier
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Deuxième partie de l'ensemble évoqué dans *Kitawaki Noboru isakuten*.

65.

Rafu shūsaku 裸婦習作
(Étude de nu féminin)

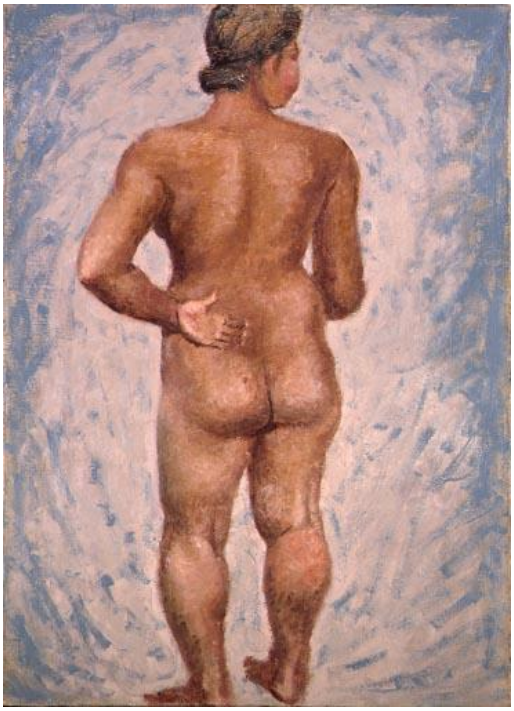
Année de réalisation :	Vers 1935 ?
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	90,0 × 63,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Nakamura évoque trois œuvres, qu'il nomme *Rafu A* 裸婦 A (Nu féminin A), *Rafu B* 裸婦 B (Nu féminin B), *Rafu C* 裸婦 C (Nu féminin C) : il s'agit certainement de cette œuvre et des deux suivantes. Signature en bas à droite : Noboru. K.-



66.

Rafu shūsaku 裸婦習作
(Étude de nu féminin)

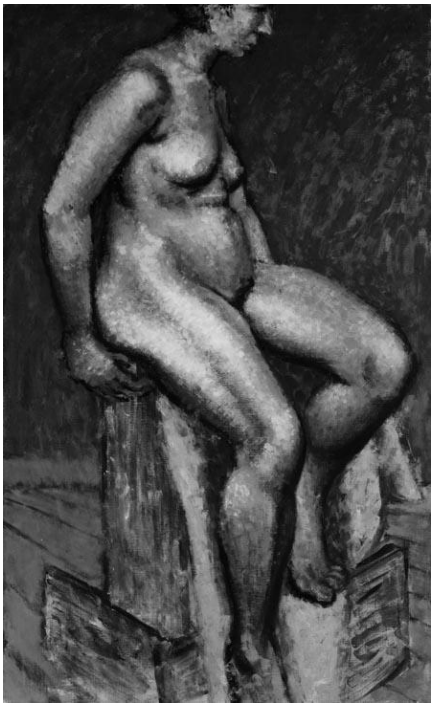
Année de réalisation :	Vers 1935 ?
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	91,0 × 65,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	



67.

Rafu shūsaku 裸婦習作
(Étude de nu féminin)

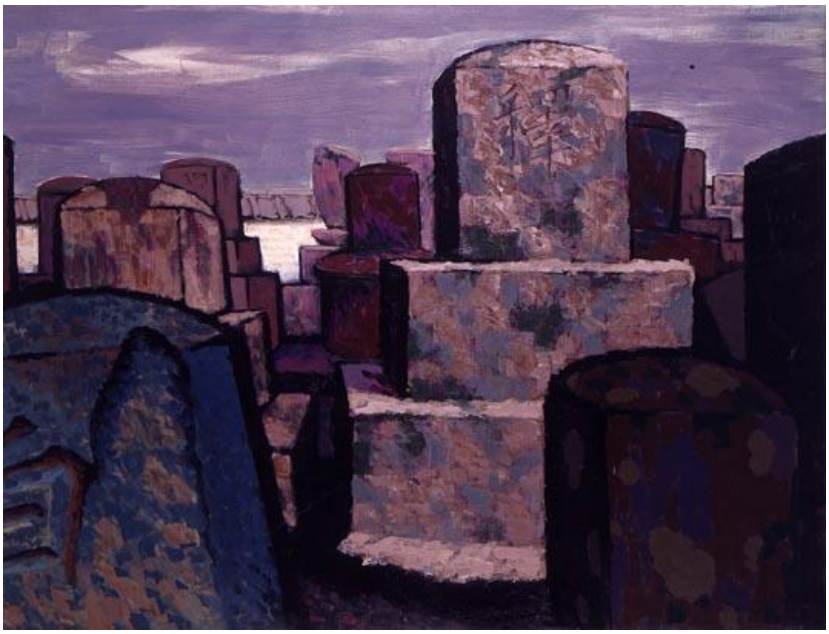
Année de réalisation :	Vers 1935 ?
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	116,5 × 72,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	



68.

Bochi 墓地
(Cimetière)

Année de réalisation :	1935
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	112,3 × 145,3
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	1ère exposition de Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1935
Précisions sur l'œuvre :	Signature en bas à droite : Noboru.K/35



69.

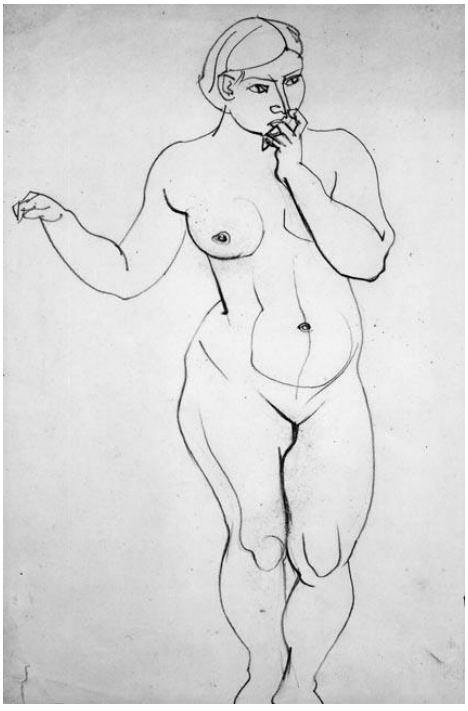
Habotan (Shūsaku) 葉牡丹（習作）
(Choux d'ornement [Étude])

Année de réalisation : Vers 1935
Technique : Huile sur toile
Dimensions (cm) : 91,0 × 72,8
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

70.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936
Technique : Crayon sur papier
Dimensions (cm) : 37,8 × 24,8
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :



71.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936

Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 38,1 × 26,6

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

72.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936
Technique : Crayon sur papier
Dimensions (cm) : 27,5 × 38,5
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

73.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936

Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 38,6 × 27,0

Lieu de conservation : MOMAT

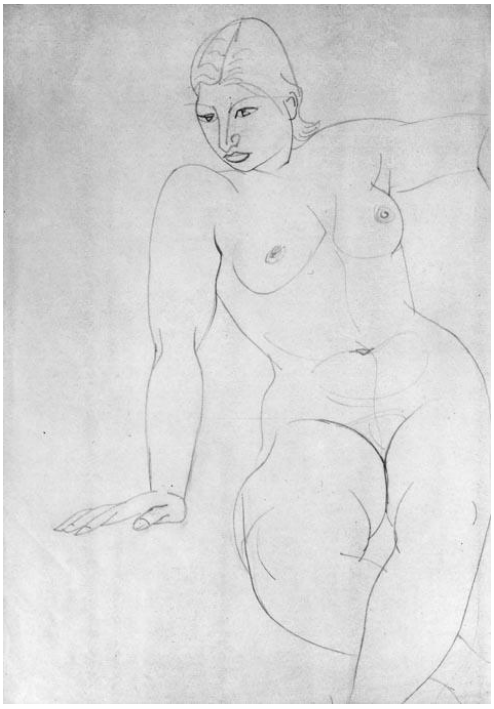
Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

74.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936
Technique : Crayon sur papier
Dimensions (cm) : 38,8 × 27,0
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :



75.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936

Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 24,4 × 30,4

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

76.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936
Technique : Crayon sur papier
Dimensions (cm) : 23,8 × 37,9
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

77.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936

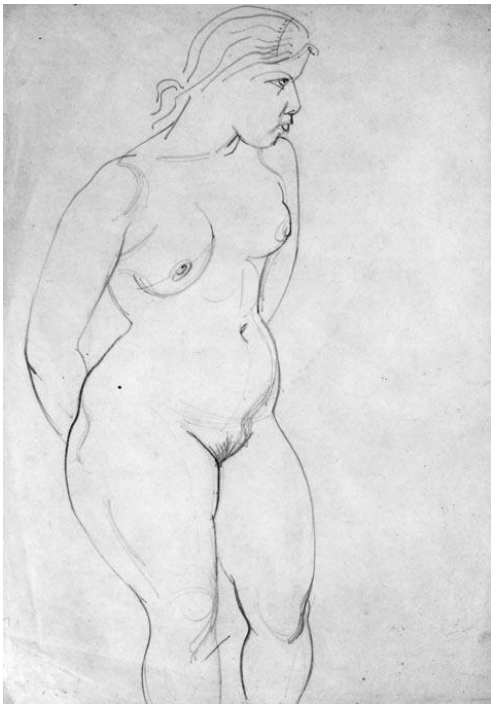
Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 38,8 × 23,8

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :



78.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936

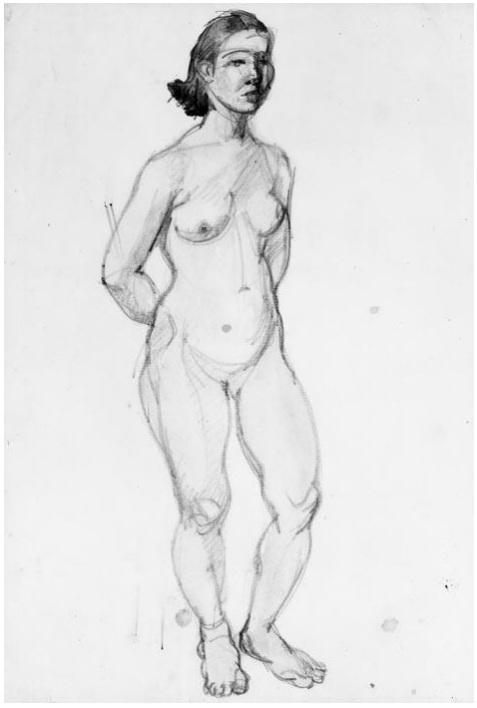
Technique : Crayon et aquarelle sur papier

Dimensions (cm) : 45,7 × 30,7

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :



79.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936

Technique : Crayon et aquarelle sur papier

Dimensions (cm) : 45,7 × 30,8

Lieu de conservation : MOMAT

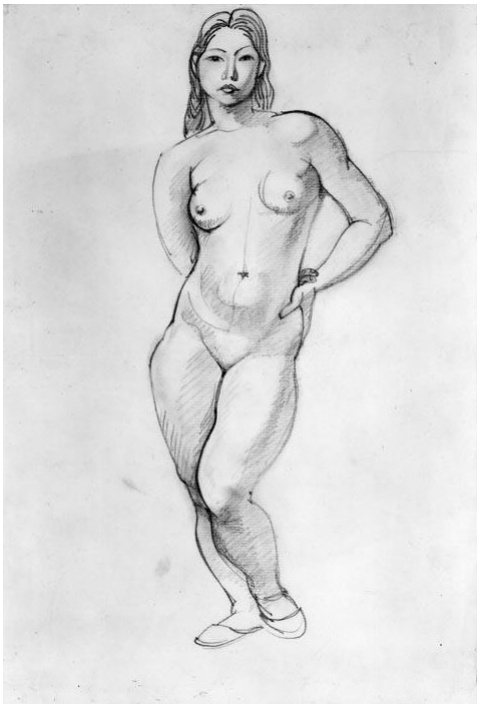
Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

80.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936
Technique : Crayon sur papier
Dimensions (cm) : 45,8 × 30,7
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :



81.

Rafu 裸婦
(Nu féminin)

Année de réalisation : Vers 1935-1936
Technique : Crayon sur papier
Dimensions (cm) : 38,7 × 26,9
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

82.

Entotsu no aru fūkei 煙突のある風景
(Paysage avec cheminées)

Année de réalisation : Vers 1936 ?

Technique :

Dimensions (cm) :

Lieu de conservation :

Exposition(s) : 2e exposition de la Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1936

Précisions sur l'œuvre :

83.

Kyōchikutō to onna 來竹桃と女
(Laurier-rose et femme)

Année de réalisation :	Vers 1936 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	Environ 41,0 × 32,0 ?
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	2e exposition de la Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1936
Précisions sur l'œuvre :	Dans la liste des œuvres vendues et données de Kitawaki (carnet no 13), une œuvre intitulée *Kyōchikutō* 來竹桃 (Laurier-rose) désigne probablement celle-ci : il est précisé qu'elle est de format no 6 (6 号), soit environ 41,0 × 32,0 cm (s'il s'agit d'un format portrait, plutôt 41,0 × 27,0 cm pour un format paysage). Il s'agit sûrement d'une huile sur toile.

84.

Shizuka naru minato 静かなる港
(Port paisible)

Année de réalisation :	Vers 1936 ?
Technique :	
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	2e exposition de la Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1936
Précisions sur l'œuvre :	

85.

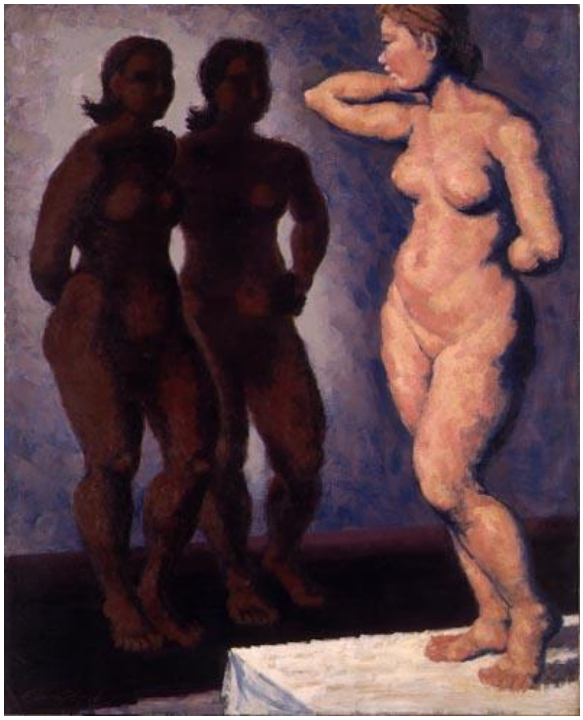
Shūsaku 習作
(Étude)

Année de réalisation :	1936
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	53,0 × 40,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Nakamura intitule cette œuvre *Shūsaku (Ki no ne)* 習作（木の根） (Étude [Racine d'arbre]). Cette portion d'arbre, qui se retrouvera à l'époque dans plusieurs œuvres, semble inaugurer l'intérêt du peintre pour la personnification des végétaux, qui trouvera durant la période surréaliste de Kitawaki diverses illustrations.

86.

Meian san rafu 明暗三裸婦
(Trois nus féminin, ombre et lumière)

Année de réalisation :	1936
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	162,0 × 130,4
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	6e édition de la l'Association de l'art indépendant, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1936
Précisions sur l'œuvre :	Signature en bas à gauche : Noboru K-36



87.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1936
Technique :	Eau-forte sur papier
Dimensions (cm) :	12,0 × 9,0
Lieu de conservation :	MOMAT, galerie d'art
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre non titrée. Il en existe au moins deux exemplaires connus : un au MOMAT, et un second qui était proposé à la vente dans une galerie d'art de Tōkyō fin 2015. Signature en bas à droite : 乃. [No.] 36

88.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1936-1937
Technique :	Eau-forte sur papier
Dimensions (cm) :	19,0 × 12,1
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre non titrée.
	Date et signature en bas à gauche : 36 乃 [No]

89.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1936-1937
Technique :	Eau-forte sur papier
Dimensions (cm) :	11,6 × 9,2
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre non titrée.

90.

Amarini kikuteki na 余りに菊的な
(Trop chrysanthèmesque)

Année de réalisation :	Vers 1936-1937 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition collective (trois artistes) de Imai Ken.ichi, Kitawaki Noboru et Takagi Shirō (今井憲一、北脇昇、高木四郎三人展), galerie du hall Asahi (Asahi kaikan garō 朝日会館画廊), Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Il ne reste de cette œuvre que le titre. L'année d'exposition, et les autres avec lesquelles elle l'a été, permet de supposer qu'il s'agit d'une huile sur toile, et qu'elle a été réalisée vers 1937. Elle est notée dans la liste des œuvres vendues et données de Kitawaki (carnet nº 13), avec l'indication qu'elle a été cédée en 1936, mais la précision semble clairement avoir été faite ultérieurement, ce qui ne permet pas d'être certain de l'information. Quant au titre, il est pour le moins étrange, puisqu'il s'agit vraisemblablement de l'adjectivisation de « chrysanthème ». Compte tenu de l'époque de réalisation et des autres œuvres alors présentées, peut-être est-il possible d'imaginer des fleurs personnifiées.

91.

Kaijō e (Kikyō) 海上へ（好奇）
(Vers la mer [Curiosité])

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	46,0 × 55,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	3e exposition de la Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Toile extraite de *Urashima monogatari* 浦島物語 (La légende d'Urashima), œuvre collective à laquelle ont travaillé quatorze peintres. Elle n'était pas conçue comme une sorte de cadavre exquis peint, où l'importance du hasard serait majeure, mais était à l'inverse codifiée : chaque artiste devait suivre un thème, le titre de l'œuvre était défini, et même les couleurs dominantes étaient arrêtées en amont : pour Kitawaki par exemple, la couleur du motif principal devait être le rouge, et le bleu devait dominer pour le fond. À l'inverse des surréalistes, l'harmonie guidait le processus créatif. Signature en bas à droite : 乃 [No]

92.

Kaigara keikan 貝殻景観
(Paysage de coquillages)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	45,5 × 53,0
Lieu de conservation :	Collection particulière (en dépôt au musée des beaux-arts de l'arrondissement d'Itabashi 板橋区立美術館, à Tōkyō)
Exposition(s) :	Exposition collective (trois artistes) de Imai Ken.ichi, Kitawaki Noboru et Takagi Shirō, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1937 ; exposition de petites pièces de la Shin Nihon yōga kyōkai (Shin Nihon yōga kyōkai shōhin ten 新日本洋画協会小品展), galerie de la société Bijutsu shinron-sha (Bijutsu shinron-sha garō 美術新論社画廊, Ōsaka, 1938
Précisions sur l'œuvre :	Intitulé *Kaigara fūkei* 貝殻風景 (Paysage de coquillages) lors de sa présentation en 1938. Signature et date en bas à droite : Noboru.K-37

93.

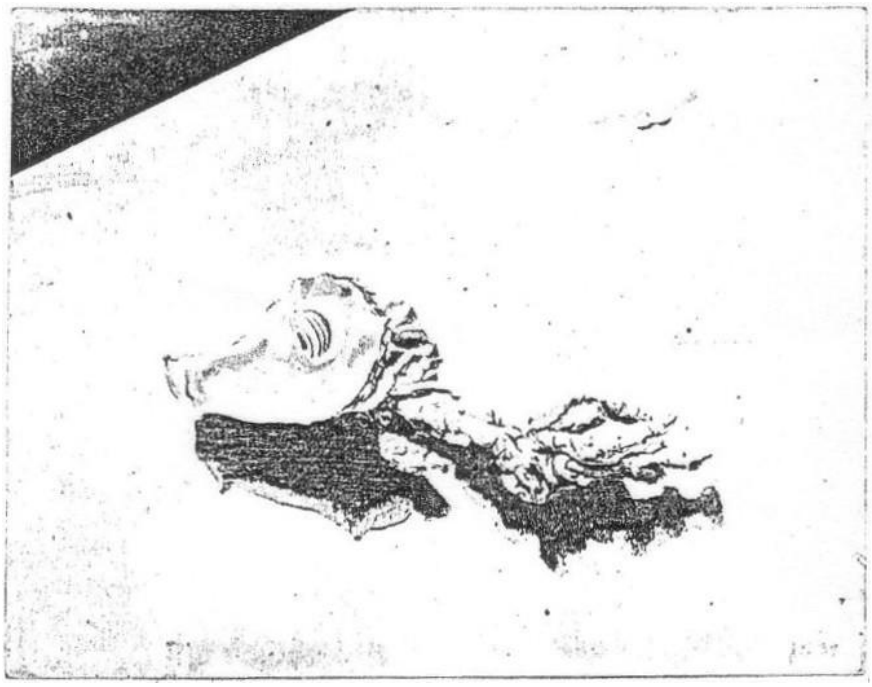
Kūkō 空港
(Aéroport)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	72,5 × 60,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	3e exposition de la Shin Nihon yōga kyōkai (musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur), Kyōto, 1937 ; exposition du groupe de recherche Art et culture (Bijutsu bunka kenkyūkai 美術文化研究会), lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	L'immense majorité des œuvres de Kitawaki conservées au MOMAT sont issues d'un don de Kitawaki Kane, la veuve du peintre, en 1960. *Kūkō* a en revanche rejoint les collections nationales en 1953, ce qui montre l'intérêt suscité par certaines de ces œuvres seulement deux années après sa mort. Signature et date en bas à gauche : 乃. [No.] 1937

94.

Tanken hikō 探検飛行
(Vol de reconnaissance)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	3e exposition de la Shin Nihon yōga kyōkai (musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur), Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Cette œuvre, disparue, pourrait faire partie d'un triptyque comprenant également *Kūkō* et *Sora no ketsubetsu*, toutes présentées en 1937. La seule illustration qu'il semble possible de lui rattacher est de très mauvaise qualité : en supposant l'emploi du même type de motifs, on y distingue une coquille (d'huître ?) dans le prolongement d'un morceau de gingembre à droite et, en haut à droite, une disamare (fruit de l'érable). Signature et date en bas à droite (que l'on devine difficilement) appuient cette thèse : 乃. [No.] 37



95.

Sora no ketsubetsu 空の訣別
(Adieux dans les cieux)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	117,0 × 80,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	3e exposition de la Shin Nihon yōga kyōkai (musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur), Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Le thème est inspiré d'un fait divers assez connu à l'époque. En août 1937, un appareil de l'aviation japonaise est abattu alors qu'il bombardait la ville de Nankin. À son bord, et alors que son appareil, en flammes, se dirige vers le sol, le lieutenant Kobayashi aurait fait ses adieux aux autres avions japonais qui l'entouraient en agitant vers eux un mouchoir blanc. L'aéronef en question est figuré par le motif peint en bas à droite de la toile. Il s'agit de l'unique œuvre du peintre qui dépeint directement une scène de guerre, sans cependant la glorifier ou conférer à quiconque un caractère héroïque, à l'image des « peintures de guerre » (*sensōga* 戦争画). Signature et date en bas à gauche : 乃. [No.] 1937

96.

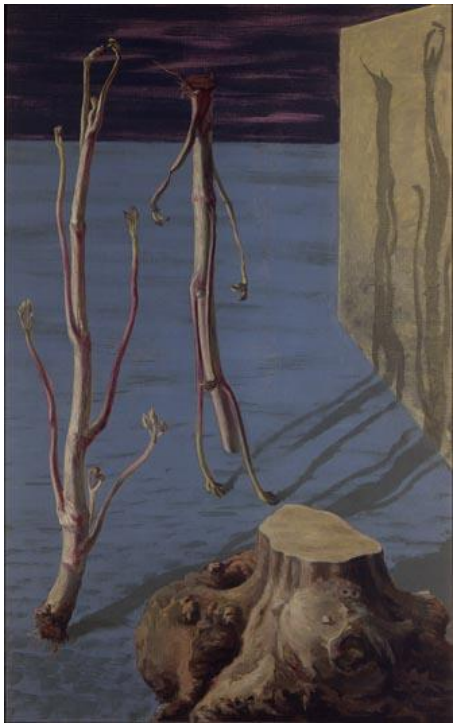
Dansōmen 断層面
(Faille)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	117,0 × 80,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	7e exposition de l'art indépendant (Dokuritsu ten 独立展), musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Signature et date en bas à droite : Noboru.K-37

97.

Udo 独活
(Aralia cordata)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	117,0 × 74,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	7e exposition de l'art indépendant, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1937 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	L'une des œuvres les plus célèbres de Kitawaki. L'*udo* est une plante comestible, originaire du Japon. Il semble que le peintre ait choisi de la personnifier et d'en faire le motif principal de sa toile du fait du jeu de mot que lui inspirait les caractères utilisés pour en écrire le nom, 独活, qui pourraient signifier « vie solitaire ». Signature et date en bas à droite : Noboru.K/37



98.

Shin gūzō setsu 新偶像説
(Nouvelle théorie des idoles)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile et collage (photographie) sur toile
Dimensions (cm) :	145,5 × 97,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	2e exposition de la ville de Kyōto (Kyōto-shi ten 京都市展), musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Kitawaki a collé une photographie du philosophe anglais Francis Bacon (1561-1626). Celle-ci permet de comprendre le titre de l'œuvre comme une allusion à la théorie des idoles de Bacon, qui s'en prend aux illusions, aux théories erronées, aux autres superstitions ou à la trop forte dévotion religieuse qui empêchent selon lui de percevoir le monde dans sa réalité. Il n'est pas surprenant que Kitawaki regarde avec intérêt ces théories à une époque où il s'intéresse au surréalisme. Il est par ailleurs à noter que Nakai Masakazu évoque lui aussi Bacon en 1936 dans *Iinkai no ronri* 委員会の論理 (La logique des comités). Signature et date en haut à gauche : Noboru K-/1937.5

99.

Ki no ne to me 樹の根と芽
(Racines et pousse d'arbre)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	112,3 × 145,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature et date en bas à droite : Noboru K 37

100. ?

Année de réalisation : Vers 1937 ?

Technique : Eau-forte sur papier ?

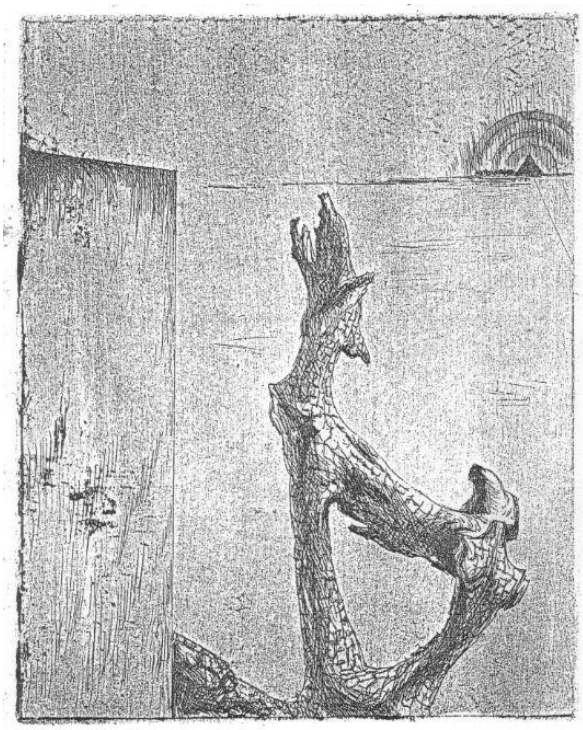
Dimensions (cm) :

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Aucune information sur cette œuvre, à l'exception d'une reproduction de très mauvaise qualité qui n'en laisse pas même devenir la nature (ci-dessous). On devine qu'il pourrait s'agir d'une gravure.

Quant au motif principal, ce morceau de bois en forme de chien hurlant à la lune, il permet de supposer que l'œuvre a été réalisée aux alentours de 1937.



101.

Mottomo shizuka naru toki 最も静かなる時
(Le moment le plus calme)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	112,3 × 146,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	3e exposition de la ville de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1938 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Derrière le fameux morceau de bois, la silhouette d'une femme s'efface dans ce brouillard qui intéressa beaucoup Takiguchi. La feuille dorée s'apparente à une feuille de *kakuremino* 隠れ蓑 (Dendropanax trifidus) : le terme désigne aussi un vêtement que possèdent les démons et *tengu*, permettant de disparaître lorsqu'on l'enfile. Ce jeu de mot, référence probable au brouillard, a tout à fait pu motiver son emploi par le peintre. Il y a aujourd'hui dans le jardin du Kōseiin un petit arbre, probable rejeton d'un autre présent du vivant du peintre. Signature et date en bas à droite : 乃 [No] 37

102.

Aki no kyōi 秋の驚異
(Miracle d'automne)

Année de réalisation :	Vers 1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	33,5 × 45,5
Lieu de conservation :	MOMAK
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Cette œuvre présente l'une des nombreuses tentatives auxquelles s'essaie alors le peintre. Ici, il a enduit de peinture des feuilles d'arbre avant de les appliquer sur sa toile. Il réutilisera à diverses reprises ce principe du tamponnage. Signature en bas à droite : 乃 [No]

103.

Tsuki ichi 月 1
(Lune 1)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Monotype sur papier
Dimensions (cm) :	29,6 × 25,6
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	Exposition collective (trois artistes) de Imai Ken.ichi, Kitawaki Noboru et Takagi Shirō, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Présentée en 1937 sous le titre *San jigen e no Tsuki no de* 三次元への月の出 (Lever de Lune pour la troisième dimension). Kitawaki écrit dans « Gijutsu yori mita mujun no kaiga » (1937) : « Tout d'abord, ce qui s'apparente à un arbre est une feuille de chou chinois directement enduite de peinture, la Lune est le couvercle d'une boîte métallique [de poudre dentifrice] Smoca posée sur le papier et autour de laquelle a été vaporisée [de la peinture], la montagne est un journal roulé en boule enduit de peinture et appliqué [sur le papier], et les nuages un récipient orné de motifs en relief [enduit de peinture et] pressé [contre le papier] ; tout est ainsi réalisé avec des techniques à l'opposé de la reproduction d'après nature. Ceux pour qui la peinture se réalise avec un pinceau considéreront cela comme une technique hasardeuse, mais l'art n'est-il pas une technique hasardeuse montrant habilement les contradictions de la réalité ? » Signature et date en bas à gauche : Noboru Kitawaki 1937.11

104.

Tsuki ni 月 2
(Lune 2)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Monotype sur papier
Dimensions (cm) :	38,2 × 26,9
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Cette œuvre est également basée sur le tamponnage : l'arbre est réalisé avec un demi chou chinois, la Lune au pochoir, et la base de l'œuvre avec des journaux chiffonnés enduits de matière. Signature en bas à droite (sceau) : 乃 [No]

105.

Wakaki Nihon no ishi 若き日本の意志
(Volonté du jeune Japon)

Année de réalisation : Vers 1937-1938

Technique : Monotype sur papier ?

Dimensions (cm) :

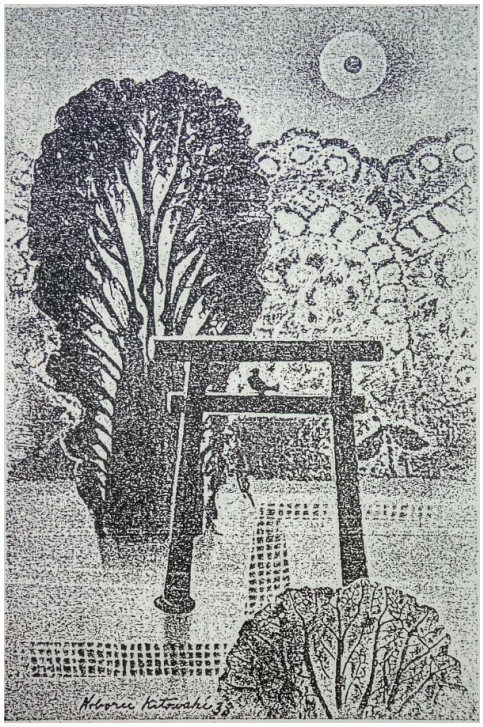
Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Il n'existe guère d'information sur cette œuvre, mais la présence des motifs de l'arbre/chou et du morceau de bois/chien permet de supposer une date de réalisation proche de 1937.

Elle est reproduite aux alentours de novembre 1937 dans le *Nippon shinbun*, à côté d'un court filet de Kitawaki, qui porte le titre et la précision suivants : *Wakaki Nihon no ishi (Ga ni dai shite)* 若き日本の意志（画に題して） (Volonté du jeune Japon [Titre de l'œuvre]). Le peintre y précise lui-même les techniques employées : « le soleil avec une pièce de 10 sens en cupro-nickel » (*jussen hakudō no taiyō* 十銭白銅の太陽), « la forêt en dentelle » (*rēsu no mori* レースの森) et « le vieil arbre avec un demi-chou » (*hakusai no rōju* 白菜の老樹).

Signature et date en bas à gauche : Noboru Kitawaki 37 [38 ?]



106.

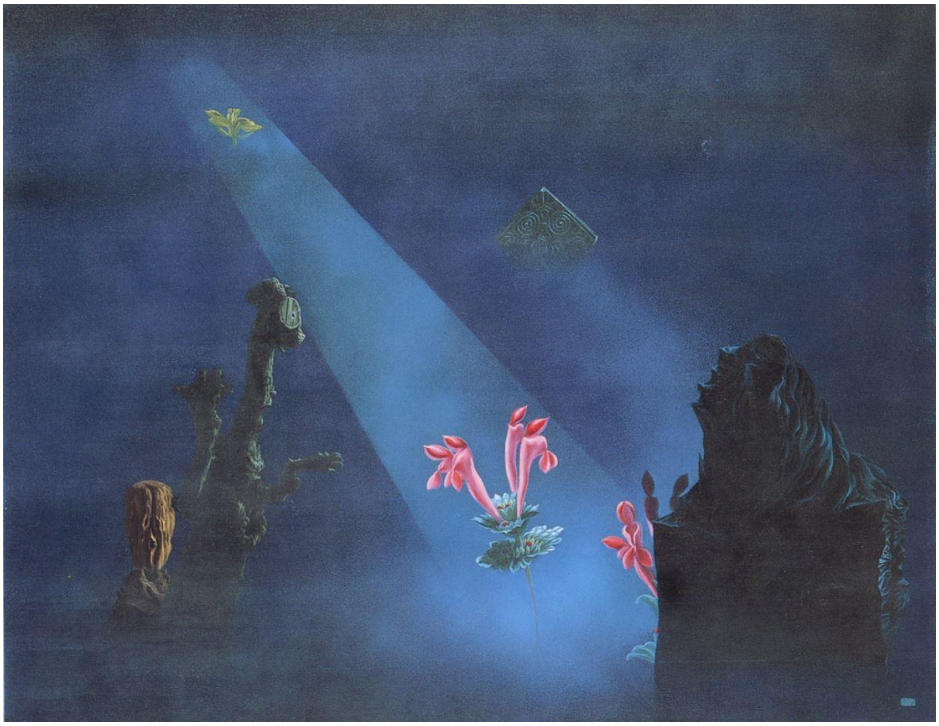
[Obuje]［オブジェ］
([Objet])

Année de réalisation :	Vers 1937
Technique :	Objet en bois
Dimensions (cm) :	19,0 (hauteur)
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Ce morceau de bois est l'un des nombreux « objets » ramassés par Kitawaki, et qui lui ont servi de modèle et/ou d'inspiration dans ces créations. La conservation et le réemploi de tels modèles – dont l'apparence est parfois davantage encore anthropomorphisée –, et donc l'importance qu'ils semblait leur accorder, ainsi que le fait qu'il aient pour certains étés depuis exposés peut permettre de les considérer comme des œuvres à part entière.

107.

Nemurarenu yoru no tame ni 眠られぬ夜のために
(Pour les nuits d'insomnie)

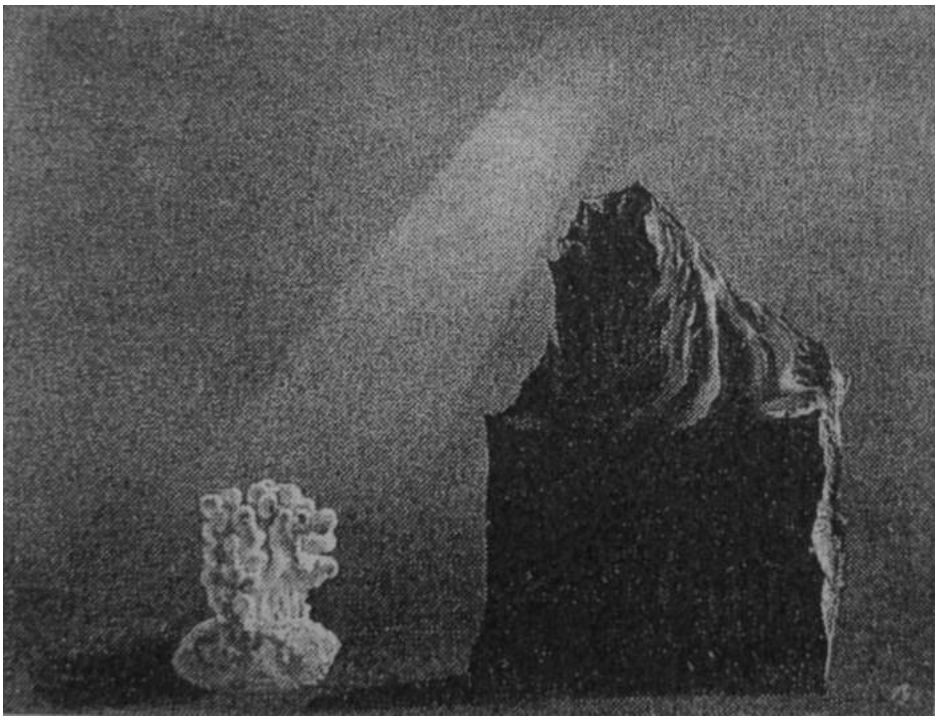
Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	130,0 × 162,0
Lieu de conservation :	Musée municipal d'art de Kyōto
Exposition(s) :	3e exposition de la ville de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1938 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Prix du maire en 1938, la toile reprend le titre d'un recueil de nouvelles de Carl Hilty (1833-1909), dont la traduction japonaise paraît en 1936. La ressemblance avec *Fukaumi no jōkei* 深海の情景 (Scène des fonds marins, 1933) de Koga Harue est à noter. On retrouve ici le fameux morceau de bois. Les fleurs au centre sont des *hotoke no za* 仏の座 (Lamium amplexicaule, littéralement « siège de Bouddha ») : normalement discrètes, elles ont ici une taille démultipliée, comme pour y accueillir les inquiétants personnages dont elles sont entourées. Signature et date en bas à droite : 乃 [No] 37



108.

Nemurarenu yoru no tame ni (Shūsaku) 眠られぬ夜のために（習作）
(Pour les nuits d'insomnie [Étude])

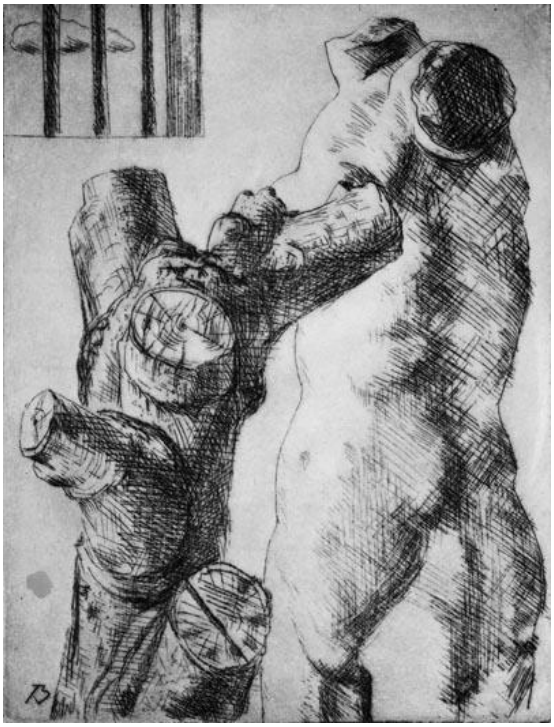
Année de réalisation :	1937-1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	40,9 × 53,0
Lieu de conservation :	Musée d'art de Yokohama
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Parfois également nommée *Nemurarenu yoru no tame ni (esukīsu)* 眠られぬ夜のために（エスキース） (Pour les nuits d'insomnie [Esquisse]), cette toile est dans plusieurs ouvrages datée de 1938 : une telle datation n'est pas impossible, mais semble un peu étrange pour une œuvre sensée être l'ébauche d'une autre réalisée en 1937. Signature en bas à droite : 乃 [No]



109.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1937
Technique :	Eau-forte sur papier
Dimensions (cm) :	12,0 × 9,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre non titrée. À noter la fenêtre et surtout les barreaux qui la divisent : cette œuvre permet de mieux imaginer à quoi devait ressembler dans une première version *Shōhyō* 表彰 (Symbole), une toile réalisée la même année. Signature en bas à gauche : 乃 [No]



110.

Shōhyō 章表
(Symbole)

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	89,0 × 63,0
Lieu de conservation :	Musée municipal d'art de Kyōto
Exposition(s) :	2e exposition des beaux-arts de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Dans une première version, l'œuvre devait s'intituler *Bunka kunshō* 文化勲章 (Ordre de la Culture), en référence à une distinction créée en février 1937. Une analyse a révélé qu'une fenêtre avec des barreaux occupait d'abord le coin supérieur droit, évoquant directement l'eau forte de 1937 : comme une manière de signifier que la personne acceptant une telle récompense se voyait, à l'image de la statue et de la pièce de bois qui lui fait écho, ou du papillon figé dans son vol, assujettie et amputée de tout moyen d'action comme de réflexion. Le ruban peut évoquer du sang, ou les mouvements et intellectuels communistes réprimés. On songe à *Giseisha* 犠牲者 (La victime, 1933) de Tsuda, qui comporte aussi, dans le coin inférieur gauche, une telle fenêtre. Mais les pressions sur les artistes et intellectuels augmentent alors, menant probablement à cette modification. Signature en haut à droite : Noboru.K-/1937

111. ?

Année de réalisation :

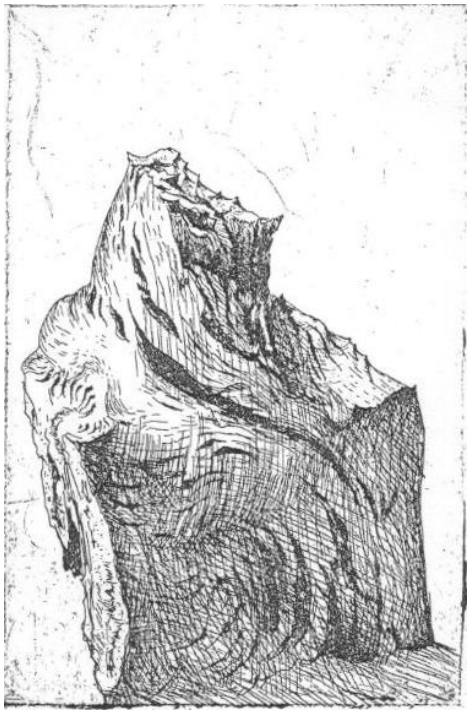
Technique :

Dimensions (cm) :

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Aucune information sur cette œuvre.



112. ?

Année de réalisation :

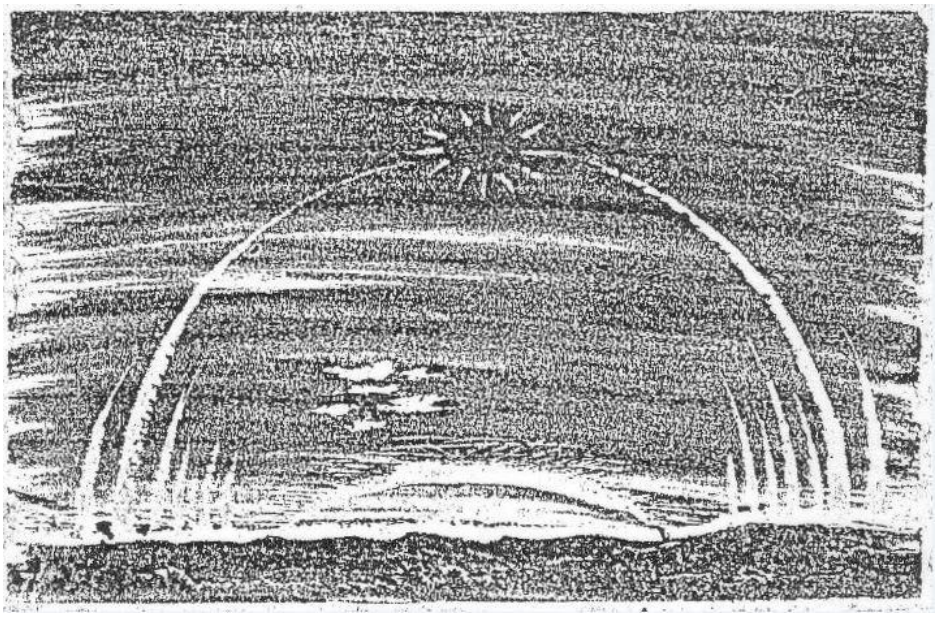
Technique :

Dimensions (cm) :

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Aucune information sur cette œuvre.



113.

[Obuje] ［オブジェ］
([Objet])

Année de réalisation : Vers 1937-1939 ?

Technique :

Dimensions (cm) :

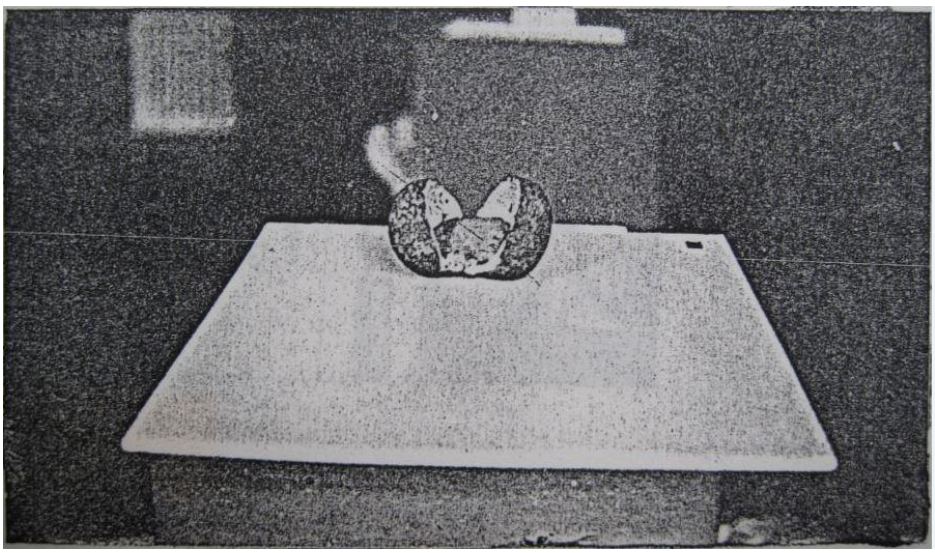
Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Aucune information.

Kitawaki présente ce type d'objets durant sa période surréaliste, ce qui permet d'imaginer une telle datation.

Il pourrait s'agir d'une photographie prise lors de l'exposition d'objets surréalistes qu'il organise en 1938 à Kyōto.



114. ?

Année de réalisation :

Technique : Huile sur toile ?

Dimensions (cm) :

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Aucune information sur cette œuvre, dont la seule trace est qui plus est fragmentaire (reproduction ci-dessous).

Il semble cependant qu'il s'agit d'une huile sur toile (on distingue un encadrement).

115.

Uruwashiki kōhai 美はしき光背
(Sublime aura)

Année de réalisation :	1937 ?
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	43,0 × 55,5 ?
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition collective (trois artistes) de Imai Ken.ichi, Kitawaki Noboru et Takagi Shirō, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Très peu d'information sur cette œuvre, qui semble être une huile sur toile datant de 1937. Elle aurait, à un certain moment, été aux États-Unis, mais la trace est depuis totalement perdue. Il n'en reste que deux photographies où il est difficile de bien distinguer les motifs peints. L'œuvre serait de format n° 10 (10 号), soit approximativement 43,0 × 55,5 cm.

116.

Sankei gitai 山景擬態
(Mimétisme d'un paysage de montagne)

Année de réalisation :	1937 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition collective (trois artistes) de Imai Ken.ichi, Kitawaki Noboru et Takagi Shirō, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Il ne reste de cette œuvre que le titre. L'année d'exposition, et les autres avec lesquelles elle l'a été, permet de supposer qu'il s'agit d'une huile sur toile, et qu'elle a été réalisée vers 1937. Le titre permet d'imaginer une personnification de la montagne, à l'image bien sûr du travail de Magritte, mais préfigurant aussi ce que seront *Uruwashiki mayu* 美はしき繭 (Sublime cocon, 1938) ou, après-guerre, *Sesshū paranoia zusetsu* 雪舟パラノイア図説 (Diagramme explicatif de la paranoïa de Sesshū, 1947).

117.

Juyō e no banka 樹葉への挽歌
(Élégie à une feuille d'arbre)

Année de réalisation :	1937 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition collective (trois artistes) de Imai Ken.ichi, Kitawaki Noboru et Takagi Shirō, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Il ne reste de cette œuvre que le titre. Comme pour l'œuvre précédente, l'année d'exposition, et les autres avec lesquelles elle l'a été, permet de supposer qu'il s'agit d'une huile sur toile, et qu'elle a été réalisée vers 1937.

118.

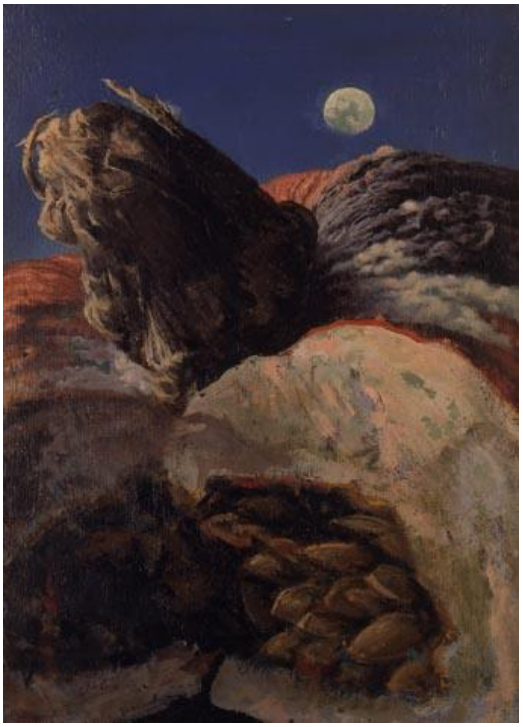
Hinshi no chisei 瀕死の知性
(Intelligence moribonde)

Année de réalisation :	1937 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition collective (trois artistes) de Imai Ken.ichi, Kitawaki Noboru et Takagi Shirō, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1937
Précisions sur l'œuvre :	Il ne reste de cette œuvre que le titre. L'année d'exposition, et les autres avec lesquelles elle l'a été, permet de supposer qu'il s'agit d'une huile sur toile, et qu'elle a été réalisée vers 1937.

119.

Shakkei (Kansōgaku shirīzu) 借景（観相学シリーズ）
(Paysage emprunté [Série de physiognomonie])

Année de réalisation :	1937
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	45,8 × 33,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	4e exposition de Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1938 ; 1ère exposition de Sōki bijutsu kyōkai 創紀美術協会 (Association des beaux-arts Genèse), galerie Ginza Aoki-sha (Ginza Aoki-sha garō 銀座青樹社画廊), Tōkyō, 1938
Précisions sur l'œuvre :	La toile représente un potiron dont une partie a été ôtée, en gros plan ; celui-ci se découpe sur un ciel de nocturne, où se distingue une Lune presque pleine. Le légume a apparemment beaucoup intéressé le peintre, qu'il réemploie à diverses reprises. La « série de physiognomonie » à laquelle appartient l'œuvre renseigne le spectateur sur ce qu'il doit y trouver : on devine dans la tige du potiron un visage ; mais il se distingue difficilement et sans assurance, ce qui fait de l'œuvre une pièce à part au sein de la série. À moins que le peintre ait eu en tête (comme le suggère le titre) d'intégrer le potiron dans le paysage constitué par la Lune : le végétal constituerait-il alors un autre astre ? Signature et date en bas à droite : Noboru K-/37



120. ?

Année de réalisation : Vers 1937 ?

Technique : Huile sur toile ?

Dimensions (cm) :

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Le flou est complet sur cette œuvre, dont il ne subsiste qu'une image de très mauvaise qualité.

Le seul indice, qui guide ici la datation approximative, est la présence du motif du potiron. Il est représenté entier, la portion découpée étant posée à côté : à ce détail près, il est dans une position très proche de celui de *Shakkei (Kansōgaku shirīzu)*.

À l'arrière-plan, le morceau de bois pourrait prendre l'apparence d'une tête (excroissance sur le côté gauche), mais il est difficile de distinguer ce qui est représenté.

121.

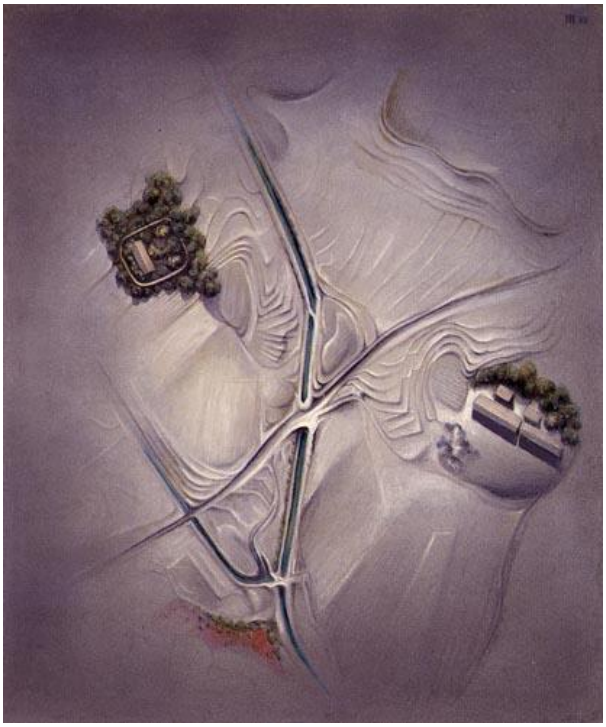
Henjō (Kansōgaku shirīzu) 変生（観相学シリーズ）
(Réincarnation [Série de physiognomonie])

Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	72,7 × 53,4
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	4e exposition de Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1938 ; 1ère exposition de Sōki bijutsu kyōkai, galerie Ginza Aoki-sha, Tōkyō, 1938
Précisions sur l'œuvre :	Autre pièce de la « série de physiognomonie », cette toile présente comme les suivantes un visage réalisé par l'assemblage de divers éléments. Chronologiquement, il s'agit sûrement de l'une des premières, après *Shakkei* (1937), la plupart des suivantes contenant une signature caractéristique de cette période du peintre. Le terme de *henjō* 変生 fait écho au vocabulaire du bouddhisme.

122.

Shūraku (Kansōgaku shirīzu) 聚落（観相学シリーズ）
(Habitations [Série de physiognomonie])

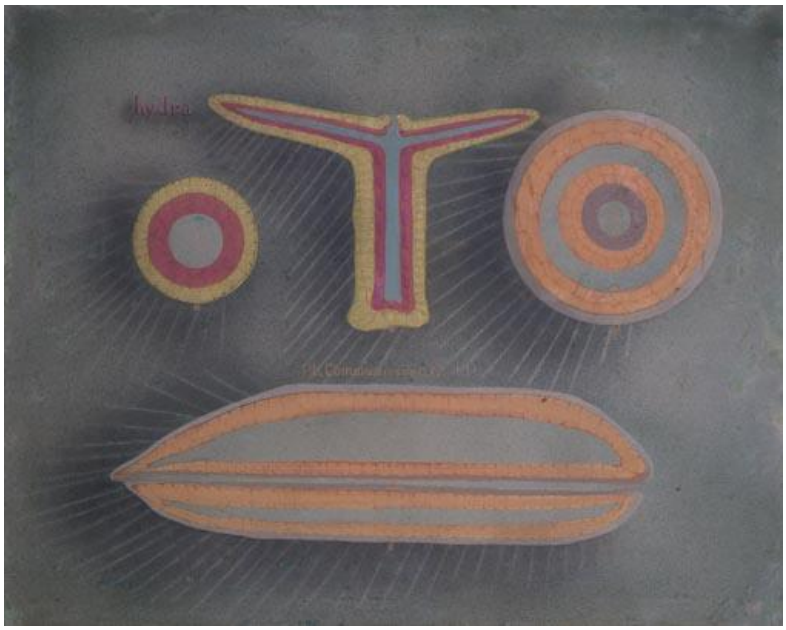
Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	72,8 × 60,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	4e exposition de Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1938 ; 1ère exposition de Sōki bijutsu kyōkai, galerie Ginza Aoki-sha, Tōkyō, 1938
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit de l'un des quelques exemples de vues aériennes de Kitawaki. Elle a été présentée à Tōkyō sous le titre de *Shūraku gyōsō* 集落形相 (Expressions d'habitations). Elle a parfois aussi été nommée *Shūraku kōzō* 聚落構造 (Structure des habitations). La manière d'inscrire *Shūraku* (集落 ou 聚落) est flottant, de même que la mention de la série. C'est l'une des premières toiles qu'il signe de son monogramme. Signature et date en haut à droite : 38 ⋈



123.

Kage (Kansōgaku shirīzu) 影（観相学シリーズ）
(Ombres [Série de physiognomonie])

Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	73,0 × 90,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	1ère exposition de Sōki bijutsu kyōkai, galerie Ginza Aoki-sha, Tōkyō, 1938
Précisions sur l'œuvre :	À gauche et au centre de la composition, à dominante rouge et jaune, l'œil et le nez sont respectivement constituées de coupes transversale et longitudinale de la structure moléculaire d'une hydre, comme précisé sur la toile : « hydra ». La bouche et l'autre œil (orange) sont réalisés sur le même principe, cette fois avec un ver de terre Pheretima Communissima : coupe longitudinale pour la bouche, transversale pour l'œil. Au-dessus de la bouche est bien précisé « Ph. Communissima G. et H. », la dernière précision correspondant au nom des découvreurs de l'espèce : Gotō Seitarō (« G. ») et Hatai Shinkichi (« H. »). Kitawaki s'est certainement inspiré d'illustrations reproduites dans des revues scientifiques pour imaginer ces motifs. Les multiples segments de droites évoquent ceux qui renseignent souvent les légendes sur de tels schémas. Quant aux ombres du titre, peut-être sont-elles dues à l'éclairage d'un microscope. Signature en bas à droite : ᛞ



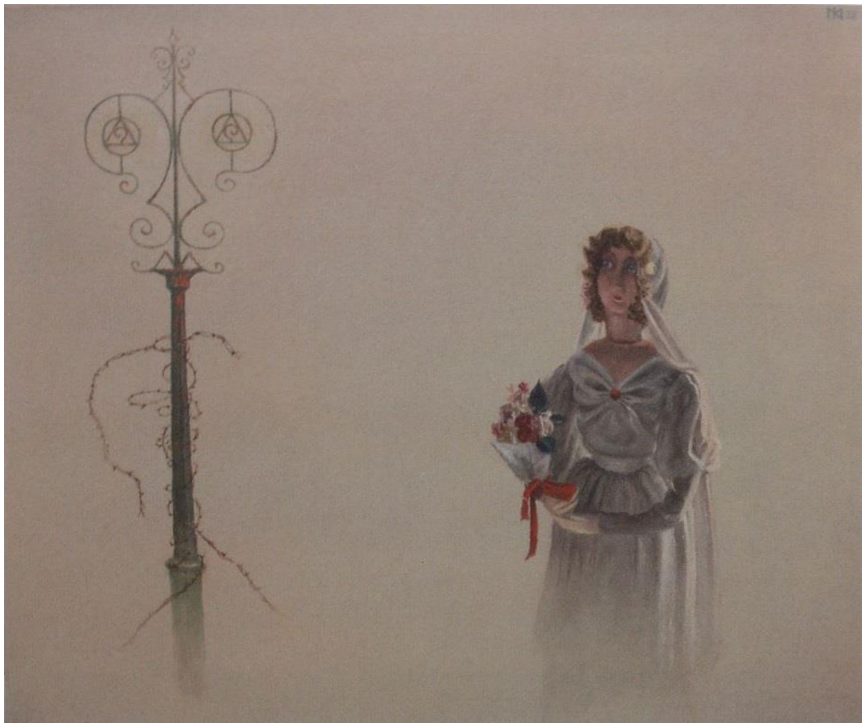
124.

Henjō zō (Kansōgaku shirīzu) 変生像（観相学シリーズ）
(Figure de la réincarnation [Série de physiognomonie])

Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	72,0 × 52,0
Lieu de conservation :	MOMAK
Exposition(s) :	1ère exposition de Sōki bijutsu kyōkai, galerie Ginza Aoki-sha, Tōkyō, 1938
Précisions sur l'œuvre :	Le peintre a ici figuré plusieurs visages : les motifs dessinés sur les ailes d'un papillon figurent les yeux de la poupée, et les Yo-Yo qu'elle tient dessinent eux aussi un inquiétant visage, qui fait écho à une autre œuvre de la même année : *Chōjū mandara* 鳥獣曼荼羅 (Mandala des oiseaux et des bêtes). Le papillon qui recouvre la tête de la poupée semble avoir été inspiré au peintre par un article scientifique intitulé « Sugoi kao ? » 凄い顔？ (Incroyables visages ?) consacré aux motifs formés par les ailes des insectes, dont il conservait la coupure (reproduit dans *Kitawaki Noboru ten*, p. 140). Faisant écho au papillon, la poupée est fixée sur une planche comme le sont souvent les spécimens d'insectes. Signature et date en bas à droite : ℵ 38

125. *Kanshō kōzō (Kansōgaku shirīzu)* 感傷構造（観相学シリーズ）
(Structure des sentiments [Série de physiognomonie])

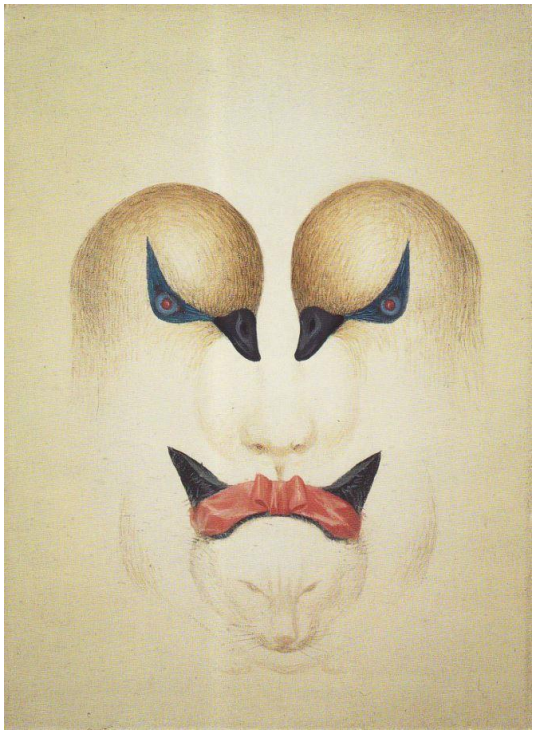
Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	60,6 × 72,7
Lieu de conservation :	Musée d'art Ōkawa
Exposition(s) :	4e exposition de Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1938
Précisions sur l'œuvre :	Peu d'information sur cette œuvre étrange, où le brouillard occupe la première place. Le lampadaire sur la gauche, qui s'apparente au visage d'un homme moustachu, ainsi que le fil de fer barbelé qui l'entoure, semblent couverts de sang. La couleur rouge fait écho à plusieurs motifs chez la femme en robe de mariée (ruban du bouquet, fleurs rouges, bouton au milieu du décolleté, ses lèvres), donnant l'impression qu'elle se tient aux côtés de son mari défunt. Signature et date en haut à droite : ᛗ 38



126.

Chōjū mandara 鳥獣曼荼羅
(Mandala des oiseaux et des bêtes)

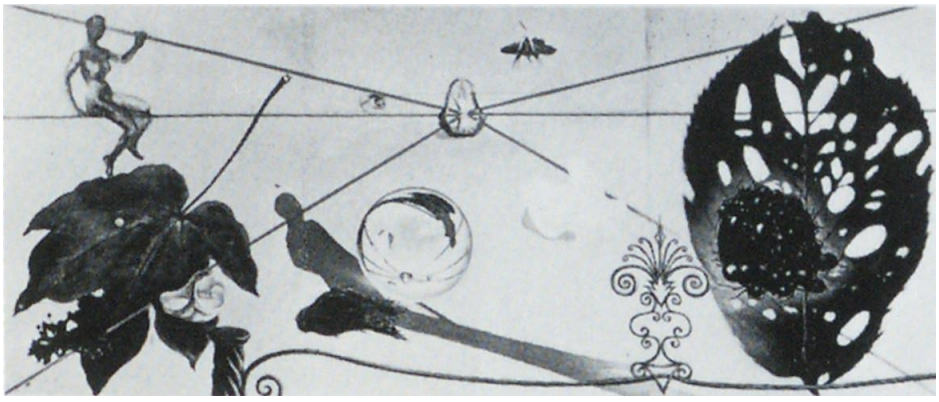
Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	40,0 × 30,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	Exposition de l'avant-poste de Kyōto de Sōki bijutsu kyōkai (創紀美術協会京都前哨展), galerie du hall Asahi (Asahi kaikan garō 朝日会館画廊), Kyōto, 1938
Précisions sur l'œuvre :	L'œuvre est parfois intitulée *Chōjū mandara (Kansōgaku shirīzu)* 鳥獣曼荼羅（観相学シリーズ） (Mandala des oiseaux et des bêtes [Série de physiognomonie]), et donc rattachée plus directement à la série du même nom. Lors de l'exposition de 1938, elle était d'ailleurs présentée avec une autre œuvre, *Gyōsō* 暁相 (Expression de l'aube), sans plus de précision, qui est quant à elle à l'inverse plus souvent présentée comme faisant partie de la même série.



127.

Teien (Shūdan seisaku) 庭園（集団制作）
(Jardin [Œuvre collective])

Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	100 × 200
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	4e exposition de Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1938
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre collective à laquelle ont collaboré quinze artistes, chacun son tour, jusqu'à son achèvement. Les informations sur celle-ci sont peu nombreuses, mais Nakamura rapporte déjà que l'œuvre avait disparu dans *Nihon no zen.ei kaiga* (en 1968). Kitawaki est l'auteur de la partie semblable à un visage en fer forgé, dans le quart inférieur droit : le motif est très proche de celui du lampadaire de *Kanshō kōzō (Kansōgaku shirīzu)*. L'œuvre est présentée le 15 octobre 1938 dans le *Nippon shinbun*, avec une photographie d'un objet en bois de Kitawaki.



128.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

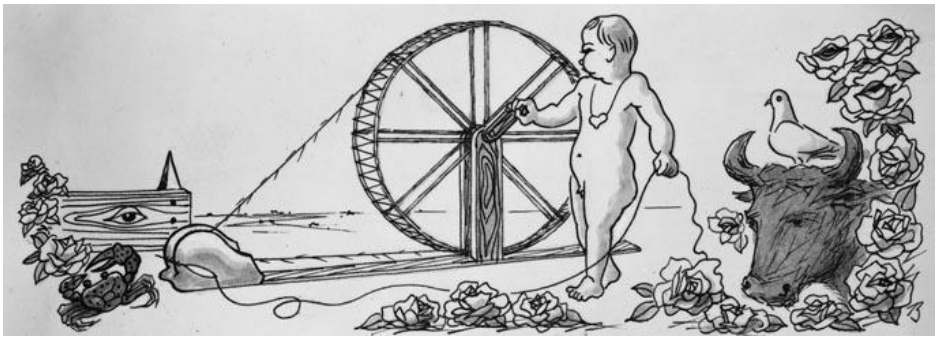
Technique : Encre et aquarelle sur papier

Dimensions (cm) : 9,2 × 25,4

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :



129.

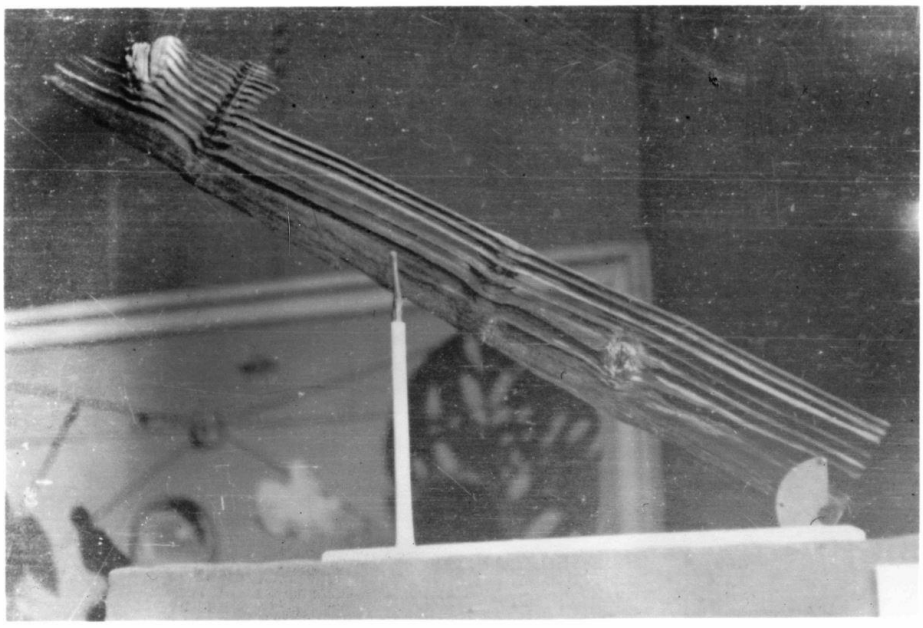
Noa no bara ノアの薔薇
(La rose de Noé)

Année de réalisation :	Vers 1938 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition de petites pièces de la Shin Nihon yōga kyōkai, galerie de la société Bijutsu shinron-sha, Ōsaka, 1938
Précisions sur l'œuvre :	La seule information sur cette œuvre est qu'elle aurait été donnée en 1939 (d'après la liste des œuvres vendues et données de Kitawaki [carnet nº 13]).

130.

[Obuje]［オブジェ］
([Objet])

Année de réalisation :	1938
Technique :	Objet en bois
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	4e exposition de Shin Nihon yōga kyōkai, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1938
Précisions sur l'œuvre :	Il ne reste de cet objet disparu que deux photographies. À l'arrière-plan de celle présentée ci-dessous, on distingue l'œuvre collective *Teien* 庭園 (Jardin) qui était présentée en même temps. Il est particulièrement notable que cet objet ait été exposé en 1938, au même titre que d'autres œuvres de Kitawaki. La mise en valeur (mise en scène) sur un socle, et l'emploi comme modèle au sein de compositions conférait donc à ces « objets trouvés » un statut d'œuvre à part entière.



131.

Tansakusha 探索者
(L'explorateur)

Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	91,0 × 117,0
Lieu de conservation :	Musée municipal d'art de Kyōto
Exposition(s) :	8e édition de la l'Association de l'art indépendant, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1938 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Dans « Mono wo egaku » (*Bijutsu bunka*, 1941), Yoshikae Kiyoshi cite en exemple *Tansakusha* pour montrer que, en peinture notamment, l'augmentation de la valeur d'un objet aboutit à une modification de cette valeur (*shitsu no kakudai wa shitsu no* henka *wo imi suru* 質の拡大は質の変化を意味する) : isolé, coloré et ainsi mis en scène et en valeur, la disamare n'est plus seulement le fruit de l'érable, mais s'apparente, comme le suggère le titre, à un aéroplane en patrouille. Signature en bas à gauche (sceau) : 乃 [No]

132.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	Vers 1938
Technique :	Eau-forte sur papier
Dimensions (cm) :	9,2 × 12,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Scène identique à *Tansakusha*, inversée et de taille réduite. Reproduit le 1er avril 1938 dans le *Nippon shinbun*.

133.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation : Vers 1938

Technique : Eau-forte sur papier

Dimensions (cm) : 12,0 × 15,7

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

134.

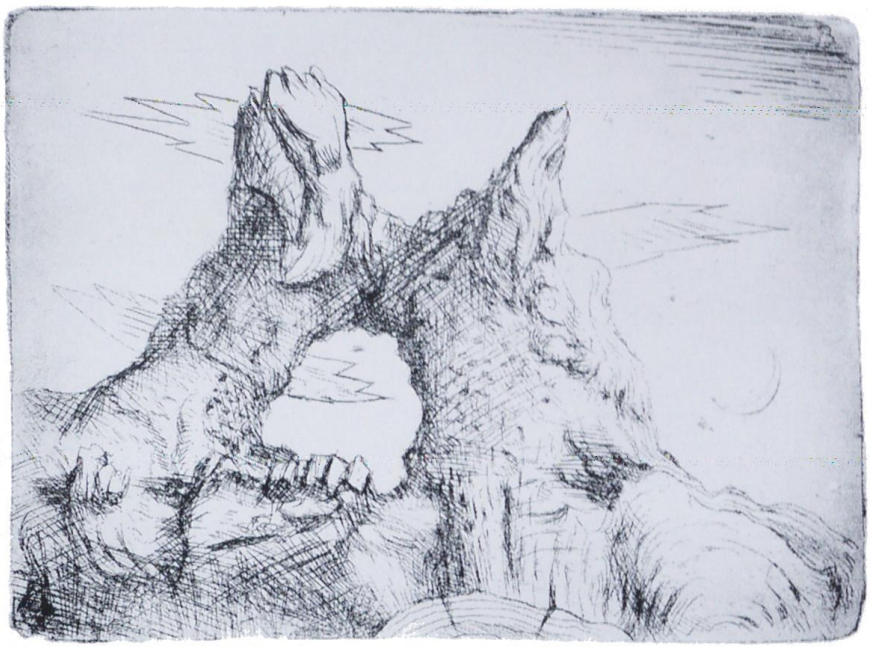
[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	Vers 1938
Technique :	Eau-forte et aquarelle sur papier
Dimensions (cm) :	12,0 × 15,0
Lieu de conservation :	Collection particulière
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Identique à la précédente, rehaussée d'aquarelle.

135.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

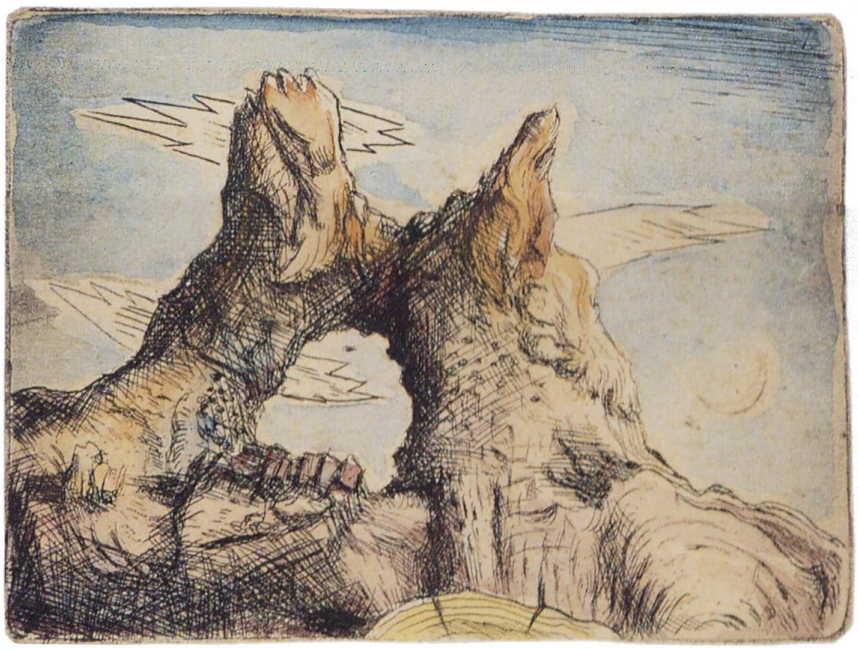
Année de réalisation :	Vers 1938
Technique :	Eau-forte sur papier
Dimensions (cm) :	8,8 × 12,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature en haut à droite : 乃 [No]



136.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	Vers 1938
Technique :	Eau-forte et aquarelle sur papier
Dimensions (cm) :	9,0 × 12,0
Lieu de conservation :	Collection particulière
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Identique à la précédente, rehaussée d'aquarelle.
	Signature en haut à droite : 乃 [No]
	Signature en bas à droite : Noboru K-



137.

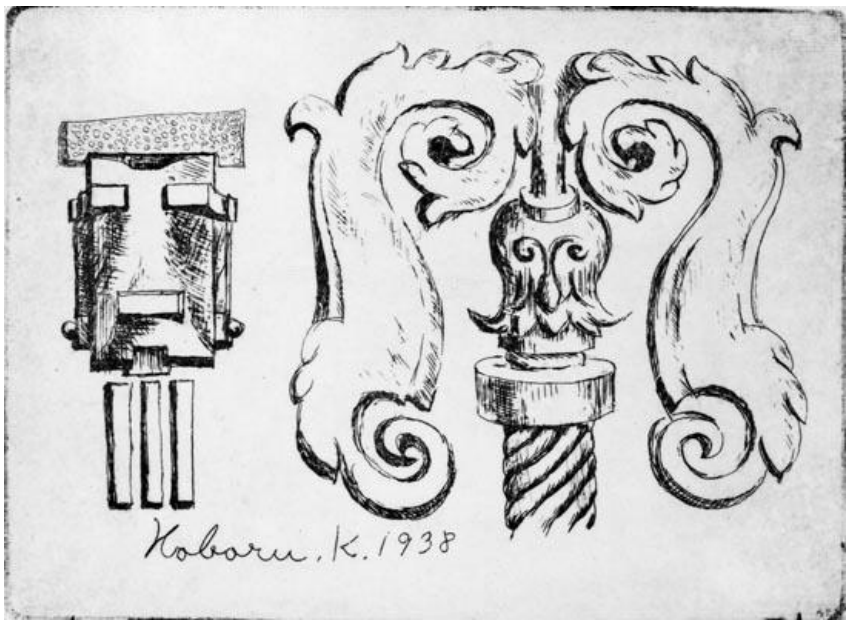
Sakuhin (Kao) 作品（顔）
(Œuvre [Visage])

Année de réalisation :	Vers 1938
Technique :	Huile sur bois
Dimensions (cm) :	30,5 × 40,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	Exposition Komaki Gentarō et Kitawaki Noboru (小牧源太郎・北脇昇二人展), galerie du hall Asahi (Asahi kaikan garō 朝日会館画廊), Kyōto, 1939
Précisions sur l'œuvre :	L'œuvre a certainement été exposée lors de l'événement cité ci-dessus, mais sous un autre titre : *Renzokusei to bubunsei* 連続性と部分性 (Continuité et partition). Les deux ne formeraient qu'une seule et même réalisation. Signature et date en bas à gauche : ⋈

138.

Sakuhin 作品
(Œuvre)

Année de réalisation :	1938
Technique :	Eau-forte sur papier
Dimensions (cm) :	8,8 × 12,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature et date en bas à gauche : Noboru. K. 1938



139.

Korāju A コラージュ A
(Collage A)

Année de réalisation : Vers 1938

Technique : Collage sur papier millimétré

Dimensions (cm) : 39,4 × 27,3

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

140.

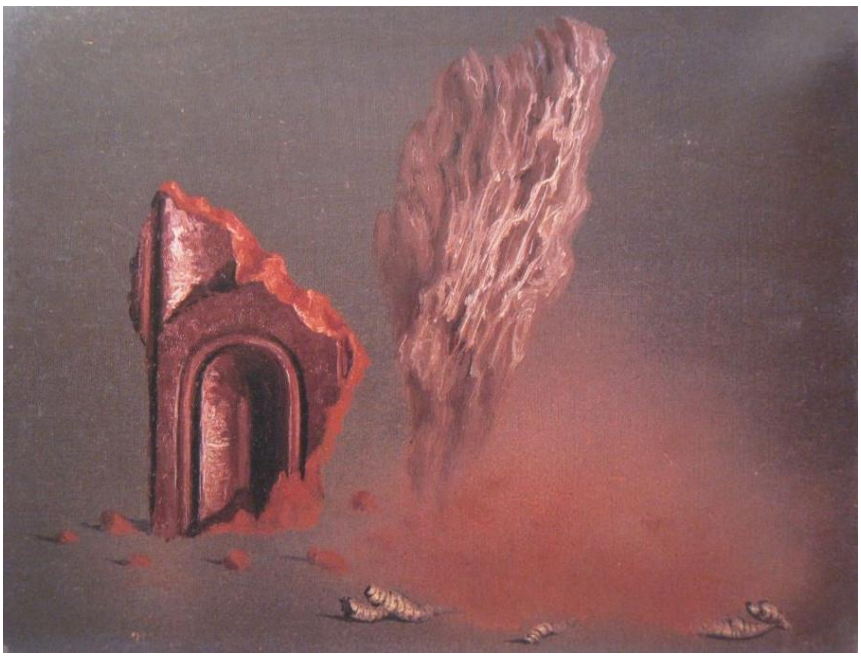
Korāju B コラージュ B
(Collage B)

Année de réalisation : Vers 1938
Technique : Collage sur papier
Dimensions (cm) : 28,8 × 18,8
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

141.

Jōka shūsaku 浄火習作
(Feu sacré – Étude)

Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur bois
Dimensions (cm) :	31,0 × 44,0
Lieu de conservation :	Musée municipal d'art de Nagoya
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Intitulée *Jōka esukīsu* 浄火エスキース (Feu sacré – Esquisse) dans *Kitawaki Noboru shi sakuhin shū* et lors d'une exposition en 1963 (galerie Aoki 青木画廊).



142.

Jōka 浄火
(Feu sacré)

Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	91,0 × 117,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	8e exposition de l'art indépendant, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1938
Précisions sur l'œuvre :	

143.

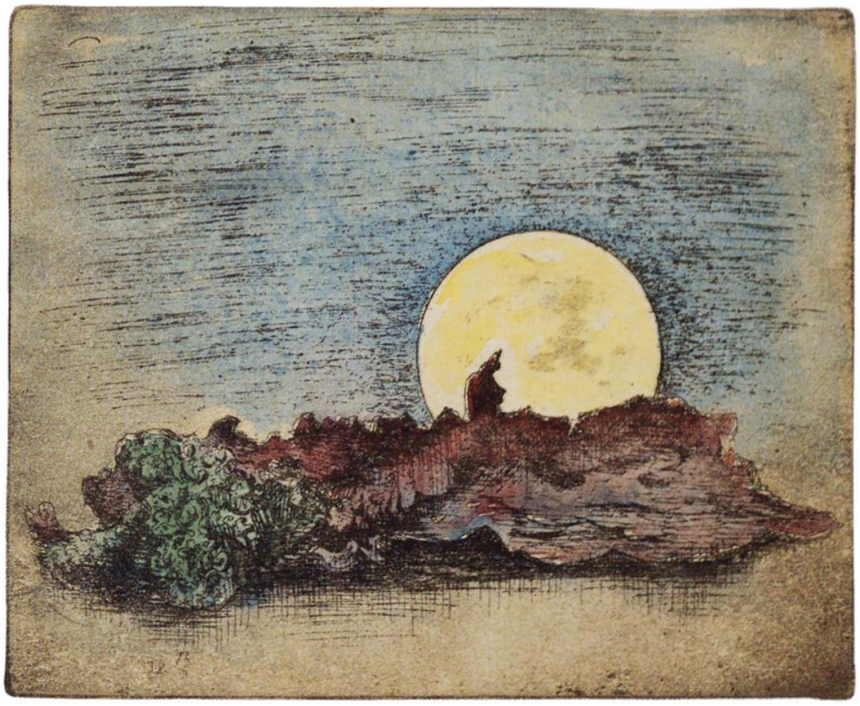
Kodoku na shūmatsu 孤独な終末
(Fin solitaire)

Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	91,0 × 117,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Cette toile fait partie d'une série de plusieurs œuvres sur supports divers, reprenant toutes une composition très proche, qui s'appuient sur une photographie de l'artiste. Signature en bas à droite : 乃 [No]

144.

Sakuhin 作品
(Œuvre)

Année de réalisation :	1938
Technique :	Eau-forte et aquarelle sur papier
Dimensions (cm) :	12,0 × 15,0
Lieu de conservation :	Collection particulière
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature et date en bas à gauche : 乃 [No] 38



145.

Uruwashiki mayu 美わしき繭
(Sublime cocon)

Année de réalisation :	1938
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	97,0 × 146,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	4e exposition de la ville de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1939 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	S'inscrivant parfaitement dans sa période de réalisation, la toile dissimule nombre de visages : plusieurs dans le pic rocheux sur la droite, mais également dans la fumée qui s'échappe du bâtiment. Signature et date en haut à gauche : ᛗ 38

146.

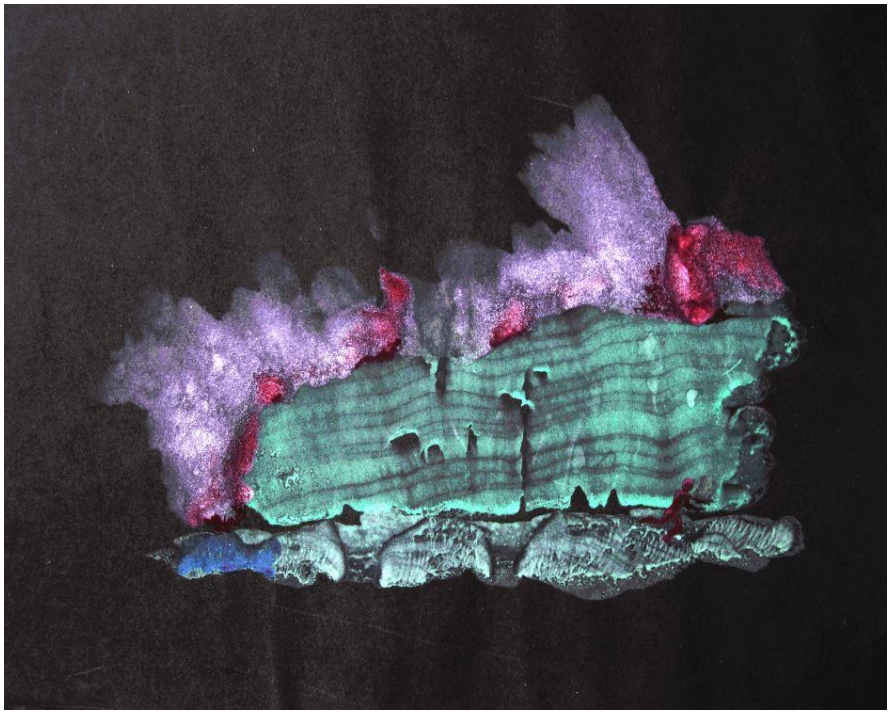
Dosei e no gensō 土星への幻想
(Illusions à Saturne)

Année de réalisation :	1938
Technique :	Décalcomanie et collage sur papier
Dimensions (cm) :	32,0 × 25,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Intitulée *Dekarukomanī to korāju (kurokami)* デカルコマニーとコラージュ（黒紙） (Décalcomanie et collage [papier noir]) dans *Kitawaki Noboru isakuten*. Il s'agit d'un parfait exemple de maîtrise du processus créatif d'une œuvre dont le résultat devrait justement être, *a priori*, laissé au hasard. La décalcomanie n'est plus ici la finalité recherchée par les surréalistes, mais une étape de la création parmi d'autres tout aussi importantes. Signature et date en haut à droite : Noboru Kitawaki 1938

147.

Gōka 1 劫火 1
(Feu 1)

Année de réalisation :	Vers 1938
Technique :	Décalcomanie sur papier
Dimensions (cm) :	22,0 × 28,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Intitulée *Dekarukomanī (kurokami)* デカルコマニー（黒紙） (Décalcomanie [papier noir]) dans *Kitawaki Noboru isakuten*. Là aussi, le processus créatif qui semble laissé au hasard recèle dans le coin inférieur droit la preuve qu'il n'en est rien : un petit personnage clairement défini qui semble fuir le brasier du titre, probablement réalisé au pochoir.



148.

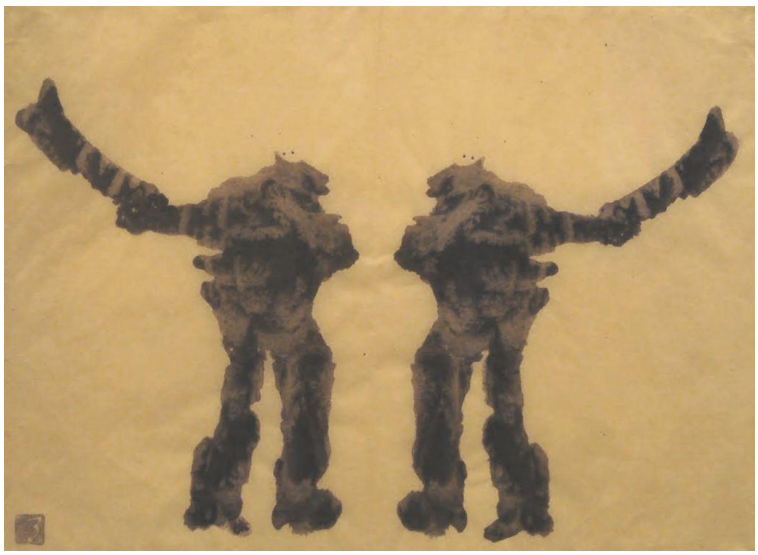
Gōka 2 劫火 2
(Feu 2)

Année de réalisation :	Vers 1938
Technique :	Décalcomanie sur papier
Dimensions (cm) :	35,6 × 23,7
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Deuxième œuvre d'un ensemble, elle est également intitulée *Dekarukomanī (kurokami)* デカルコマニー（黒紙）(Décalcomanie [papier noir]) dans *Kitawaki Noboru isakuten*.

149.

Dekarukomanī A デカルコマニー A
(Décalcomanie A)

Année de réalisation :	1938
Technique :	Décalcomanie sur papier calque
Dimensions (cm) :	24,0 × 33,4
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Première œuvre d'un ensemble de trois fonctionnant sur le principe du test de Rorschach. Les dimensions des trois réalisations sont très différentes. Signature en bas à gauche (sceau) : 乃 [No]



150.

Dekarukomanī B デカルコマニー B
(Décalcomanie B)

Année de réalisation : Vers 1938
Technique : Décalcomanie sur papier calque
Dimensions (cm) : 24,2 × 8,1
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

151.

Dekarukomanī C デカルコマニー C
(Décalcomanie C)

Année de réalisation : Vers 1938
Technique : Décalcomanie sur papier calque
Dimensions (cm) : 11,5 × 16,2
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

152.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :	Vers 1939
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	29,7 × 20,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit d'un portrait du fils de l'artiste, Akira 晃 (1932-1952), décédé peu après lui. L'enfant doit alors être âgé de sept ans environ. Au bas de l'œuvre, au centre, l'inscription : « Akira rédigeant une composition, matière pour laquelle il est doué / 15 février / matin » (*Tokui no tsuzurikata wo kaku Akira* / *Nigatsu jūgonichi* / *Asa* 得意の綴方を書く晃／二月十五日／朝).

153.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :	Vers 1939
Technique :	Crayon sur papier
Dimensions (cm) :	14,0 × 20,1
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit là aussi vraisemblablement du fils de l'artiste, Akira.

154.

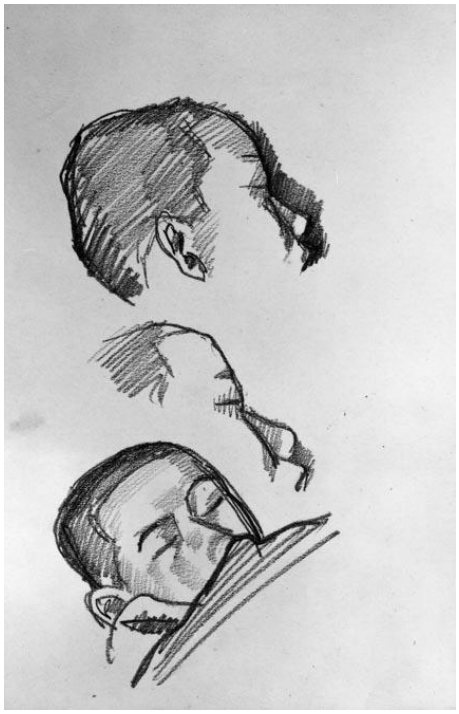
Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :	Vers 1939
Technique :	Crayon sur papier
Dimensions (cm) :	22,6 × 14,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit là aussi vraisemblablement du fils de l'artiste, Akira.

155.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :	Vers 1939
Technique :	Crayon sur papier
Dimensions (cm) :	22,6 × 14,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit là aussi vraisemblablement du fils de l'artiste, Akira.



156.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation : Vers 1939
Technique : Crayon sur papier calque
Dimensions (cm) : 33,3 × 25,4
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

157.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation : Vers 1939

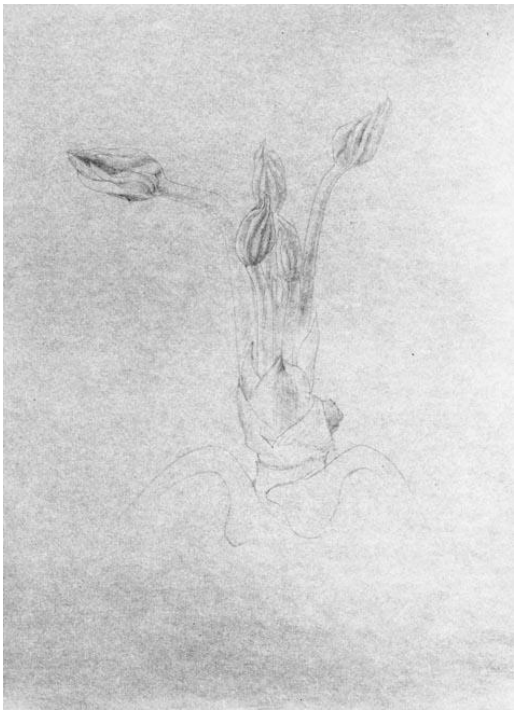
Technique : Crayon sur papier calque

Dimensions (cm) : 33,3 × 24,3

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :



158.

Gyōsō (kansōgaku shirīzu) 暁相（観相学シリーズ）
(Apparence de l'aube [série de physiognomonie])

Année de réalisation :	1939
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	80,5 × 117,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	D'après Nakamura (*Nihon no zen.ei kaiga*), qui date l'œuvre de 1938, elle aurait été présentée lors de l'exposition de l'avant-poste de Kyōto de Sōki bijutsu kyōkai, à Kyōto, en 1938. Mais cette datation semble peu probable, notamment compte tenu de la date indiquée sur la toile elle-même, et de fait la présentation lors de cet événement également. Signature et date en haut à gauche : ⋈. 39

159.

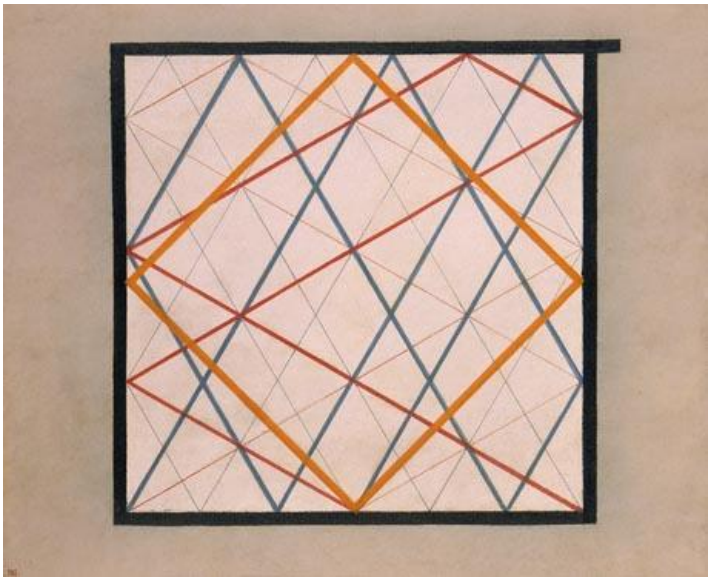
Bara ni okeru shūhen kōzō バラに於ける周辺構造
(Structure environnante d'une rose)

Année de réalisation :	Vers 1939
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition Komaki Gentarō et Kitawaki Noboru, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1939
Précisions sur l'œuvre :	Il ne reste de cette œuvre que le titre.

160.

Sōkanteki chitsujo L.C.M. 相関的秩序 L.C.M
(Ordre corrélatif L.C.M.)

Année de réalisation :	1939
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	50,0 × 60,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	Exposition Komaki Gentarō et Kitawaki Noboru, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1939 ; exposition du groupe Art et culture de Nagoya (美術文化名古屋グループ展), galerie située au 6e étage du grand magasin Juichiya (十一屋 7 階ギャラリー), Nagoya, 1940
Précisions sur l'œuvre :	Elle connaît diverses appellations, parfois proches : *Sōkanteki chitsujo (L.C.M.)* 相関的秩序（L.C.M） (Ordre corrélatif [L.C.M.]) ; *Mujunritsu to chōwaritsu* 矛盾律と調和律 (Loi de contradiction et loi de l'ordre) ; ou encore *Mujunritsu, chōwaritsu* 矛盾律、調和律 (Loi de contradiction, loi de l'ordre). L.C.M. est l'abréviation de *Least Common Multiple*, « plus petit commun multiple » (PPCM). Ce qui s'apparente de prime abord à une construction abstraite est en fait basé sur des règles mathématiques, ce que les schémas préparatoires précisent. Avec un angle de 45° (orange), le « rebond » est régulier et prévisible, ce qui pourrait figurer l'ordre ; à 30° ou 60° (vert et rouge), il semble plus désordonné et finit par atteindre un coin. Signature en bas à gauche : ⋈



161.

Mujunritsu to chōwaritsu… 矛盾律と調和律…
(Loi de contradiction et loi de l'ordre…)

Année de réalisation :	Vers 1939
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition Komaki Gentarō et Kitawaki Noboru, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1939
Précisions sur l'œuvre :	Le titre complet de l'œuvre, disparue, permet de s'en faire une idée : *Mujunritsu to chōwaritsu (seihōkeinai no sanjūdo bai rokujūdo… yonjūgo do)* 矛盾律と調和律（正方形内の 30°×60°……45°）, soit « Loi de contradiction et loi de l'ordre (30°×60°… 45° dans un carré) ». Elle devait donc ressembler à *Sōkanteki chitsujo L.C.M.* Les deux œuvres ont du reste été exposées en même temps, cette dernière ayant qui plus est parfois été nommée *Mujunritsu to chōwaritsu*.

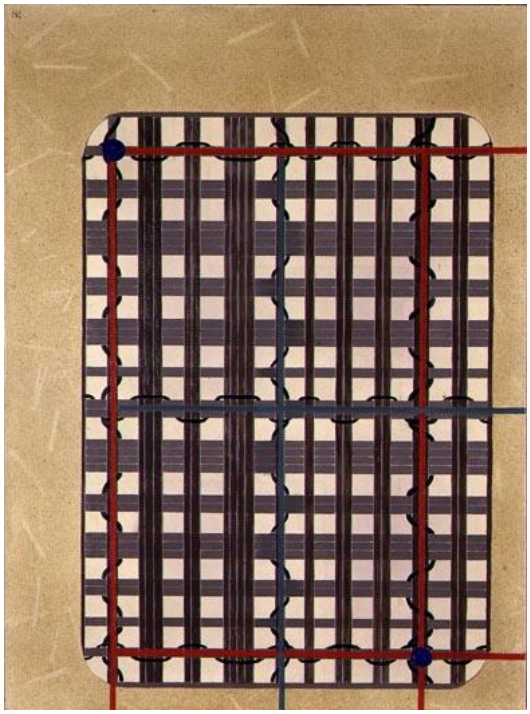
162. *Kaikiritsu (seihōkeinai no nanajūdo bai nijūdo)* 回帰律（正方形内の 70°×20°）
Loi de révolution (70°×20° dans un carré)

Année de réalisation :	Vers 1939 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition Komaki Gentarō et Kitawaki Noboru, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1939
Précisions sur l'œuvre :	Il ne reste aucune information sur cette œuvre, sinon le titre qui permet de supposer son apparence.

163.

Hisōshō no sōshō kōzō (mado) 非相称の相称構造（窓）
(Structure de la symétrie asymétrique [fenêtre])

Année de réalisation :	1939
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	73,3 × 53,3
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	Exposition Komaki Gentarō et Kitawaki Noboru, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1939
Précisions sur l'œuvre :	Dans « Sōshō to hisōshō » (Symétrie et asymétrie), Kitawaki emprunte au philosophe T. E. Hulme (1883-1917), dont l'essai *Modern Art and its Philosophy* a été traduit en japonais en 1933, les concepts d'« art vital et organique » (*seimeiteki, yūkiteki na geijutsu* 生命的・有機的な芸術) et d'« art géométrique » (*kikagakuteki na geijutsu* 幾何学的な芸術) : ils apparaissent comme une annonce des peintures schématiques. Il ajoute : « Symétrie et asymétrie ne sont pas opposées, mais bien plutôt complémentaires. On doit ainsi pouvoir comprendre la complémentarité du réalisme et du surréalisme, celle de l'abstraction et de la figuration, et bien saisir l'erreur que constitue le fait de juger chacune de ces tendances sur leur seule apparence. » Le motif provient d'une fenêtre à treillis du Kōseiin, où habitait Kitawaki (photographie dans *Kitawaki Noboru ten*, p. 141). Signature en haut à gauche : ᛞ



164.

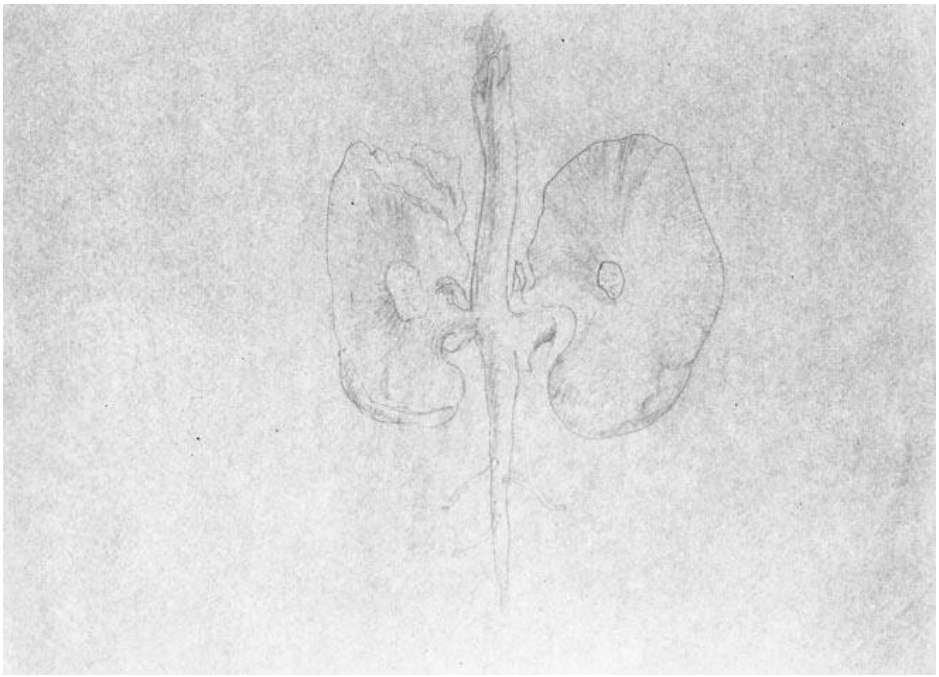
Keitaigaku no tame ni 形態学の為に
(Pour la métamorphose)

Année de réalisation :	1939
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	145,5 × 97,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	9e exposition de l'art indépendant, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1939 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Kitawaki affiche ici l'influence de Goethe sur son travail. Le titre de la toile tout d'abord, directement emprunté à un essai de Goethe, ainsi que sa silhouette empruntée à l'édition intégrale japonaise qui se découpe en arrière-plan. Plusieurs des éléments végétaux enfin proviennent de la même édition. Signature et date en bas à droite : ℵ. 39

165.

« Keitaigaku no tame ni » no tame no shitae 《形態学の為に》のための下絵
(Croquis pour « Pour la métamorphose »)

Année de réalisation :	Vers 1939
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	24,3 × 33,3
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Ce dessin reprend une illustration empruntée à *Shokubutsu henka wo setsumeisen to suru kokoromi* 植物変化を説明せんとする試み (Essai sur la métamorphose des plantes), dans le volume 26 de l'œuvre intégrale de Goethe en japonais (1935).



166. *Bisei dōbutsu teki keitai no echūdo* 徴性動物的形態のエチュード (Étude de formes animales microscopiques) [1/6]

Année de réalisation :	Vers 1939 ?
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	18,4 × 28,2
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Simplement renseignée sous le titre *Sobyō* 素描 (Croquis) dans le catalogue *Kitawaki Noboru ten*, il s'agit probablement de la première d'un ensemble de six pièces référencées par le catalogue *Kitawaki Noboru isaku ten* sous le titre *Bisei dōbutsu teki keitai no echūdo*. L'œuvre y est (de manière approximative) datée de 1939. Il est permis de supposer une technique et une dimension approximativement identiques pour les autres pièces.

167. *Bisei dōbutsu teki keitai no echūdo* 微性動物的形態のエチュード (Étude de formes animales microscopiques) [2/6]

Année de réalisation : Vers 1939 ?

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier ?

Dimensions (cm) : Environ 18,4 × 28,2 ?

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

168. *Bisei dōbutsu teki keitai no echūdo* 徴性動物的形態のエチュード (Étude de formes animales microscopiques) [3/6]

Année de réalisation : Vers 1939 ?

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier ?

Dimensions (cm) : Environ 18,4 × 28,2 ?

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

169. *Bisei dōbutsu teki keitai no echūdo* 微性動物的形態のエチュード (Étude de formes animales microscopiques) [4/6]

Année de réalisation : Vers 1939 ?

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier ?

Dimensions (cm) : Environ 18,4 × 28,2 ?

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

170. *Bisei dōbutsu teki keitai no echūdo* 徴性動物的形態のエチュード (Étude de formes animales microscopiques) [5/6]

Année de réalisation : Vers 1939 ?

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier ?

Dimensions (cm) : Environ 18,4 × 28,2 ?

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

171. *Bisei dōbutsu teki keitai no echūdo* 微性動物的形態のエチュード (Étude de formes animales microscopiques) [6/6]

Année de réalisation :	Vers 1939 ?
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier ?
Dimensions (cm) :	Environ 18,4 × 28,2 ?
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Dernière pièce de l'ensemble.

172.

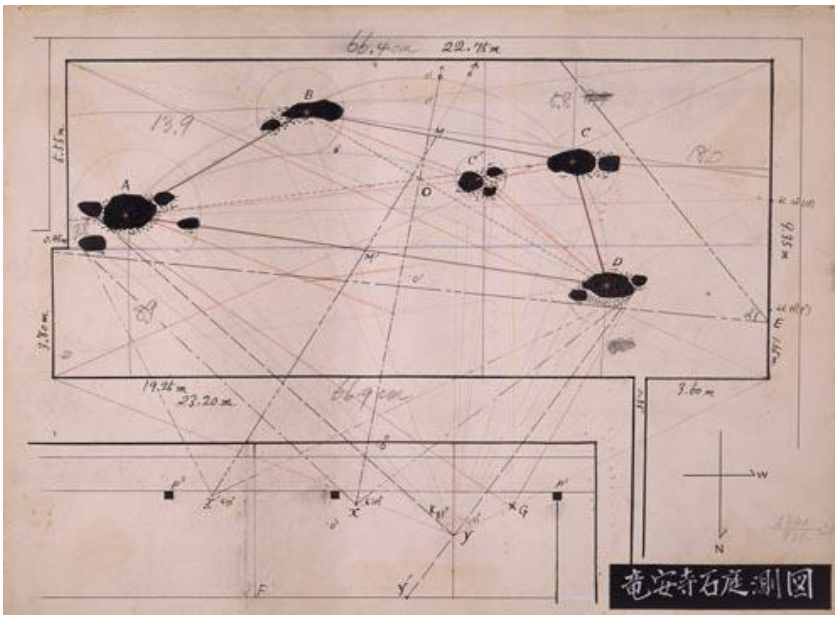
Tane no iyoku 種の意欲
(Le désir de la graine)

Année de réalisation :	1939
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	116,5 × 91,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	9e exposition de l'art indépendant, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1939 ; Exposition Komaki Gentarō et Kitawaki Noboru, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1939 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Un rocher présent dans le jardin du Kōseiin ressemble à celui qui est ici peint au centre : peut-être le peintre s'en est-il inspiré. Signature et date en bas à droite : ᛗ. 39

173.

Ryōanji sekitei sokuzu 竜安寺石庭測図
(Plan pour le jardin de pierre du Ryōanji)

Année de réalisation :	Vers 1939
Technique :	Encre de Chine, encre, crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	28,0 × 38,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Par des mesures, le peintre essayait de montrer que la beauté du jardin peut s'expliquer de manière mathématique, que c'est une question de rapports numériques. Kitawaki réalisera plusieurs autres œuvres sur le même thème, davantage simplifiées.



174.

Ryōanji niwaishi mitorizu 竜安寺庭石見取図
(Tracé du jardin de pierre du Ryōanji)

Année de réalisation : 1939 ?

Technique : Publication

Dimensions (cm) :

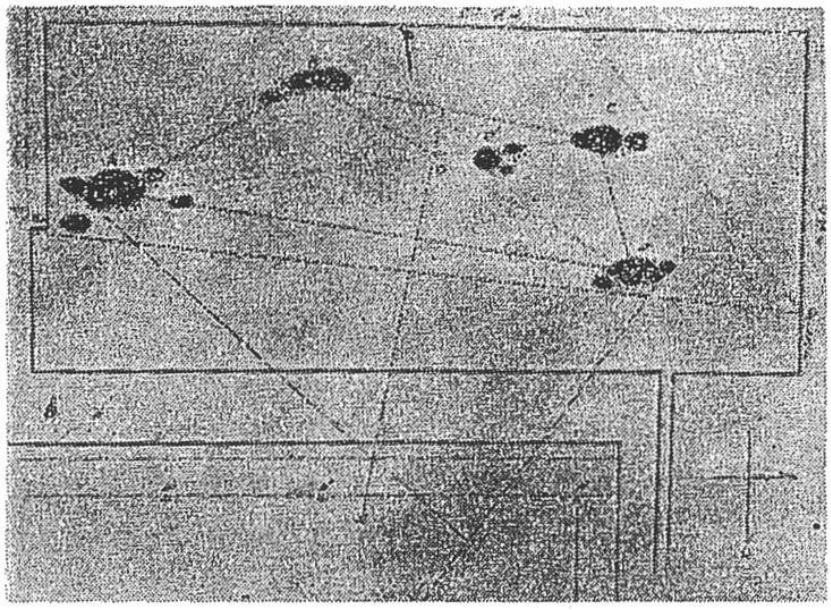
Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Cette esquisse du jardin de pierre a été publiée en août 1939 dans la revue *Bijutsu sekai*, en accompagnement de l'article « Teikei kōzō – Ryōanji sekitei saikō » 梯形構造—竜安寺石庭再考— (Structure trapézoïdale – Reconsidérations au sujet du jardin de pierre du Ryōanji).

Il s'agit vraisemblablement d'une étude pour *Ryōanji sekitei sokuzu* 竜安寺石庭測図 (Plan pour le jardin de pierre du Ryōanji) réalisé la même année, et qui est très proche.

Il n'est pas précisé si Kitawaki est bien l'auteur de ce dessin, mais c'est plus que probable.



175. *Shichi-go-san kōzō (Ryōanji sekitei)* 七・五・三構造（竜安寺石庭）
(Structure 7-5-3 [jardin de pierre du Ryōanji])

Année de réalisation :	1939 ?
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition Komaki Gentarō et Kitawaki Noboru, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1939
Précisions sur l'œuvre :	Le catalogue de l'exposition posthume *Yonin no sakka* (1958), où elle fut présentée, précise qu'il s'agit d'une huile sur toile. Elle aurait donc disparu ensuite. Il demeure une étude publiée en juillet 1939 dans le *Nippon shinbun*, qui semble indiquer qu'il s'agissait d'une version simplifiée du schéma réalisé en 1939, mais peut-être l'œuvre terminée était-elle différente. Elle apparaît quoi qu'il en soit très proche dans la composition de celle-ci.

176. *Shichi-go-san kōzō (Ryōanji sekitei) shūsaku* 七・五・三構造（竜安寺石庭）習作
(Structure 7-5-3 [jardin de pierre du Ryōanji] – Étude)

Année de réalisation : 1939 ?

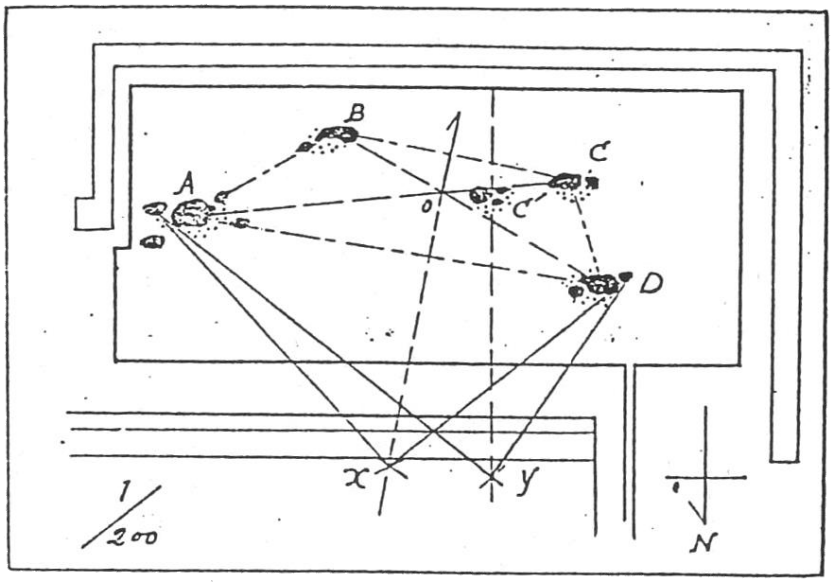
Technique : Publication

Dimensions (cm) :

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

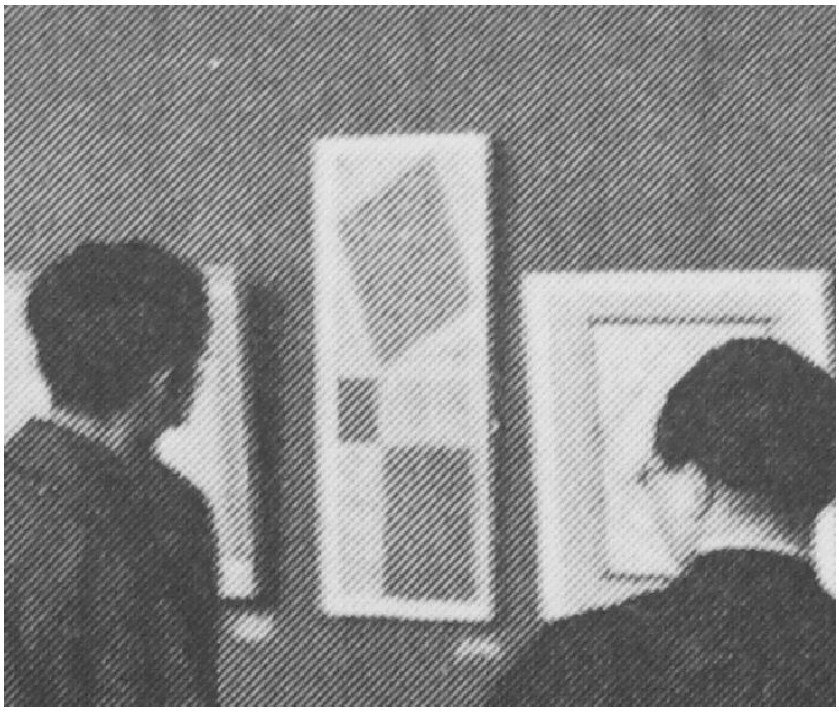
Précisions sur l'œuvre : Cette étude pour *Shichi-go-san kōzō (Ryōanji sekitei)*, très certainement réalisée par Kitawaki, a été publiée en juillet 1939 dans le *Nippon shinbun* en accompagnement de l'article (anonyme) « Dentō no saikentō – Bijutsu bunka kyōkai shibu no katsuyaku » 伝統の再検討　美術文化協会支部の活躍 (Réexamen de la tradition – Activités du bureau de l'Association de la culture artistique). C'est la seule trace qui subsiste de l'œuvre finale.



177.

(a+b)² no tensō（a+b）² の展相
(Aspects évolutifs de [a+b]²)

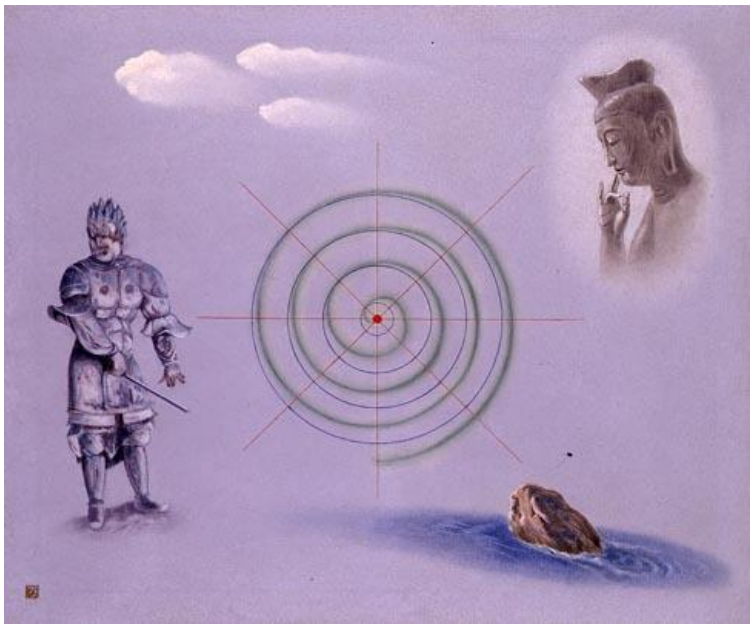
Année de réalisation :	1939
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition Komaki Gentarō et Kitawaki Noboru, galerie du hall Asahi, Kyōto, 1939
Précisions sur l'œuvre :	Il ne reste de l'œuvre qu'une photographie dans laquelle elle apparaît parmi d'autres lors de l'exposition de 1939, et où on la distingue grossièrement (détail ci-dessous ; reproduction dans *Kitawaki Noboru ten*, p. 141). Cette œuvre en préfigure une autre, qu'il réalisera l'année suivante. Les dimensions devaient être environ de 70 × 45 cm si l'on en juge par la photographie originale : sur le même mur était accroché *Hisōshō no sōshō kōzō (mado)*, qui semble légèrement plus grand.



178.

Sō – gyō – shiki 想・行・識
(*Sō* [perceptions] – *gyō* [activités volitionnelles] – *shiki* [consciences])

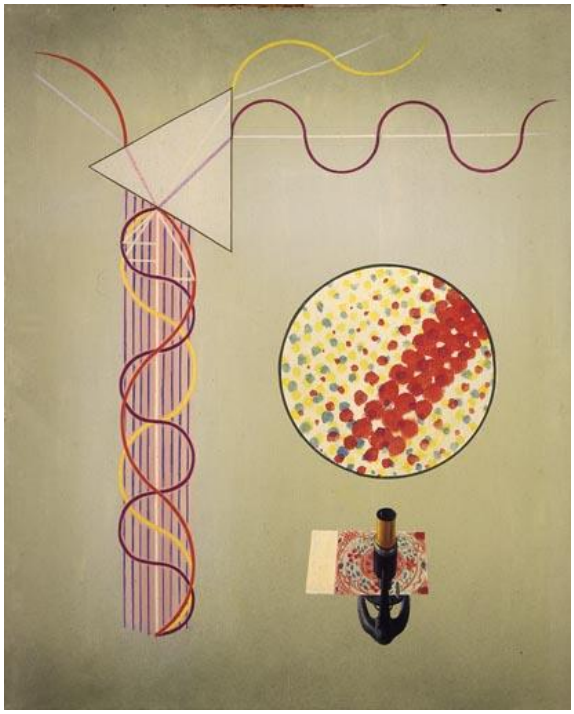
Année de réalisation :	1940
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	60,5 × 73,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	Exposition Art et culture de la saison d'automne (Bijutsu bunka shūki ten 美術文化秋季展), magasin Mitsukoshi de Ginza 銀座三越, Tōkyō, 1940
Précisions sur l'œuvre :	La toile est présentée à l'occasion du deux mille six centième anniversaire de la fondation mythique du Japon (en −660). Kitawaki a lui-même précisé le sens des figures géométriques : *Sō* [perceptions] est symbolisé par les lignes circulaires bleues, *gyō* [activités volitionnelles] est représenté par les lignes droites rouges, et *shiki* [consciences], qui en est la synthèse, par le motif de la spirale verte. Quant aux autres motifs : en haut à droite, le Maitreya (jp : *miroku bosatsu* 弥勒菩薩) du Kōryūji 広隆寺 (à Kyōto) symbolise la pensée ; à gauche, Basara バサラ est l'un des douze généraux célestes (*jūni shinshō* 十二神将) dont les statues sont conservées au Shin.yakushiji (新薬師寺), à Nara ; et les nuages et l'eau qui courent symbolisent l'état des choses, changeant. Signature en bas à gauche (sceau) : 乃 [No]



179.

Sōgō to bunseki 綜合と分析
(Synthèse et analyse)

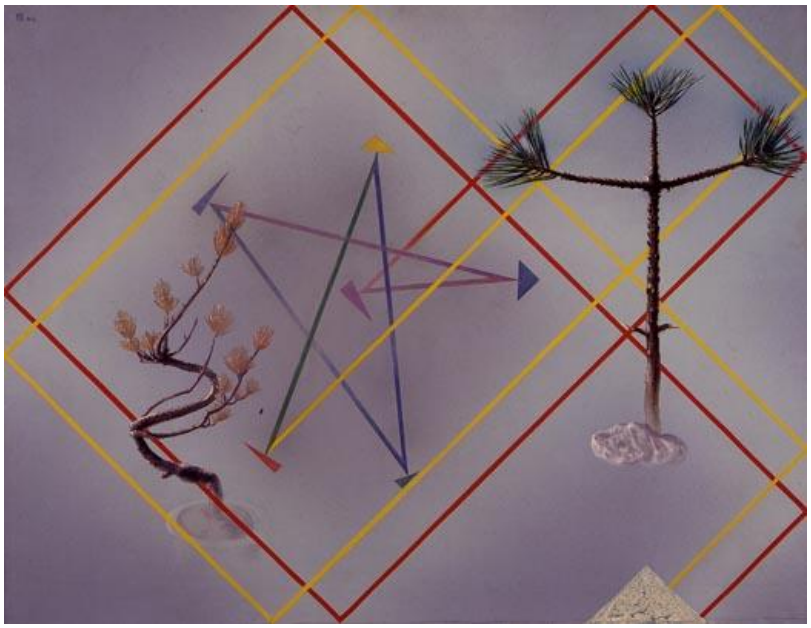
Année de réalisation :	1940
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	91,0 × 73,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	1ère exposition de l'Association de la culture artistique (Bijutsu bunka kyōkai ten 美術文化協会展), musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1940
Précisions sur l'œuvre :	Dans sa composition, la toile a certainement été inspirée par une œuvre de 1919 (encre et crayon sur papier) de Francis Picabia : *Mouvement Dada*. Sur la gauche, un prisme décompose le rouge, le jaune et le violet et fait apparaître leur longueur d'onde respectives. Ces couleurs possèdent la longueur d'onde la plus longue (violet), la plus courte (rouge), et une valeur approximativement médiane (jaune). Si Kitawaki représente leurs longueurs d'onde, il commet une erreur puisqu'il présente le violet comme ayant la longueur d'onde la plus courte, suivi du jaune et enfin du rouge qui offre sur la toile les courbes les plus longues. La réalité est inverse. À droite, une planche imprimée en couleurs sous l'objectif d'un microscope, montrant ce que l'œil nu ne peut percevoir : l'assemblage du rouge, du jaune et du bleu, qui permet de créer avec trois couleurs une infinité de teintes – ou du moins en offre l'illusion.



180.

Chitsujo konran kōzō 秩序混乱構造
(Structure de l'ordre et du désordre)

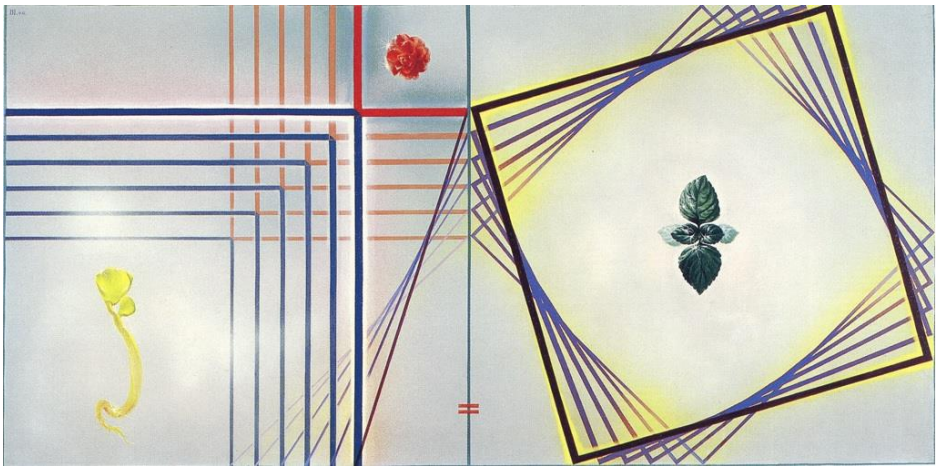
Année de réalisation :	1940
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	91,0 × 116,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	1ère exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1940 ; 8e exposition Art et culture (Bijutsu bunka ten 美術文化展), Tōkyō, musée d'art métropolitain de Tōkyō, 1948
Précisions sur l'œuvre :	Titre parfois écrit : *Chitsujo-konran kōzō* 秩序・混乱構造. La composition évoque une toile d'Yves Tanguy : *Maman, papa est blessé !* (1927). Kitawaki connaissait sûrement celle-ci, qu'il a pu découvrir dans le *Surréalisme et la peinture* (1928) ou, en japonais, le numéro consacré au surréalisme de la revue *Atorie* アトリエ (Atelier) de janvier 1930. Quant aux arbres, qui s'apparentent à des bonsaïs, il pourrait s'agir d'un écho à Fukuzawa qui y voyait une préfiguration du surréalisme. Écho au titre, les bonsaïs doivent être contrôlés dans leur croissance : celui de droite pourrait symboliser l'ordre, symétrique, droit et sain, celui de gauche, asymétrique, chétif et torturé, le désordre. Signature et date en haut à gauche : ℵ. 40.



181.

(a+b)² imi kōzō (a+b)²意味構造
(Structure de la signification de (a+b)²)

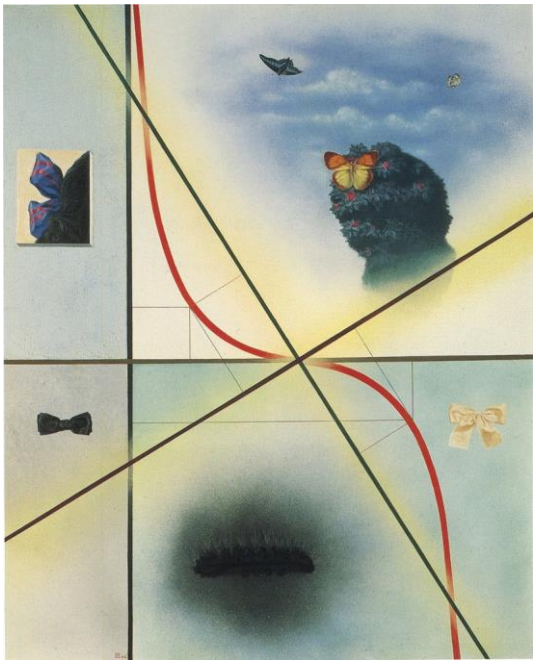
Année de réalisation :	1940
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	91,7 × 182,3
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	1ère exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1940 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Cette œuvre, version plus avancée de *(a+b)² no tensō*, est la mise en image de la fameuse identité remarquable appliquée au domaine botanique : dans les deux cas, comme le souligne Goethe, il est possible de noter des phénomènes de croissance et d'expansion. De manière générale, Kitawaki utilisait souvent dans ses œuvres ce que le jardin du Kōseiin avait à lui offrir. À droite, les jeunes feuilles pourraient appartenir à une sorte de gardénia (gardenia jasminoides, jp : *kuchinashi* クチナシ). Au centre, il s'agit probablement d'une rose prolifère, espèce citée par Goethe dans son *Essai sur la métamorphose des plantes*. La pousse de gauche, plus difficilement identifiable, apparaissait déjà dans *Ki no ne to me* 樹の根と芽 (Racines et pousse d'arbre, 1937). Signature et date en haut à gauche : ⋈. 40.



182.

Ryūkō genshō kōzō 流行現象構造
(Structure du phénomène de mode)

Année de réalisation :	1940
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	160,5 × 129,0
Lieu de conservation :	Musée municipal d'art de Kyōto
Exposition(s) :	1ère exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1940 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Présentée en 1947 sous le titre *Ryūkō genshō kaiseki* 流行現象解折 (Analyse du phénomène de mode). Kitawaki utilise ici une structure que l'on retrouve dans plusieurs œuvres : il met en parallèle motifs géométriques et motifs appartenant aux sciences naturelles. Les motifs géométriques apparaissent dans d'autres réalisations, et indiquent l'évolution de la chenille, en bas, au papillon, en haut. Les trois papillons font écho aux trois nœuds, évoquant un parallèle entre nature et société. De même que la chenille évolue pour devenir un papillon mais reste finalement la même entité vivante, la société peut-elle changer en apparence tout en gardant son essence ? Signature et date en bas à droite : ℵ. 40.



183.

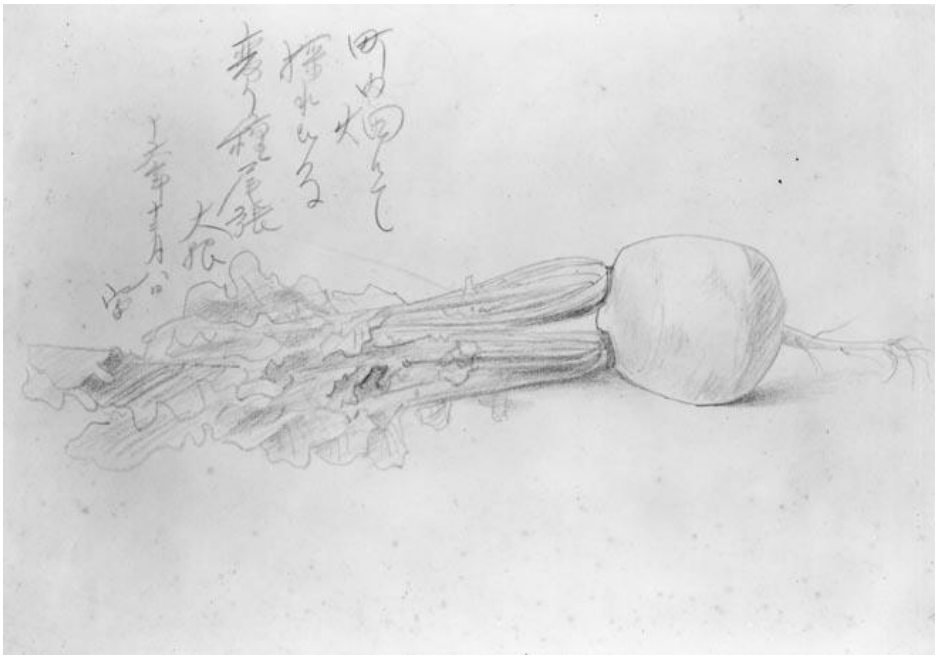
Bunka ruikeigaku zushiki 文化類型学図式
(Schéma des typologies des cultures)

Année de réalisation :	1940
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	53,5 × 73,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	Exposition Art et culture de la saison d'automne, magasin Mitsukoshi de Ginza, Tōkyō, 1940 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Présentée en 1947 sous le titre *Mittsu masuku* 三つのマスク (Trois masques). Son représentés trois visages : celui d'une statue grecque pour la civilisation occidentale, d'une statue de l'ethnie Khotan (ou Hotan) pour l'Asie, et enfin un masque de nō pour le Japon, qui semble placé au terme d'une ligne d'évolution. Pour Nakamura, cette œuvre marque le début d'une nouvelle ère pour Kitawaki, « qui se dirige vers une fusion des stéréotypes extérieurs mondiaux ». L'œuvre a sûrement été inspirée par *Bunka ruikeigaku* 文化類型学 (Typologies des cultures, 1939) de Kōyama Iwao. Signature en haut à gauche (sceau) : 乃 [No]

184.

Sobyō 素描
(Croquis)

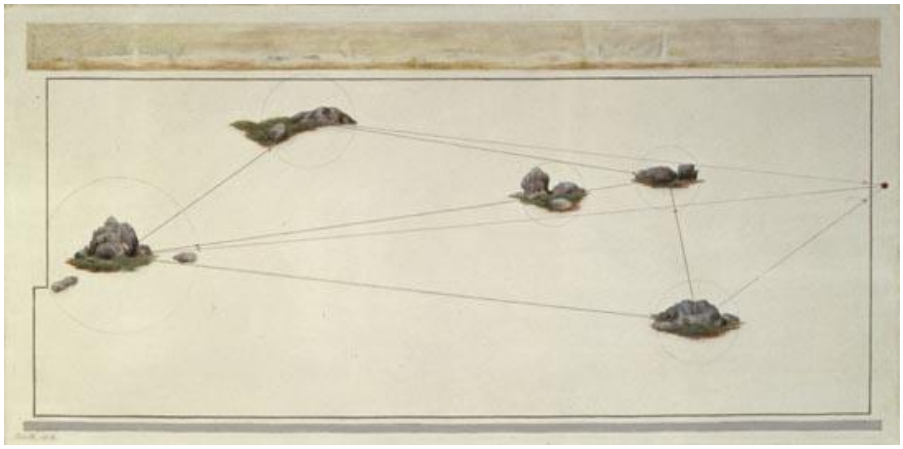
Année de réalisation :	1941
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	20,8 × 29,7
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Inscription : « Dans un champ en ville / j'ai trouvé / une nouvelle variété de *daikon* [gros radis] / dessiné le 8 décembre 1941 » (*Chōnai batake / saguretaru / kawaridane owari daikon / jūrokunen jūnigatsu yōka sha* 町内畑にて／探れたる／変り種尾張大根／十六年十二月八日写).



185.

Ryōanji sekitei bekutoru kōzō 竜安寺石庭ベクトル構造 (Structure vectorielle du jardin de pierre du Ryōanji)

Année de réalisation :	1941
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	36,0 × 72,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	2e exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1941
Précisions sur l'œuvre :	Fukuzawa, Takiguchi ou Kitawaki : plusieurs surréalistes japonais ont insisté sur les liens entre surréalisme et tradition culturelle japonaise, évoquant notamment le jardin sec du Ryōanji, à Kyōto. À cette époque, la signature du peintre semble en quelque sorte accompagner son regain d'intérêt pour la tradition : il abandonne l'usage du monogramme pour écrire son prénom de manière phonétique avec d'autres caractères (乃母流 [Noboru]), et inscrit la date en employant des caractères alternatifs, plus compliqués que ceux habituellement employés (四壱 au lieu de 四一 pour 41). Signature et date en bas à gauche : 乃母流 [Noboru] 四壱 [41]



186. ?

Année de réalisation : 1941

Technique : Huile sur toile ?

Dimensions (cm) :

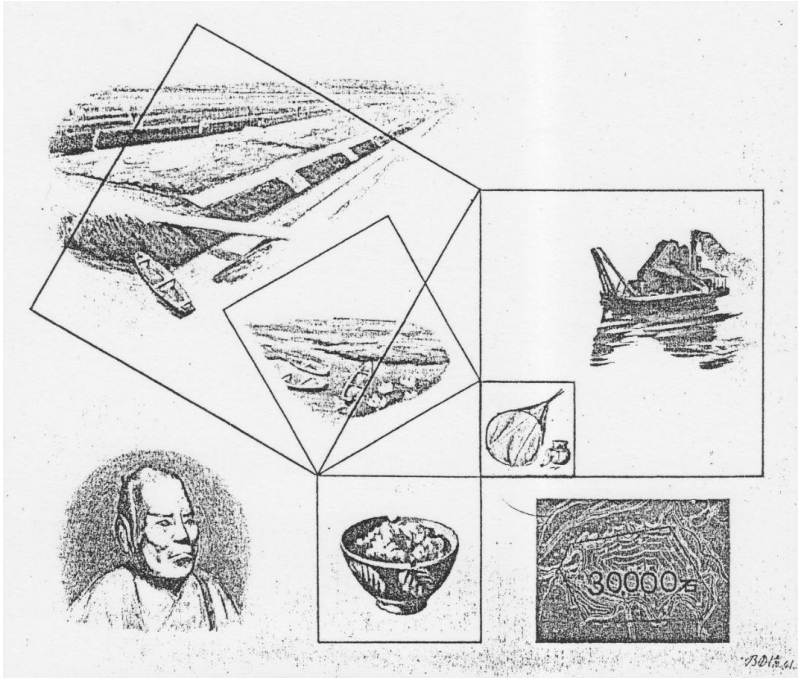
Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Aucune information sur cette œuvre, sinon qu'elle daterait de 1941 et aurait disparue dans un incendie à Hiroshima.

Elle comporte une inscription dans le cadre inférieur droit : 30.000 石. Prononcé *ishi*, le kanji 石 signifie la pierre, mais il est probable qu'il s'agisse davantage d'une unité de mesure, et il se prononce alors *koku*. Deux possibilités : il s'agit soit d'une antique unité de mesure de capacité originaire de Chine, 1 *koku* équivalent à environ 180 litres ; soit d'une unité de mesure du volume dans l'ancien système japonais, utilisée particulièrement pour calculer le volume des bateaux, 1 *koku* équivalent à environ 0,278 m^3. Cette dernière possibilité est sûrement la bonne, plusieurs embarcations étant représentées sur l'œuvre.

Signature et date en bas à gauche : 乃母流 [Noboru] 41

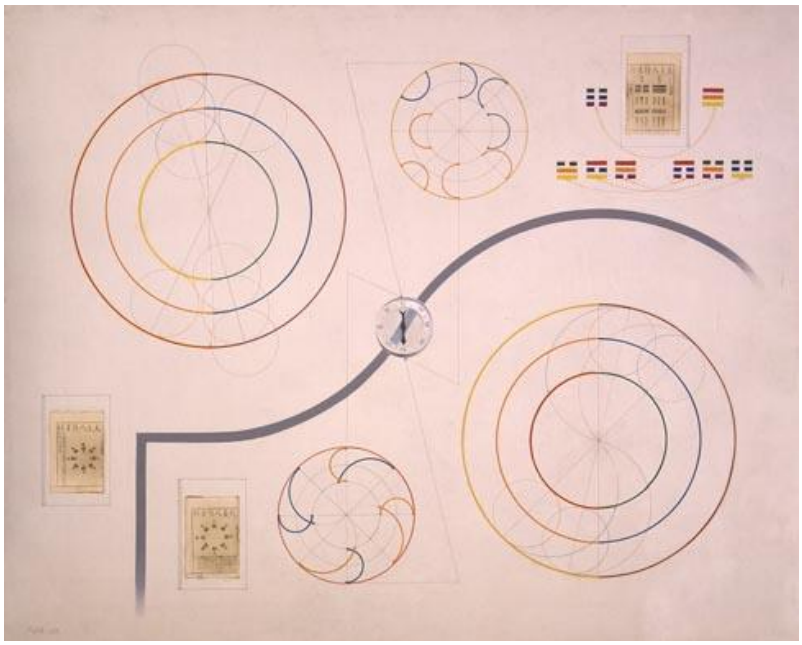


187.

Shūeki kairizu (hakke) 周易解理図（八卦）

(Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [huit trigrammes divinatoires])

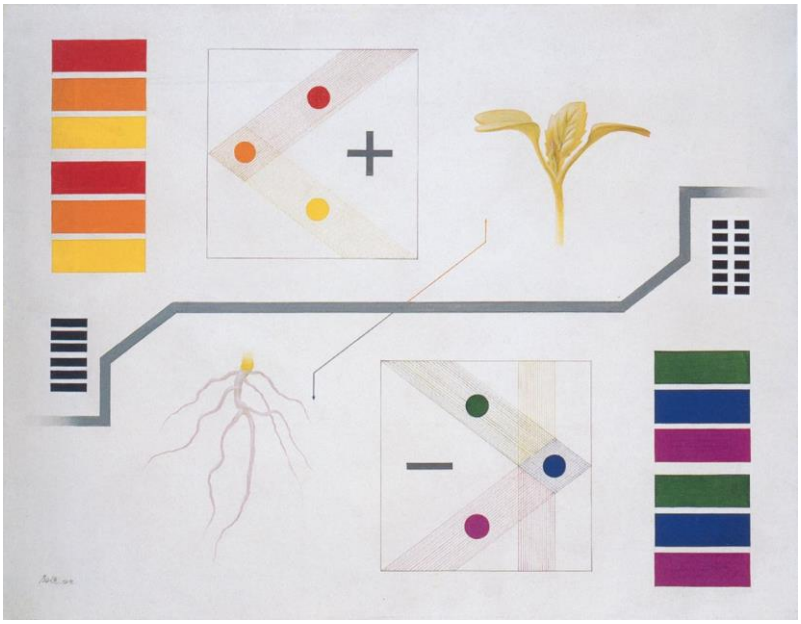
Année de réalisation :	1941
Technique :	Collage et huile sur toile
Dimensions (cm) :	129,5 × 162,1
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	2e exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1941
Précisions sur l'œuvre :	Le terme *hakke* 八卦 désigne les « huit trigrammes divinatoires » : ils sont peints en haut à droite, mais apparaissent aussi sur les pages de l'ouvrage qui ont été découpées puis collées à même la toile. Cette œuvre constitue l'un des quelques exemples de collage sur toile du peintre. Ainsi qu'il l'a été montré (Lucken), la toile illustre certainement le slogan *Hakkō ichiu* 八紘一宇 (Huit coins, un toit), employée à cette époque pour préciser le rôle d'unification au sein de la « Sphère de coprospérité de la Grande Asie orientale » que le Japon souhaite jouer en Asie : l'omniprésence du nombre « huit » dans la toile (nombreux motifs se répétant huit fois) en est un indice, mais ce sont surtout les sept principaux éléments, centrés autour du huitième, au centre (la boussole), qui apparaissent comme une illustration de celui-ci. Signature et date en bas à gauche : 乃母流 [Noboru] 四壱 [41]



188.

Shūeki kairizu (kenkon) 周易解理図（乾坤）
(Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*kenkon*])

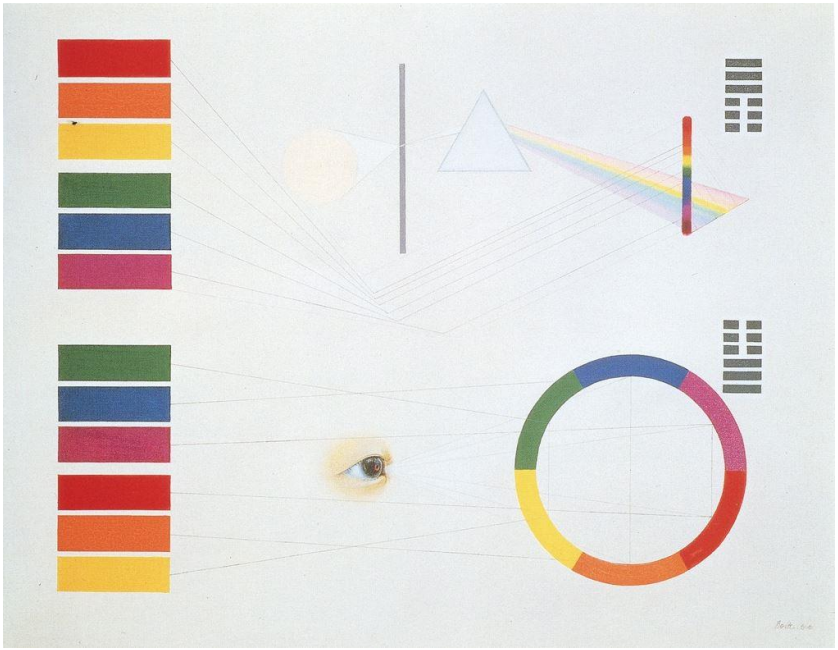
Année de réalisation :	1941
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	90,8 × 116,3
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	2e exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1941
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit de l'une des œuvres que Kitawaki réalise à cette époque qui s'appuient en même temps sur les écrits de Goethe (morphologie des plantes et travail sur les couleurs) et le *Yi king* dont sont chaque fois présentés deux hexagrammes. À gauche, celui du ciel ䷀ concerne la partie supérieure du tableau, et correspond à des couleurs chaudes et une jeune pousse ; cette partie de la toile représente le yang et la force, la fermeté. À droite, l'hexagramme de la terre ䷁ concerne la partie inférieure, avec des racines et des couleurs plus froides ; cette partie représente le yin, ainsi que la soumission, l'obéissance. Il est aisé d'associer de telles images à celle d'un monarque dans la lumière, en haut, soutenu par son peuple, dans l'ombre, au-dessous. Les deux caractères du sous-titre font aussi écho à un trigramme : ici *ken* 乾 pour ☰ (le ciel) et *kon* 坤 pour ☷ (la terre). Signature et date en bas à gauche : 乃母流. [Noboru.] 四壱 [41]



189.

Shūeki kairizu (taihi) 周易解理図（泰否）
(Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*taihi*])

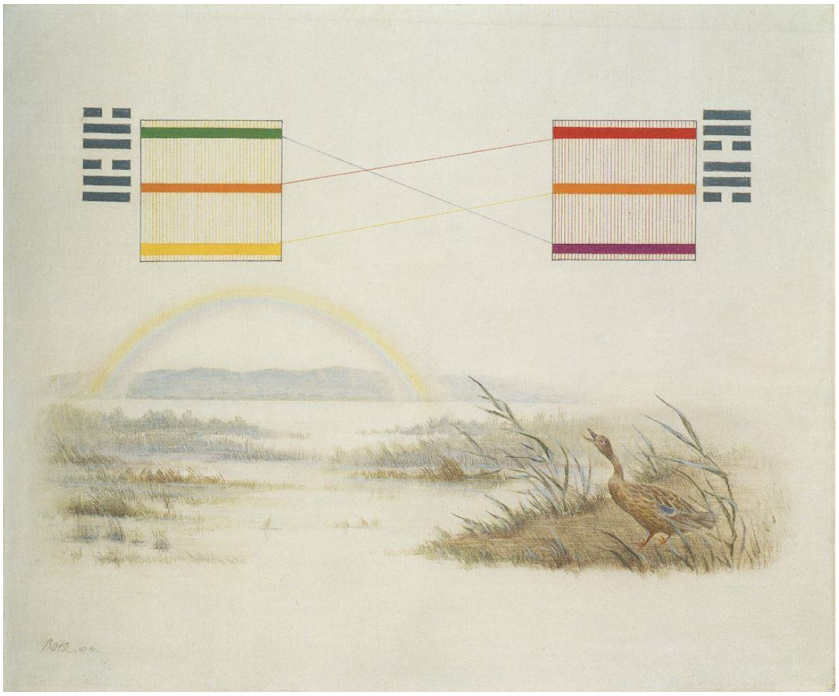
Année de réalisation :	1941
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	90,0 × 116,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	2e exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1941
Précisions sur l'œuvre :	Le lien avec Goethe est tout aussi clair, mais il porte davantage sur son travail sur les couleurs. Les deux hexagrammes sont celui de l'obstruction ䷋ (en haut à droite) et celui de la tranquillité ䷊ (au-dessous). L'hexagramme du bas, la tranquillité, représente la fusion du yin et du yang, l'équilibre, le yin obéissant au yang. Le second hexagramme en revanche est moins positif, puisqu'il correspond à un blocage : il n'y a plus ici d'équilibre et la bonne marche est entravée. Que souhaite signifier Kitawaki, qui le représente aux côtés d'un prisme ? Penser autrement la situation, comme la lumière, n'est-ce qu'un point de vue ? Signature et date en bas à gauche : 乃母流 [Noboru] 四壱 [41]



190.

Shūeki kairizu (sonda) 周易解理図（巽兌）
(Schèmes explicatifs de la divination des Zhou [*sonda*])

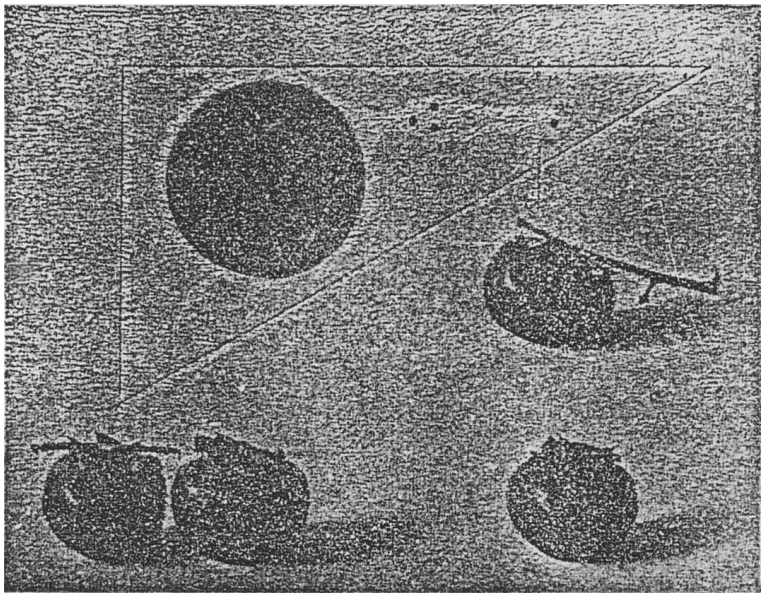
Année de réalisation :	1941
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	60,9 × 73,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	6e exposition de la ville de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1941 ; 3e exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1942 ; 1ère exposition de la paix (Heiwa bijutsu tenrankai 平和美術展覧会), école primaire de Fukuro-machi à Hiroshima (Hiroshima-shi, Fukuro-machi 広島市袋町小学校), Hiroshima, 1948
Précisions sur l'œuvre :	Exposée en 1941 et 1948 sous le titre de *Shūeki kaigizu (son-da)* 周易解義図（巽・兌） (Schèmes interprétatifs de la divination des Zhou [*son-da*]), en 1942 sous celui de *Shūeki shōgizu (son-da)* 周易象義図（巽・兌）, par erreur ou en référence à *Shūeki shōgi bensei* 周易象義辯正 (Juste interprétation des images et texte du *Yi king*), important ouvrage d'analyse du *Yi king* rédigé par Nemoto Michiaki 根本通明 paru en 1901. Les kanjis du titre font référence à ☴ pour *son* 巽 (le vent, ce qui met en mouvement) et ☱ pour *da* 兌 (le marais, l'harmonie). Signature et date en bas à gauche : 乃母流 [Noboru] 四壱 [41]



191.

Kōkogen zushiki (ōjuku) 鉤股弦図式（黄熟）
(Schéma des trois côtés d'un triangle rectangle [maturation])

Année de réalisation :	1941 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	Environ 33,0 × 24,0 ?
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	2e exposition de petites pièces de l'Association de la culture artistique (Bijutsu bunka shōhin ten 美術文化小品展), galerie Ginza Aoki-sha, Tōkyō, 1941
Précisions sur l'œuvre :	Il ne reste de cette œuvre qu'une reproduction dans le catalogue de l'exposition de 1941. Toutefois, dans la liste des œuvres vendues et données de Kitawaki (carnet no 13), un titre ne faisant référence à aucune autre œuvre connue est inscrit, avec la précision d'un format no 4 (4 号), soit environ 33,0 × 24,0 cm : *Shūeki haku (ōjuku)* 周易　剥（黄熟） (*Yi king*, usure [maturation]). Il pourrait s'agir de la même œuvre, d'autant que le format, petit, correspond à l'exposition où elle a été présentée. Il s'agirait du reste alors bien d'une huile sur toile. Au sein du triangle rectangle qu'annonce le titre, on devine un cercle. En dehors du triangle, des fruits semblent installés. Le terme d'*ōjuku* (ou *kōjuku*) 黄熟 désigne principalement les épis de blé ou de riz arrivés à maturation, et qui prennent la couleur jaune (*ō* 黄).



192.

Kōkogen zushiki (zōsan) 鉤股弦図式（増産）

(Schéma des trois côtés d'un triangle rectangle [hausse de la production])

Année de réalisation :	1941 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	2e exposition de petites pièces de l'Association de la culture artistique, galerie Ginza Aoki-sha, Tōkyō, 1941
Précisions sur l'œuvre :	Exposée en même temps que la précédente, il ne reste de celle-ci que le titre, mentionné dans le catalogue de 1941. Il est possible que la technique comme le format soient proches.

193.

Kitashirakawa Kamihate-chō fūkei 北白川　上終町風景
(Vue de Kamihate-chō, Kitashirakawa)

Année de réalisation :	1942
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	24,5 × 33,0
Lieu de conservation :	Musée d'art de Fuchū
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Seule œuvre de Kitawaki conservée au musée d'art de Fuchū, elle appartenait auparavant à la collection de Kōno Yasuo 河野保雄. Quasiment ni présentée ni reproduite, elle est indispensable à la compréhension de *Shu to murasaki* 朱と紫 (Pourpre et violet), réalisée fin 1945. Hormis la partie supérieure, cette dernière offre une composition presque identique, à un détail près : le soleil qui, en 1945, est sur le point de disparaître. En 1942, celui-ci est absent mais, à l'ombre dans laquelle est prise le paysage et au faible halo qui subsiste, on devine qu'il vient en fait de se coucher, au même endroit exactement que trois ans plus tard. Comme le suggère le titre, la scène doit être peinte depuis le quartier de Kitashirakawa dans le bourg de Kamihate (Kamihate-chō), à l'extrême nord-est de Kyōto. Entre le premier plan et les montagnes, ce qui se dessine est donc la ville de Kyōto. Signature en bas à droite : 乃 [No] Au dos est précisée la date de réalisation : novembre 1942.

194.

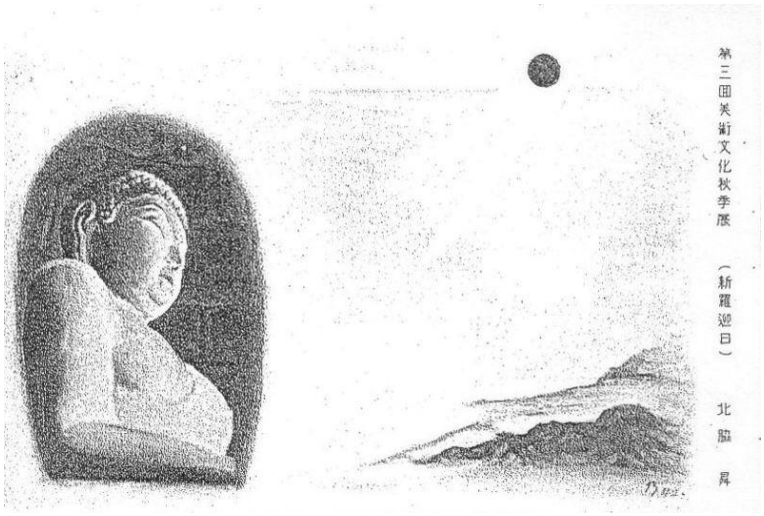
Haru ni gasshō su 春に合掌す
(Prier pour le printemps)

Année de réalisation :	1942
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	72,5 × 91,0
Lieu de conservation :	いなり記念館
Exposition(s) :	7e exposition de la ville de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1942 ; exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Exposée en 1942 sous le titre *Haru ni gassō suru* 春に合奏する (Jouer de concert pour le printemps), et parfois présentée sous le titre *Haru ni gasshō suru* 春に合掌する (Prier pour le printemps). Nakamura (dans *Nihon no zen.ei kaiga*) indique que l'œuvre a été présentée lors de la 8e exposition de la ville de Kyōto (Kyōto-shi ten 京都市展), en 1943, mais il n'en est pas fait mention ailleurs. L'emploi d'une statue empruntée au bouddhisme est typique de cette période d'activité du peintre. Signature et date en bas à droite : 乃母流 [Noboru] 42

195.

Shiragi geinichi 新羅迎日
(Yŏngil [du royaume de] Silla)

Année de réalisation :	1942 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	Environ 45,5 × 38,0
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	3e exposition Art et culture de la saison d'automne, magasin Mitsukoshi de Ginza, Tōkyō, 1942
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre disparue. D'après la liste des œuvres vendues et données de Kitawaki (carnet no 13), la toile serait de format no 8 (8 号), soit environ 45,5 × 38,0 cm. Le titre fait référence au royaume de Silla (jp. : Shiragi 新羅) qui correspond à une partie du sud-est de la péninsule coréenne. Yŏngil désigne la baie de Yŏngil (jp. : Geinichi wan 迎日湾) qui y est située. Sur la gauche, une statue de bouddha : il pourrait s'agir de celle qu'abrite la grotte de Seokguram, aménagée au VIIe siècle (dans l'actuelle Corée du Sud). La partie droite présente un soleil, symbole vraisemblable du Japon, surplombant ce qui doit être la Corée, alors sous domination japonaise. À partir de 1942, Kitawaki délaisse la signature 乃母流 [Noboru] pour revenir à celle, plus simple, de 乃 [No]. Signature et date en bas à droite : 乃 [No] 42



196.

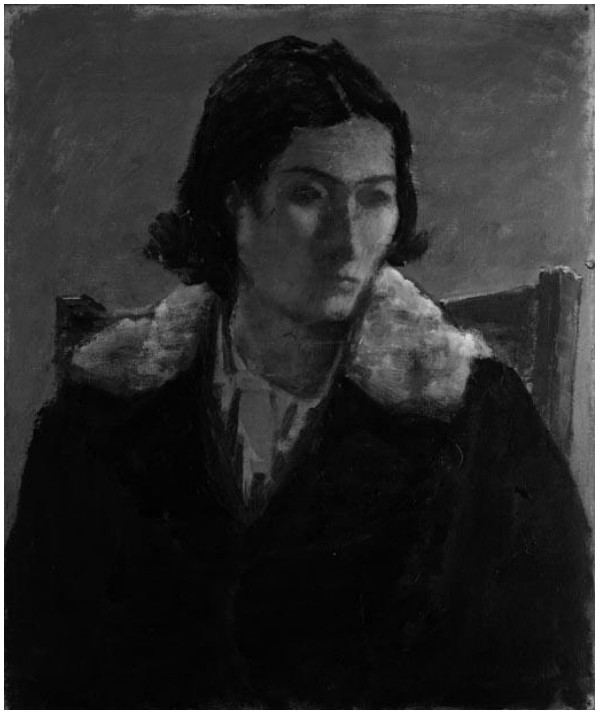
Hyakunichisō 百日草
(Zinnia elegans)

Année de réalisation :	1942 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	3e exposition Art et culture de la saison d'automne, magasin Mitsukoshi de Ginza, Tōkyō, 1942
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre disparue, au sujet de laquelle il ne reste aucune information. Zinnia étant le nom d'une espèce de fleurs, il est seulement possible de supposer que ce type de motifs y était représenté. On peut également penser que le nom de la plante (littéralement : « plante aux cent jours »), ne soit pas sans lien avec son choix, comme il l'avait déjà fait pour *Udo* 独活 (Aralia cordata, 1937). Présentée en même temps que *Shiragi geinichi* 新羅迎日 (Yŏngil [du royaume de] Silla), mais pour celle-ci en qualité de « Présentation spéciale en soutien aux petites embarcations de la Marine » (*Tokuchin kaigun e no shōkantei e kenzu* 特陳海軍の小艦艇へ献ず).

197.

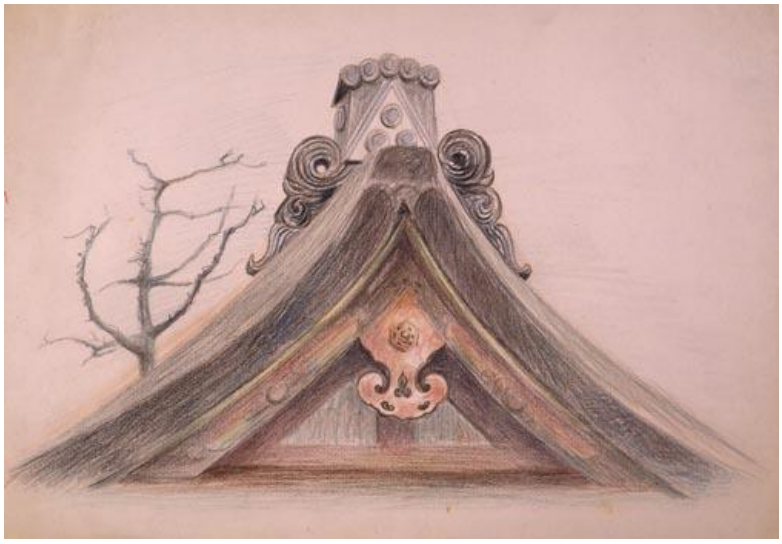
Hirose Tsuyaka zō 広瀬艶香像
(Portrait de Hirose Tsuyaka)

Année de réalisation :	Vers 1942 ?
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	60,2 × 50,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	La seule mention de l'œuvre est faite dans la liste des œuvres vendues et données de Kitawaki (carnet nº 13), apparemment de la main du peintre. Il est précisé que l'œuvre est d'un format nº 15 (15 号), soit environ 65,0 × 53,0 cm. Hirose Tsuyaka est la petite-fille de Hirose Saihei, et donc la nièce de Mitsumasa, cousin germain du père de Kitawaki chez qui il va vivre enfant. Cependant, une huile sur toile non datée aujourd'hui conservée au MOMAT offre des dimensions et un motif qui pourraient tout à fait correspondre : *Fujin zō* 婦人像 (Portrait de femme). Il s'agit de la reproduction ci-dessous, qui pourrait donc être *Hirose Tsuyaka zō*.



198. *« Murasakino no keikan » no tame no shitae*《紫野の景観》のための下絵
(Croquis pour « Vues de Murasakino »)

Année de réalisation :	Vers 1942
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	27,5 × 39,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Ce dessin et le suivant correspondent probablement aux deux pièces présentées en 1953 (exposition posthume Kitawaki Noboru, Kyōto) sous le titre *« Murasakino keikan » no tame no suketchi* 「紫野景観」のためのスケッチ (Ébauches pour « Vues de Murasakino »). Il s'agit d'un ensemble de trois études destinées à *Murasakino no keikan* : chacune correspond à une zone de l'œuvre finie. Celle-ci et la suivante représentent les pignons (*hafu* 破風) de toits, l'un d'un temple bouddhiste (ce dessin), l'autre à la porte d'un sanctuaire shintō.



199. *« Murasakino no keikan » no tame no shitae*《紫野の景観》のための下絵
(Croquis pour « Vues de Murasakino »)

Année de réalisation : Vers 1942
Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) : 27,4 × 39,4
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

200. *« Murasakino no keikan » no tame no shitae*《紫野の景観》のための下絵
(Croquis pour « Vues de Murasakino »)

Année de réalisation : Vers 1942
Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) : 27,4 × 39,2
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

201.

Murasakino no keikan 紫野の景観
(Vues de Murasakino)

Année de réalisation :	1942
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	65,2 × 80,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	2e exposition d'art organisée par la ville de Kyōto (Kyōto-shi shusai bijutsu ten 京都市主催美術展), musée de Kyōto (Kyōto hakubutsukan 京都博物館), Kyōto, 1946
Précisions sur l'œuvre :	La toile est découpée en trois zones. La première, en haut à gauche, présente un plan du nord de Kyōto où deux zones sont entourées, à l'est et à l'ouest : au nord-est le mont Hiei (Hiei-zan 比叡山), célèbre pour ses temples bouddhistes, qui est représenté dans la zone de droite ; et au nord-ouest le Daitoku-ji 大徳寺, un temple. Dans la zone du bas sont représentés les pignons des toits de deux bâtiments : celui de droite est justement celui du Daitoku-ji, au motif très reconnaissable, l'autre correspond à la porte du sanctuaire shintō Imamiya-jinja 今宮神社 : en regardant vers l'est depuis celle-ci, on aperçoit le mont Hiei. Signature en haut à gauche : 乃 [No]

202.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 20,9 × 29,6

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

203.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

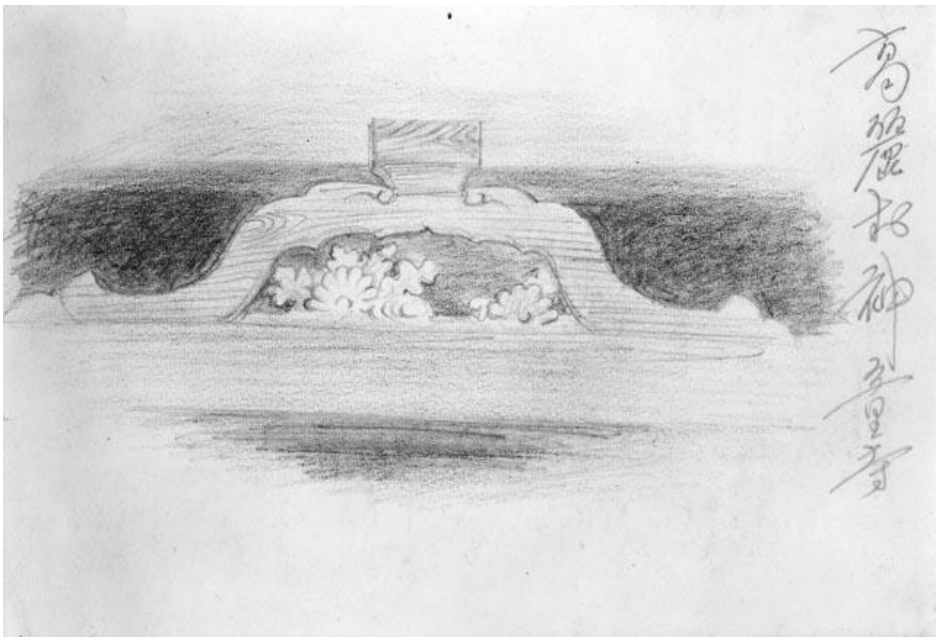
Dimensions (cm) : 13,7 × 19,7

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Inscription sur la droite du dessin : *Koma-mura Jindō-ji* 高麗村神童寺 (village de Koma, sanctuaire Jindō-ji). Le village de Koma est aujourd'hui situé dans le bourg de Yamashiro (Yamashiro-chō 山城町), dans la ville de Kizugawa (Kizugawa-shi 木津川市), dans le département de Kyōto.

Il s'agit probablement d'un détail du sanctuaire Jindō-ji, situé à une trentaine de kilomètres au sud du lieu de résidence de Kitawaki.



204.

Jinbutsu kao no dessan 人物　顔のデッサン
(Dessins de personnages, visages)

Année de réalisation :

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 24,0 × 34,0

Lieu de conservation : Galerie d'art

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Signature en bas à gauche (sceau) : 乃 [No]

205.

Fūkei dessan 風景デッサン
(Dessin de paysage)

Année de réalisation :

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 24,0 × 34,0

Lieu de conservation : Galerie d'art

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Signature en bas à gauche (sceau) : 乃 [No]

206.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 20,5 × 30,0

Lieu de conservation : Galerie d'art

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Signature en bas à gauche (sceau) : 乃 [No]

207.

Saibunshitusan 彩紋漆案
(Ornements de table laquée)

Année de réalisation :

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 20,5 × 30,0

Lieu de conservation : Galerie d'art

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Inscription à droite : Saibunshitusan / Tedon-gun, Namgot-myon, Namjeong-ri / (Saikyōzuka) 彩紋漆案／大同郡南串面南井里／（彩筐塚） (Ornements de table laquée / village de Namjeong, bourg de Namgot, district de Tedon / [Tombe des paniers peints])

Quelques erreurs de kanjis : il faut lire 文 à la place de 紋, et 篋 à la place de 筐. L'inscription désigne une localité dans l'actuelle Corée du Nord (située dans la province du Pyongan du Sud, dans le centre-ouest du pays), qui possède une tombe caractéristique.

Kitawaki recopie sûrement les illustrations d'un ouvrage édité à Kyōto en 1936 (chez Benridō 便利堂) qui traite de ce monument, et dont ces détails apparaissent à l'identique : *Rakurō Saikyōzuka – Ibutsu shūhei* 楽浪彩篋塚　遺物聚英 (sous-titré en anglais : *Select Specimens of the Remains found in the Tombs of Painted Basket of Lo-Lang*).

Signature en bas à gauche (sceau) : 乃 [No]

208.

Kamogawa fūdoki josetsu… 鴨川風土記序説…
(Introduction aux carnets sur les climats et terroirs de la Kamogawa…)

Année de réalisation :	1942
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	131,0 × 16,3
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	3e exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1942
Précisions sur l'œuvre :	Le titre complet est *Kamogawa fūdoki josetsu (Heian-kyō hensen zu)* 鴨川風土記序説（平安京変遷図） (Introduction aux carnets sur les climats et terroirs de la Kamogawa [Schéma de l'évolution de Heian-kyō]). La contribution de Kitawaki à cette œuvre collective est au centre de celles de quatre autres artistes : Komaki Gentarō, Yoshikae Kiyoshi, Harada Jun et Koishihara Tsutomu. L'ensemble présente Heian (ou Heian-kyō, ancien nom de Kyōto, capitale du Japon de 794 à 1868) à quatre périodes de son histoire : Fujiwara (894-1185), Ashikaga (1336-1573), Momoyama (1573-1603) et enfin Tokugawa (1603-1867). La partie centrale tout en longueur pourrait symboliser la Kamogawa qui traverse Kyōto : elle présente de manière détaillée l'évolution de la ville, à plusieurs époques. Ainsi, l'enceinte jaune du schéma du bas correspond probablement au mur d'enceinte érigé par Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598) autour de la ville.

209.

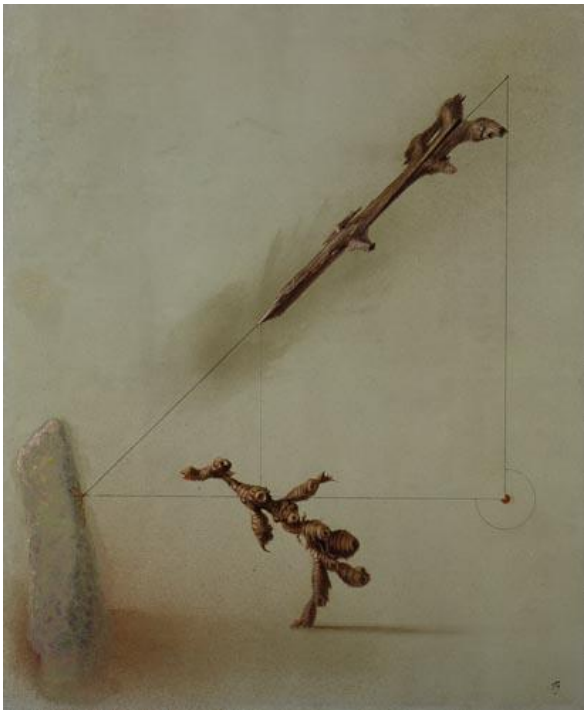
Bairitsu 3.125 倍率 3.125
(Grossissement : 3,125)

Année de réalisation :	1942
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	60,5 × 50,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	3e exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1942
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit de l'une des quelques toiles sur lesquelles le peintre rend visible les lignes de fuite. La pièce de bois semble identique à celle qui apparaît également dans une œuvre de 1947 : *Kono hito wo miyo* 此の人を見よ (Regarde cet homme). Signature en bas à droite : 乃 [No]

210.

Sūgakuteki suriru 数学的スリル
(Frisson mathématique)

Année de réalisation :	1942
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	73,0 × 60,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	2e exposition de l'Union des associations artistiques (Bijutsu dantai rengō-ten 美術団体連合展), musée des beaux-arts de Tōkyō (Tōkyō-to bijutsukan 東京都美術館), Tōkyō, 1948
Précisions sur l'œuvre :	Le morceau de bois sur l'hypoténuse du triangle est l'un des « objets » de Kitawaki, qu'il a exposé. Au-dessous, le morceau de gingembre s'apparente à un homme fuyant un danger, symbolisé par le morceau de bois/fusil. Outre l'angle droit du triangle, trois points sont marqués de rouge : le cœur du personnage, sa bouche, et l'emplacement sur la roche qui marque un angle du triangle et semble en même temps marquer la fin de la course d'un projectile. Nakamura (*Nihon no zen.ei kaiga*) indique que l'œuvre a été présentée lors de la 7e exposition de la ville de Kyōto, en 1942, mais il n'en est pas fait mention ailleurs. Signature en bas à droite : 乃 [No]



211.

[Obuje] ［オブジェ］
([Objet])

Année de réalisation : Vers 1942
Technique : Bois
Dimensions (cm) : 27,0 × 27,0 × 5,7
Lieu de conservation : Collection particulière
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

212.

Kagaku seyo shōkokumin 科学せよ少国民
(Les enfants, œuvrez pour la science !)

Année de réalisation :	1942
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	Environ 80,0 × 116,0
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	7e exposition de la ville de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1942
Précisions sur l'œuvre :	D'après la liste des œuvres vendues et données de Kitawaki (carnet no 13), la toile aurait été donnée en février 1945. L'inscription n'est cependant apparemment pas de la plume du peintre, une erreur est donc tout à fait possible. Renseignée sous le titre *Manabaseyo shōkokumin* 学せよ小国民 (Les enfants, étudiez !) dans *Kitawaki Noboru isakuten*, certainement par erreur (graphies du premier terme et du *shō* de *shōkokumin*). Dans ce même document, il est précisé que l'œuvre est de format no 50 (50 号), c'est-à-dire environ 80,0 × 116,0 cm (ou l'inverse, selon son orientation).

213.

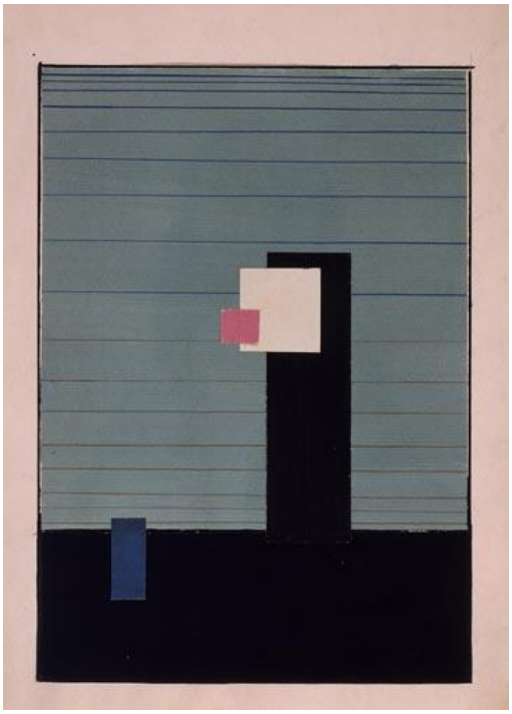
Kompojishon A コンポジション A (Composition A)

Année de réalisation :	Vers 1943 ?
Technique :	Encre et aquarelle sur papier
Dimensions (cm) :	26,0 × 18,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Le catalogue de l'exposition *Kitawaki Noboru isakuten* fait référence à un ensemble de deux œuvres intitulé *Men to sen no echūdo* 面と線のエチュード (Étude du plan et de la ligne), qui ne sont pas des toiles (elles appartiennent à la catégorie des « Croquis, etc. », qui regroupe toutes les autres techniques), titre qui semble faire référence à l'ouvrage de Kandinsky, *Point et ligne sur plan*. Il est probable qu'il s'agisse des deux œuvres que le MOMAT référence aujourd'hui sous le nom de *Composition A* et *Composition B*.

214.

Kompojishon B コンポジション B
(Composition B)

Année de réalisation :	Vers 1943 ?
Technique :	Encre de Chine, gouache, crayon et collage sur papier
Dimensions (cm) :	23,0 × 16,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Deuxième pièce de l'ensemble. Placé devant une source lumineuse, cette pièce révèle par transparence une silhouette féminine, mais il est difficile de déterminer si le peintre a travaillé par-dessus un motif déjà présent mais réalisé par quelqu'un d'autre (ou sur un document imprimé), ou s'il a recouvert l'une de ses réalisations précédentes.



215.

Kaki 柿
(Kaki)

Année de réalisation :	Vers 1943 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition de soutien à l'armée de terre et la marine organisée par l'Union des peintres *yōga* de Kyōto (Kyōto yōgaka renmei shusai rikukaigun kengaten 京都洋画家連盟主催陸海軍献画展), musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1943
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit de l'une des œuvres que présente le peintre pour soutenir l'armée.

216.

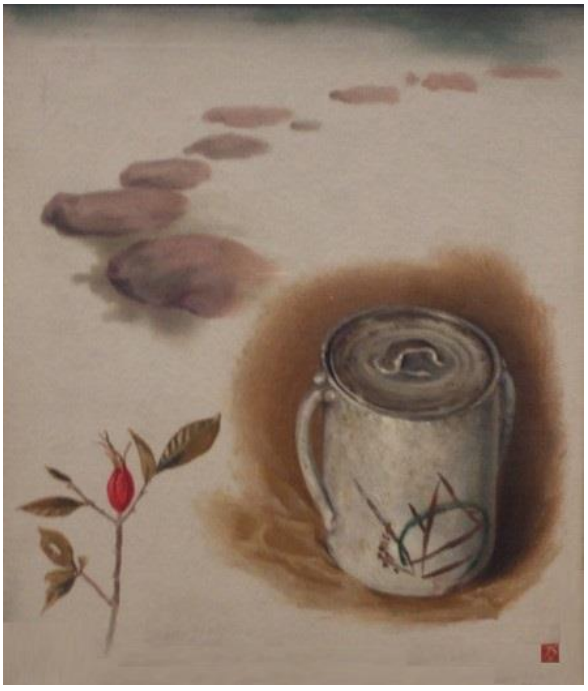
Yuri to ishi 百合と石
(Lys et pierre)

Année de réalisation :	Vers 1943 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition de soutien à l'armée de terre et la marine organisée par l'Union des peintres *yōga* de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1943
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre disparue, exposée en même temps que *Kaki*.

217.

Shizen to jinsei 自然と人生
(Nature et vie)

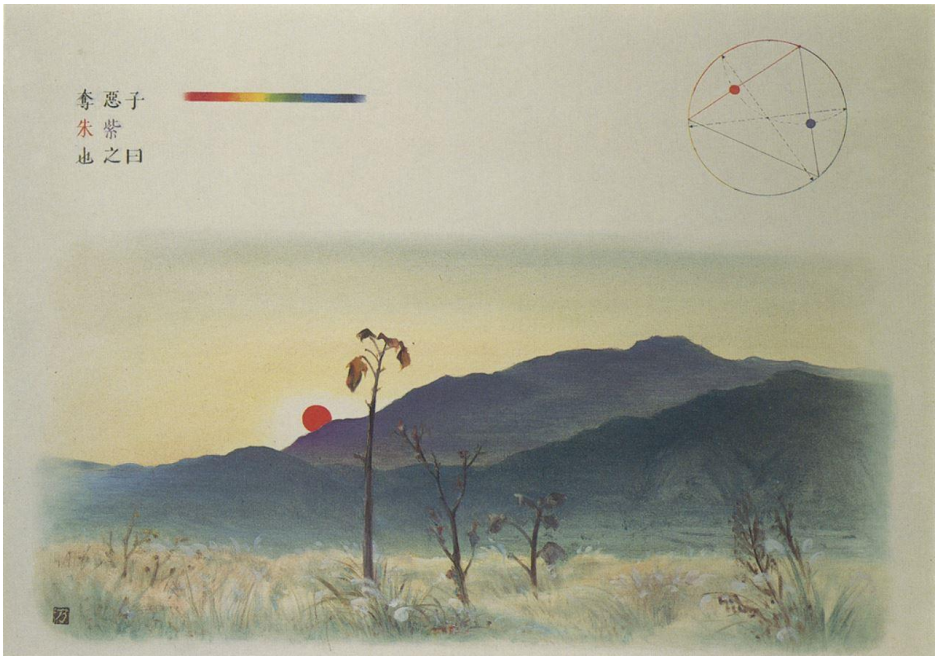
Année de réalisation :	1944
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	53,0 × 45,5
Lieu de conservation :	Musée d'art de Yokohama
Exposition(s) :	Exposition des beaux-arts de la ville de Kyōto commémorative des cinquante ans de la consécration du [sanctuaire] Heian-jingū, et du mille cent cinquantième anniversaire du transfert de la capitale [de Nara] à Kyōto (Heian-jingū gochinza gojūnen – Heian sento senhyakugojūnen hōshuku Kyōto-shi bijutsu tenrankai 平安神宮御鎮座五十年平安遷都千百五十年奉祝京都市美術展覧会), musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1944
Précisions sur l'œuvre :	L'une des deux seules œuvres du peintre conservées à Yokohama. Elle annonce les œuvres de l'après-guerre dans lesquelles Kitawaki ne sépare plus les différents éléments de la toile de manière nette, à l'aide de motifs géométriques, mais semble davantage les poser au milieu du vide. Signature en bas à droite (sceau) : 乃 [No]



218.

Shu to murasaki 朱と紫
(Pourpre et violet)

Année de réalisation :	1945
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	53,5 × 73,0
Lieu de conservation :	Musée municipal d'art de Kyōto
Exposition(s) :	1ère exposition d'art organisée par la ville de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1945 ; 6e exposition Art et culture, Tōkyō, musée d'art métropolitain de Tōkyō, 1946
Précisions sur l'œuvre :	Il a été avancé que *Shu to murasaki* présentait le mont Atago 愛宕山, au nord-ouest de Kyōto, vu depuis Sagano 嵯峨野, à l'extrême nord-ouest de la ville. S'il s'agit probablement bien du mont Atago, la vue est sûrement, comme pour *Kitashirakawa Kamihate-chō fūkei*, réalisée depuis le quartier de Kitashirakawa dans le bourg de Kamihate (Kamihate-chō). Figure géométrique symétrique, spectre des couleurs, citation empruntée à Confucius qui apparaît aussi comme une référence au *Traité des couleurs* de Goethe, paysage dont le soleil couchant figure le Japon, mais aussi dualité ombre/lumière qui est à la base de celle du yin 陰 (ombre, nuages) et du yang 陽 (lumière, soleil) : cette œuvre apparaît comme un condensé des tentatives picturales réalisées par Kitawaki depuis la fin des années 1930. Signature en bas à gauche (sceau) : 乃 [No]



219.

Aki no gensō 秋の幻想
(Visions automnales)

Année de réalisation :	1945
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	112,6 × 162
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	1ère exposition d'art organisée par la ville de Kyōto, musée des beaux-arts de Kyōto commémorant le couronnement de l'empereur, Kyōto, 1945
Précisions sur l'œuvre :	De grand format, il s'agit de la dernière œuvre du peintre à rapprocher du surréalisme, plusieurs années après n'en avoir plus réalisée de ce type. La tête pourrait être celle de Kitawaki, mais rien ne permet de l'affirmer avec certitude. Signature en bas à gauche (sceau) : 乃 [No]

220.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :	Vers 1946 ?
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	20,0 × 14,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Ce dessin et les cinq suivants sont présentés dans *Kitawaki Noboru isakuten* sous le titre de *Shokubutsu keitaigaku no tame no echūdo* 植物形態学のためのエチュード (Études pour « Pour la morphologie des plantes »), ce qui permet d'affirmer, si besoin était, l'intérêt du peintre pour le travail de Goethe. À plusieurs reprises renseignés comme non datés ou avec des datations différentes, ils sont datés de 1939 dans le même catalogue. Cette datation semble plausible au vu des motifs et a été retenue, mais n'est pas tout à fait certaine. L'intérêt du peintre pour la thématique se poursuit après-guerre, et il réalise des dessins très proches (particulièrement de celui-ci dessous) dans un carnet qu'il intitule « Kansatsu nōto » 観察ノート (Cahier d'observations, noté carnet n° 11). Signature au milieu à droite : 乃 [No]

221.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :	Vers 1946 ?
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	19,7 × 13,7
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature en bas au milieu : 乃 [No]

222.

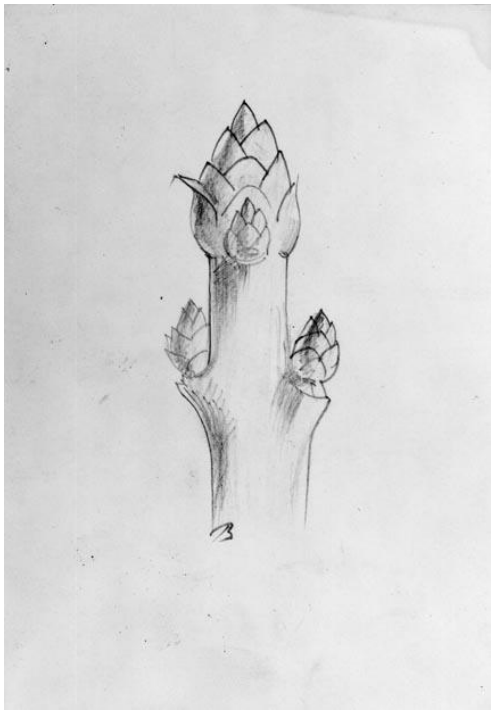
Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :	Vers 1946 ?
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	20,0 × 14,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature au milieu à droite : 乃 [No]

223.

Sobyō 素描
(Croquis)

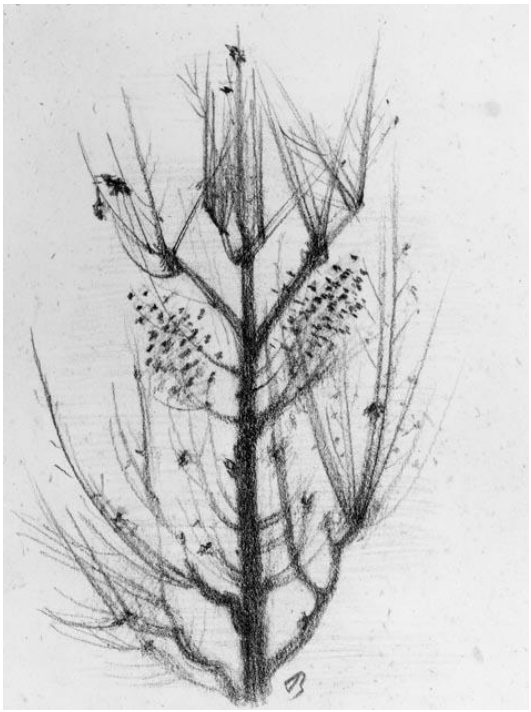
Année de réalisation :	Vers 1946 ?
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	19,7 × 13,6
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature en bas au milieu : 乃 [No]



224.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :	Vers 1946 ?
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	20,0 × 14,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature en bas au milieu : 乃 [No]



225.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation : Vers 1946 ?

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 19,0 × 14,8

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

226.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 38,0 × 26,7

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

227.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 28,6 × 23,6

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : À supposer que ce dessin représente son fils Akira, né en 1932, on peut imaginer qu'il est ici adolescent et que le croquis daterait de l'immédiat après-guerre.

228.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

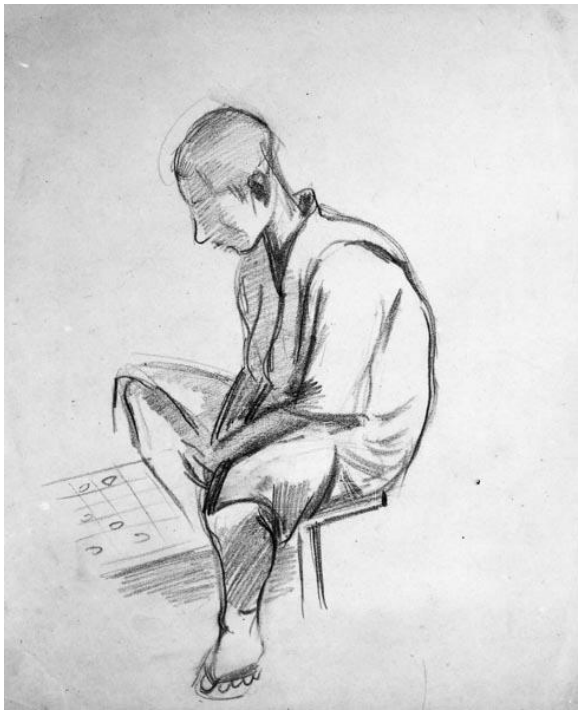
Technique : Huile sur toile

Dimensions (cm) : 28,6 × 23,5

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : Comme pour le dessin précédent, il pourrait dater de l'après-guerre.



229.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 38,1 × 26,7

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

230.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 38,6 × 26,7

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

231.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon sur papier calque

Dimensions (cm) : 33,4 × 24,2

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

232.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 28,2 × 21,2

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

233.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

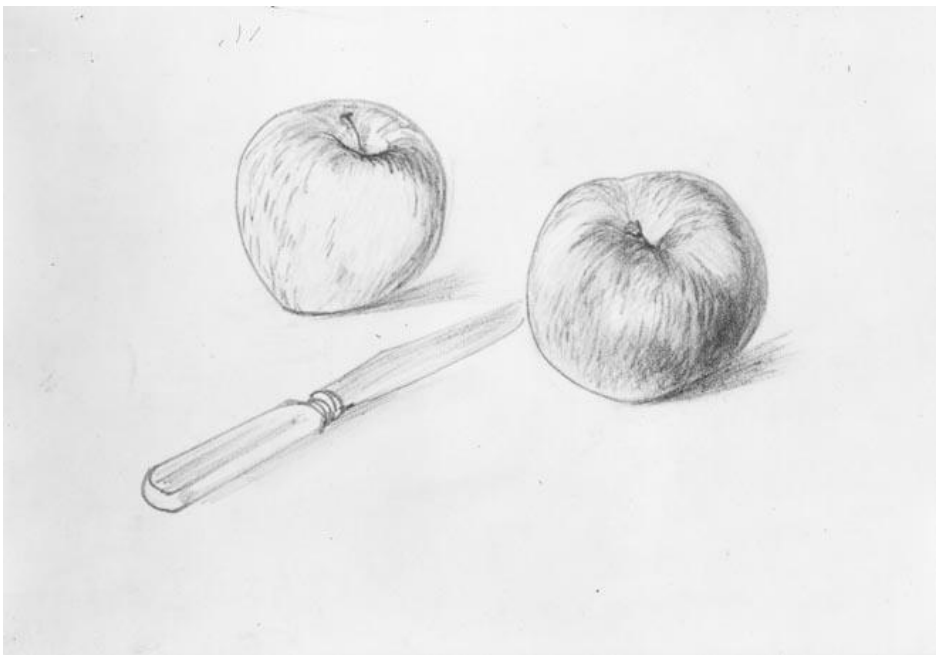
Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 21,0 × 29,6

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :



234.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 29,5 × 21,0

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

235.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 27,3 × 19,5

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

236.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

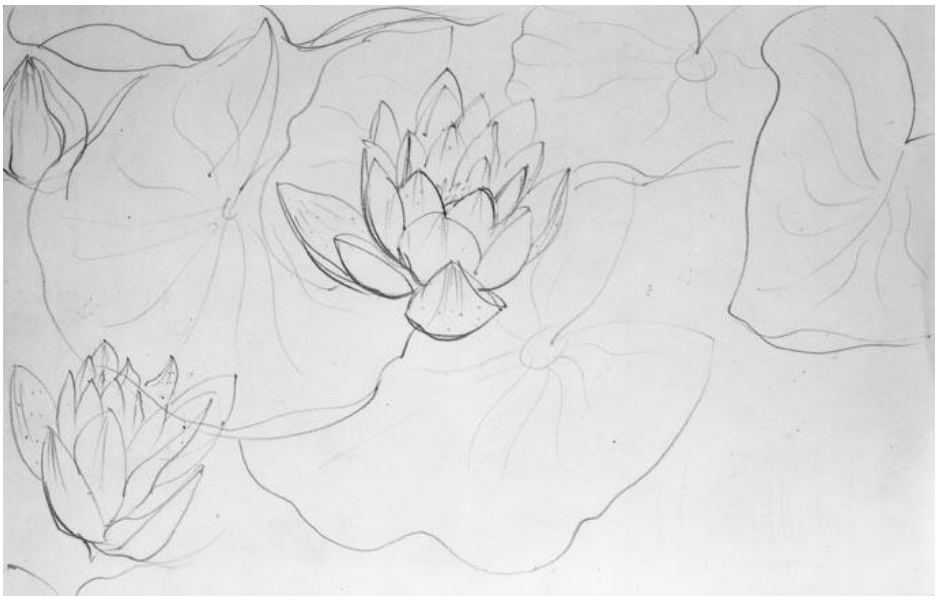
Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 24,7 × 37,8

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :



237.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon et aquarelle sur papier

Dimensions (cm) : 20,4 × 15,6

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

238.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 26,0 × 18,5

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

239.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

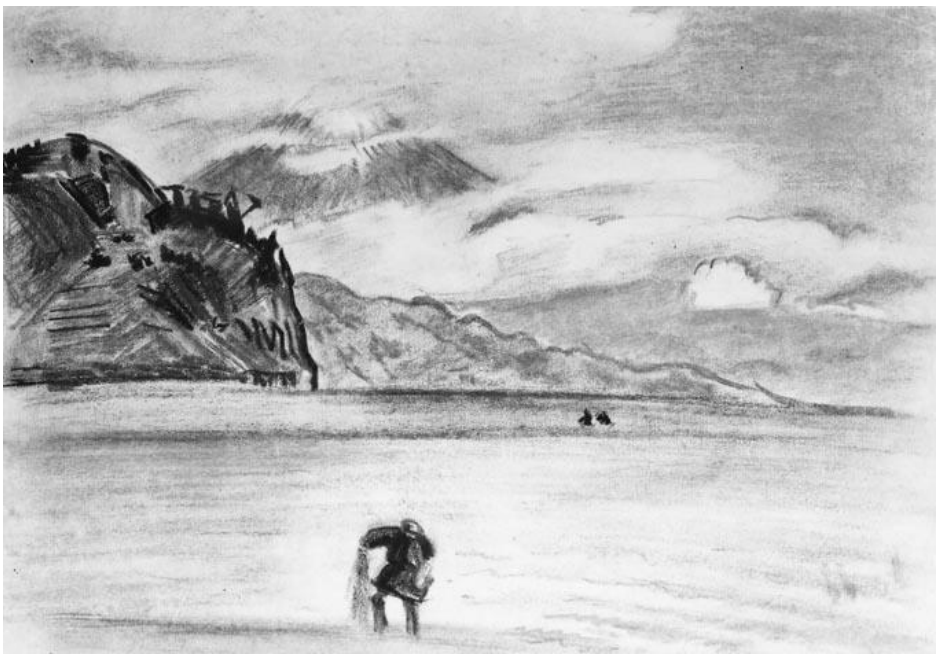
Technique : Pastel à l'huile sur papier

Dimensions (cm) : 23,6 × 33,4

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :



240.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

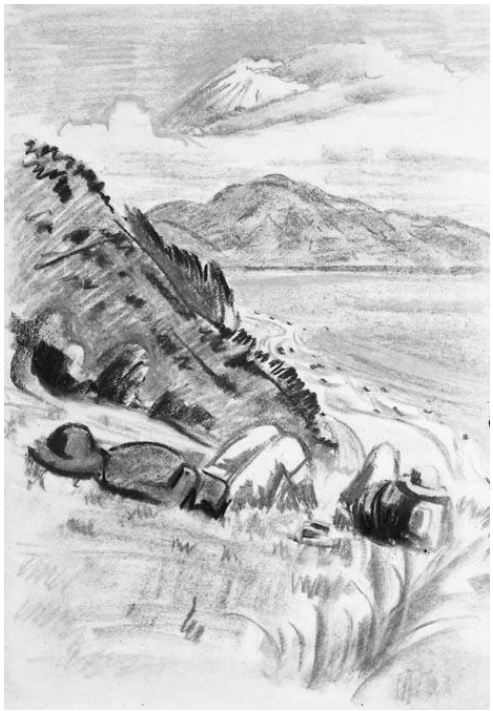
Technique : Pastel à l'huile sur papier

Dimensions (cm) : 33,4 × 23,5

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :



241.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 26,7 × 37,0

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

242.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 20,1 × 14,9

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

243.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier

Dimensions (cm) : 20,0 × 13,8

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

244.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation :

Technique : Crayon sur papier

Dimensions (cm) : 36,8 × 27,6

Lieu de conservation : MOMAT

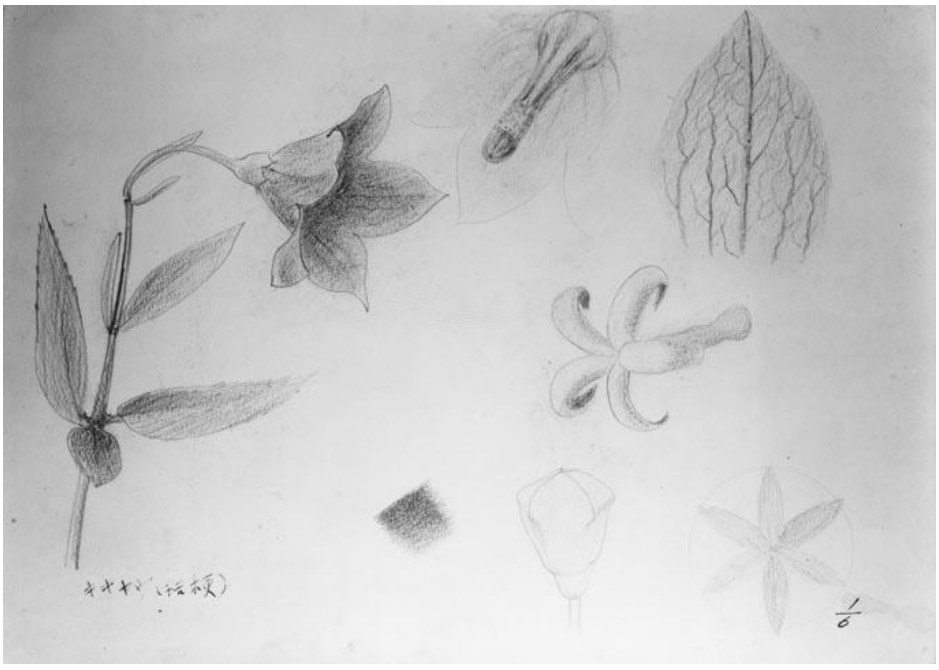
Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

245.

Kikyō 桔梗
(Platycodon)

Année de réalisation :	Vers 1946
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	26,6 × 37,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Inscription en bas à gauche : *Kikyō* [en katakanas] *(Kikyō)* [en kanjis] キキョウ（桔梗） (Platycodon [Platycodon])
	Inscription en bas à droite : 1/6



246.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation : Vers 1946
Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) : 20,8 × 30,7
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

247.

Sobyō 素描
(Croquis)

Année de réalisation : Vers 1946

Technique : Crayon et aquarelle sur papier

Dimensions (cm) : 20,8 × 29,8

Lieu de conservation : MOMAT

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre :

248. *« Kodomo e no heiwa » no tame no shitae* 《子供への平和》のための下絵
(Croquis pour « Paix pour les enfants)

Année de réalisation :	1946
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	21,0 × 29,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Il s'agit d'une étude pour l'œuvre disparue *Kodomo e no heiwa* 子供への平和 (Paix pour les enfants).

249.

Kodomo e no heiwa 子供への平和
(Paix pour les enfants)

Année de réalisation :	Vers 1946
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition du nouvel art japonais organisée par la ville d'Ōsaka (Ōsaka-shi shusai Shin Nihon bijutsu-ten 大坂市主催新日本美術展), musée des beaux-arts d'Ōsaka (Ōsaka-shi bijutsukan 大阪市美術館), Ōsaka, 1946
Précisions sur l'œuvre :	Vue d'Ōsaka, après la guerre. On y distingue, grande ombre sur la gauche, le château d'Ōsaka. Signature en bas à gauche (sceau) : 乃 [No]

250. ?

Année de réalisation : Vers 1946 ?

Technique : Huile sur toile ?

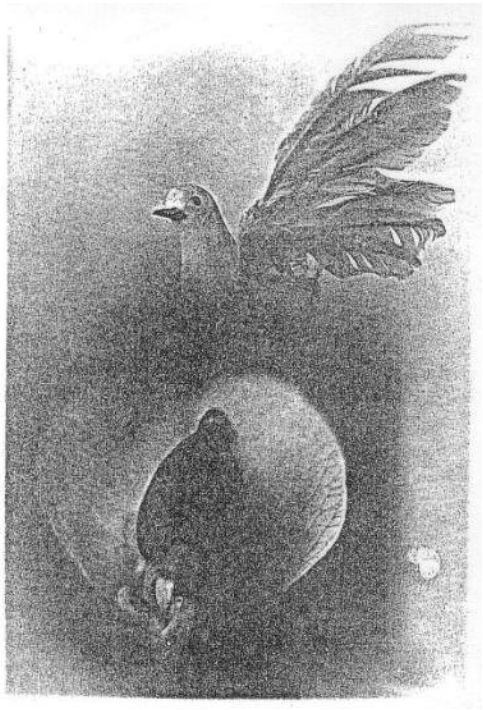
Dimensions (cm) :

Lieu de conservation :

Exposition(s) :

Précisions sur l'œuvre : La seule information sur cette œuvre est qu'elle aurait à un moment été conservée dans une boutique d'Ōsaka.

La ressemblance de son motif avec celui qui apparaît sur la droite de *Kodomo e no heiwa* 子供への平和 (Paix pour les enfants) permet de supposer une date de réalisation proche.



251.

Suisen no keitaigaku 水仙の形態学
(Morphologie des narcisses)

Année de réalisation :	1946
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	60,5 × 80,5
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	2e exposition d'art organisée par la ville de Kyōto, musée de Kyōto, Kyōto, 1946
Précisions sur l'œuvre :	La composition est proche de celle de *Murasakino no keikan* 紫野の景観 (Vues de Murasakino, 1942), avec une surface découpée en neuf zones. La dimension des deux œuvres est également identique, ce qui ne semble pas être le fruit du hasard : malgré leurs dates de réalisation, que quatre années séparent, les deux ont enfin été exposées lors du même événement, en 1946. Les carnets de notes du peintre présentent plusieurs études identiques à celles qui sont ici représentées. Le terme de « morphologie » fait bien sûr écho à Goethe et aux travaux précédents de Kitawaki, ce que le visage qui se dessine dans la plus grande des zones précise encore. Peut-être faut-il aussi voir dans ce choix un écho à *La Métamorphose de Narcisse* de Dalí, dont Takiguchi offre une reproduction dans l'ouvrage qu'il consacre au peintre espagnol en 1939. Signature en bas à droite : 乃 [No]

252.

Jigazō 自我像
(Portrait de soi)

Année de réalisation :	1947
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	80,5 × 117,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	Exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947 ; 7e exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Présentée à Kyōto sous le titre *Jigazō (mikan)* 自我像（未完）(Portrait de soi [inachevé]), et donc alors non terminée. L'auteur joue sur l'homophonie avec le terme *Jigazō* 自画像 (autoportrait), qu'il emploiera comme titre d'un dessin en 1951. On distingue au premier plan Kitawaki. Sur la droite, l'enfant ressemble à son fils Akira mais, né en 1932, il semble un peu jeune. Au fond, peut-être le père de l'artiste. Mais une toute autre interprétation nous semble possible. Il pourrait s'agir des trois âges de la vie du peintre, qui se représente enfant, adulte et vieillard, ce que souligne le dé dont la face présente le chiffre 4 : en japonais, 4 peut se lire *shi*, et est homophone de *shi* 死, la mort. L'œuvre est présentée à Tōkyō sous le titre *Gaizen no zō* 蓋然の像 (Probable portrait), ce qui pourrait confirmer l'interprétation. Signature et date en bas à gauche : 乃. [No.] 47

253.

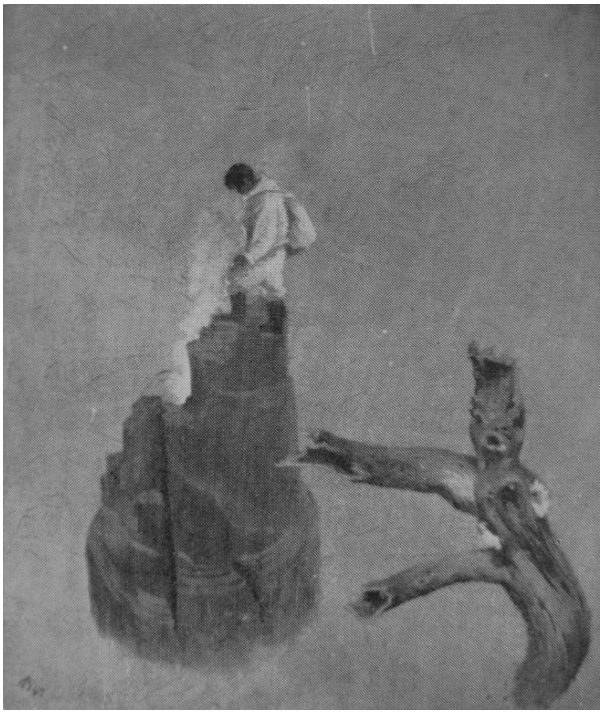
Sesshū paranoia zusetsu 雪舟パラノイア図説
(Diagramme explicatif de la paranoïa de Sesshū)

Année de réalisation :	1947
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	60,6 × 72,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	2e exposition de l'Union des associations artistiques, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1948
Précisions sur l'œuvre :	Hommage au peintre Sesshū Tōyō 雪舟等楊 (1420-1506), la gauche du tableau reproduit sa signature (en haut à gauche) suivie de son sceau (au-dessous). Dans la partie principale, Kitawaki réalise un assemblage de plusieurs œuvres de son prédécesseur, dont la plus célèbre, *Haboku sansui zu* 破墨山水図 (Paysage en *haboku*, 1495), occupe la partie inférieure gauche de la zone. Le peintre a reproduit les œuvres de Sesshū, en ôtant cependant systématiquement toute présence humaine. Comme pour combler cette absence, les parties montagneuses qui occupent la droite de la toile sont des roches anthropomorphes, où se distinguent clairement des visages. Elles font écho à la « paranoïa » du titre, dans le sens de la méthode « paranoïaque-critique » de Dalí qui consiste à voir une image qui est en même temps l'image d'autre chose. Signature en bas à gauche : 乃 [No]

254.

Kono hito wo miyo 此の人を見よ
(Voyez cet homme)

Année de réalisation :	1947
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	Environ 45,5 × 38,0
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre disparue. D'après Nakamura (*Nihon no zen.ei kaiga*), la toile serait de format nº 8 (8 号), soit environ 45,5 × 38,0 cm. L'homme semble être sur une roche identique à celle qui est peinte dans *Bairitsu 3.125* 倍率 3.125 (Grossissement : 3,125). Portant sur son dos un sac qui pourrait contenir ses affaires, il ressemble à celui que le peintre dessinera en 1949 dans *Kuo vadisu* クォ・ヴァディス (Quo vadis), et pourrait être une image des soldats démobilisés et revenus au Japon. Au premier plan, la branche s'apparente à une figure humaine tournant les bras vers la gauche, et le visage vers le spectateur. Signature en bas à gauche : 乃 [No] 47



255.

Hōkenshugisha 封建主義者
(Le féodaliste)

Année de réalisation :	Vers 1947 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre disparue, dont il ne reste aucune reproduction. Difficile de trancher sans reproduction mais, particulièrement après-guerre, la société japonaise est conçue par certains intellectuels comme la combinaison de facteurs modernes et féodaux, le féodalisme renvoyant notamment au système impérial. Le « féodaliste » du titre pourrait alors être une personne ayant soutenu la politique officielle japonaise pendant le conflit.

256.

Bojō 慕情
(Affection)

Année de réalisation :	Vers 1947 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Exposition du groupe de recherche Art et culture, lieu d'exposition au 6e étage du grand magasin Daimaru, Kyōto, 1947
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre disparue, dont il ne reste aucune reproduction.

257.

Musume to bara むすめとばら
(Les jeunes filles et la rose)

Année de réalisation :	1948
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	Environ 73,0 × 53,0
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	Modern Art Exhibition (Modan āto-ten モダンアート展 [Exposition d'art moderne]), musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1948
Précisions sur l'œuvre :	Également nommée Bara to musume バラとむすめ (La rose et les jeunes filles). L'œuvre aurait été donnée à la société éditrice du journal *Yūkan Kyōto shinbun* 夕刊京都新聞 (Yūkan Kyōto shinbun-sha 夕刊京都新聞社), mais a ensuite disparue. Nakamura précise déjà (1968) qu'elle a disparu dans un incendie (peut-être de la société en question), et précise que l'œuvre serait de format nº 20 (20 号), soit environ 73,0 × 53,0 cm. Le peintre a représenté la sœur de sa femme (dans le coin inférieur gauche), la fille de celle-ci (au-dessus), et la fille de cette dernière (qu'elle porte sur son dos). Comme pour *Jigazō* 自我像 (Portrait de soi, 1947), il y aurait ici aussi trois âges de la vie.

258.

Shinjuzetsu 真珠説
(Théorie de la perle)

Année de réalisation :	Vers 1949
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	23,4 × 32,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Dans cette œuvre comme dans *Hōbutsusen* 抛物線 (Parabole, 1949), la mort semble roder, ici au travers de ce qui s'apparente à une tête de mort dans la partie noire de la zone supérieure droite. Sans qu'il soit évident d'en déterminer la cause, le motif de l'œuf apparaît dans plusieurs réalisations du peintre à cette époque. Outre celle-ci, citons *Sesshū paranoia zusetsu* 雪舟パラノイア図説 (Diagramme explicatif de la paranoïa de Sesshū, 1947) et *Seibutsu renshū (Kabocha to tamago)* 生物練習（かぼちゃと卵） (Étude pour nature morte [Citrouille et œuf], 1949). On peut sûrement y déceler l'influence de Dalí, qui emploie le même motif à nombre de reprises. Kitawaki donne précisément en février 1948 une conférence sur le thème : « La théorie de la perle de Dalí » (*Dari no shinjuzetsu* ダリの真珠説).

259. *Seibutsu renshū (Kabocha to tamago)* 生物練習（かぼちゃと卵）
(Étude pour nature morte [Citrouille et œuf])

Année de réalisation :	Vers 1949
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	37,2 × 45,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Est parfois présentée sous le titre *Seibutsu renshū (mikan)* 生物練習（未完） (Étude pour nature morte [inachevée]).

260.

« Hōbutsusen » no tame no shitae 《抛物線》のための下絵
(Croquis pour « Parabole »)

Année de réalisation :	1949
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	36,6 × 27,3
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature et date en bas à droite : 乃 [No] 1949

261.

Hōbutsusen 抛物線
(Parabole)

Année de réalisation :	1949
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	91,0 × 73,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Le personnage du soldat démobilisé apparaît dans une autre œuvre de Kitawaki, *Kuo vadisu* クォ・ヴァディス (Quo vadis), mais aussi dans plusieurs œuvres d'autres artistes de l'époque. Il n'a qu'une jambe, ce que souligne les béquilles et surtout la sandale (*geta* 下駄) rouge. L'œuvre a été peinte par-dessus une autre, intitulée *Kasōba* 火葬場 (Crématoire). Il est probable qu'il s'agisse d'une autre appellation de *Takiguchi* 焚口 (Foyer, 1934). Au bas du halo de lumière, à gauche du barbecue cylindrique, on distingue ce qui semble être le visage d'un démon, sensiblement à l'endroit où était peint sur *Kasōba* l'endroit où sont placés dans le four crématoire les ossements humains. Signature et date en haut à droite : 乃 [No] 49

262.

Kuo vadisu クォ・ヴァディス
(Quo vadis)

Année de réalisation :	1949
Technique :	Huile sur toile
Dimensions (cm) :	91,0 × 117,0
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	9e exposition de l'Association de la culture artistique, musée des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō, 1949
Précisions sur l'œuvre :	Vraisemblablement dernière toile exposée par Kitawaki de son vivant, *Quo vadis* est particulièrement riche et intéressante. Pouvant s'inscrire dans les « peintures schématiques », l'œuvre est composée de quatre ensembles d'éléments, séparés par le vide : foule en haut à gauche ; paysage inquiétant en haut à droite ; coquille d'escargot en bas à gauche ; homme de dos et panneau indicateur enfin. Tous appartiennent à des espaces physiques mais aussi temporels différents. La coquille représente sûrement le passé du personnage, qui réfléchit à son avenir : l'alternative des mouvements démocratiques (foule arborant des drapeaux rouges), ou autre avenir qui semble bien sombre. Plus que de représenter Kitawaki, l'homme de dos est davantage une image se voulant universelle des Japonais au lendemain de la guerre. Signature et date en haut à droite : 乃 [No] 49

263.

Bokei 暮景
(Crépuscule)

Année de réalisation :	Vers 1949 ?
Technique :	Huile sur toile ?
Dimensions (cm) :	
Lieu de conservation :	
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Œuvre disparue, dont il ne reste aucune reproduction.

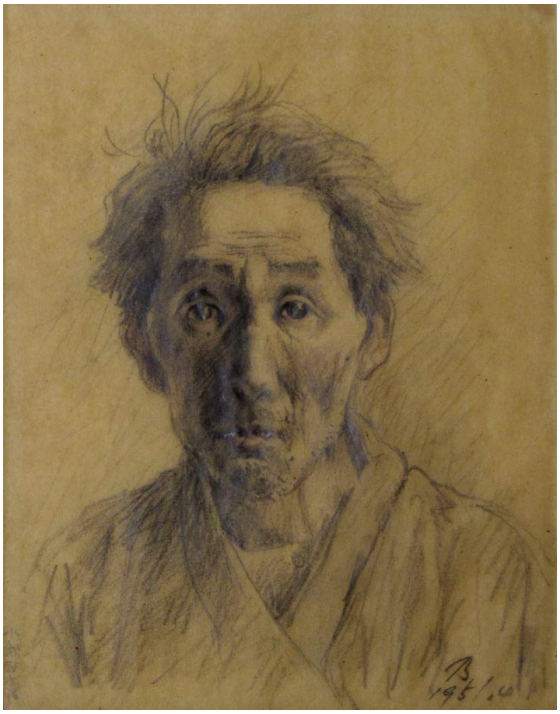
Le terme de *bokei* 暮景 désigne le crépuscule, la soirée, mais peut aussi par extension désigner le crépuscule de la vie, c'est-à-dire la fin de vie. Ici, il est tout à fait possible qu'il s'agisse de cette signification.

Nakamura (*Nihon zen.ei no kaiga*) affirme que Kitawaki n'a réalisé que deux œuvres en 1949 (*Hōbutsusen* et *Quo vadis*) ; si l'information est juste, *Bokei* aurait pu être réalisée un peu plus tôt.

264.

Jigazō 自画像
(Autoportrait)

Année de réalisation :	1951
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier calque
Dimensions (cm) :	20,8 × 16,3
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Le peintre se représente peu avant sa mort, ce que souligne son visage qui semble épuisé. Ce dessin a sûrement été réalisée pour son ami Komaki Gentarō, comme le suggère le nom de celui-ci inscrit en bas à gauche (peu visible) : Komaki Gentarō 小牧源太郎. Signature et date en bas à droite : 乃 [No] 1951.4



265.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation : 1951
Technique : Encre de Chine sur papier calque
Dimensions (cm) : 24,2 × 16,7
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

266.

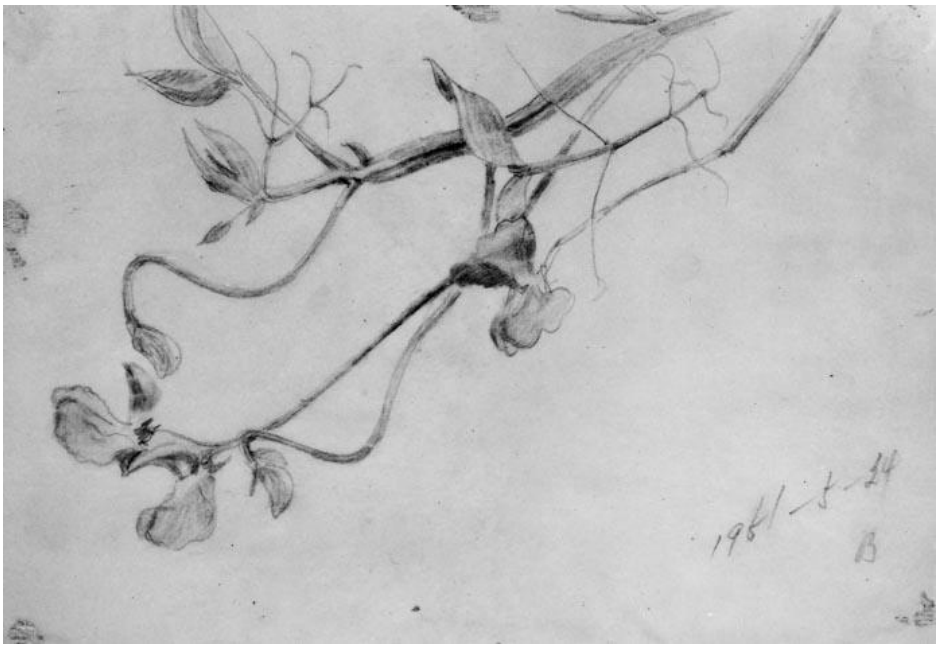
[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation : 1951
Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) : 24,2 × 16,7
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre :

267.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1951
Technique :	Crayon de couleur sur papier calque
Dimensions (cm) :	16,7 × 24,4
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Le dessin est daté du 24 mai 1951, soit le mois suivant son admission à l'hôpital. Nakamura rapporte qu'il enseigne alors à son fils, ainsi qu'aux infirmières le dessin. Plusieurs autres dessins portent des dates qui montrent qu'ils ont été réalisés à la même époque. La santé du peintre se dégrade cependant ensuite sûrement trop pour qu'il puisse continuer. Date et signature en bas à droite : 1951-5-24 / 乃 [No]



268.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation : 1951
Technique : Crayon et crayon de couleur sur papier calque
Dimensions (cm) : 24,2 × 16,7
Lieu de conservation : MOMAT
Exposition(s) :
Précisions sur l'œuvre : Date en bas au centre : 1951-5-26

269.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1951
Technique :	Crayon et crayon de couleur sur papier calque
Dimensions (cm) :	24,2 × 16,7
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Date et signature (?) en haut à gauche : 1951-6 [?]-2 [?] / 乃 [No]

270.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1951
Technique :	Crayon de couleur sur papier calque
Dimensions (cm) :	24,2 × 16,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Date et signature en bas à gauche : 1951-6-14 / 乃 [No]

271.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1951
Technique :	Crayon de couleur sur papier calque
Dimensions (cm) :	24,2 × 16,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Date et signature en bas au centre : 1951-6-20 / 乃 [No]

272.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1951
Technique :	Crayon de couleur sur papier calque
Dimensions (cm) :	22,3 × 16,6
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Date et signature en bas à droite : 1951-6-22 / 乃 [No]

273.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1951
Technique :	Crayon de couleur sur papier
Dimensions (cm) :	16,6 × 24,4
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Date et signature en bas à droite : 1951-7-2 / 乃 [No]

274.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1951
Technique :	Crayon de couleur sur papier calque
Dimensions (cm) :	24,4 × 16,6
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Signature et date en bas à gauche : 乃 [No] 1951-10

275.

[Sakuhin] ［作品］
([Œuvre])

Année de réalisation :	1951
Technique :	Crayon de couleur sur papier calque
Dimensions (cm) :	24,2 × 16,8
Lieu de conservation :	MOMAT
Exposition(s) :	
Précisions sur l'œuvre :	Réalisé en novembre 1951, soit le mois précédant la mort de Kitawaki, ce dessin est sûrement l'un de ses tout derniers. Signature et date en bas à gauche : 1951-11 / 乃 [No]

II. Kitawaki Noboru : ouvrages cités

Le tableau suivant répertorie les ouvrages cités par Kitawaki dans ceux de ses écrits qui ont été utilisés au sein de ce travail, généralement sous la forme d'extraits. Lorsque seul le titre de l'ouvrage est cité par le peintre, la source est inscrite entre parenthèses. Les ouvrages sont classés par ordre alphabétique du nom d'auteur. Sont chaque fois renseignés :

- le nom de l'auteur ;
- le titre de l'ouvrage ou du document cité ;
- l'édition probable à laquelle s'est référé Kitawaki (information rarement précisée) ;
- la ou les source(s) de la citation.

Ouvrage ou document cité			Source(s) de la citation (entre parenthèses : titre seulement)
Auteur	Titre	Édition probable	
	Zhou yi ji zhu (jp : *Shūeki shicchū*) 周易集註 (Édition commentée de *Mutations [de la dynastie] des Zhou*)		KITAWAKI Noboru, « Sōshō to hisōshō », *Bijutsu bunka*, nº 1, août 1939, p. 8
AKIZATO Ritō 秋里籬島	*Miyako rinsen meishō zue* 都林泉名勝図絵 (Guide illustré des jardins célèbres de Kyōto)	AKIZATO Ritō 秋里籬島, *Miyako rinsen meishō zue* 都林泉名勝図絵 (Guide illustré des jardins célèbres de Kyōto), Tōkyō : Nihon zuihitsu taisei kankōkai 日本随筆大成刊行会, 1928	KITAWAKI Noboru, « Teikei kōzō – Ryōanji sekitei saikō », *Bijutsu sekai*, vol. 3, nº 9, août 1939, p. 4-5
ALBERTI Leon Battista	*De pictura*		KITAWAKI Noboru, « Kaiga ni okeru Nihontekina mono », Shihō hogo kyōkai « Shōtoku » henshūbu (éd.), *Nihon bunka no seikaku*, Tōkyō : Bunrokusha, 1941, p. 267
BRETON André	*Manifeste du surréalisme*	Andore BURUTON アンドレ・ブルトン [André Breton], KITAGAWA Fuyuhiko 北川冬彦, Chōgenjitsushugi sengensho 超現実主義宣言書, *Shi to shiron* 詩と詩論, vol. 4-5, 1929	(NOBORU-SEI [KITAWAKI Noboru], « Shūru-rearizumu sakuhin ten yori », *Doyōbi*, Kyōto, 5 juillet 1937, p. 6)
CONFUCIUS 孔子	*Rongo shinkai* 論語新解 (Nouvelle interprétation des *Entretiens de Confucius*)	KANNO Dōmei 簡野道明, *Rongo shinkai* 論語新解 (Nouvelle interprétation des *Entretiens de Confucius*), Tōkyō : Meiji sho.in 明治書院, 1935	KITAWAKI Noboru, *Shu to murasaki* (huile sur toile de 1945 [cat. 218])
DESCARTES René	*Hōhōron josetsu* 方法論叙説 (Discours de la méthode ; titre original : *Discours de la méthode*)	DEKARUTO デカルト [Descartes], OCHIAI Tarō 落合太郎 (trad.), *Hōhō josetsu* 方法叙説, Tōkyō : Sōgensha 創元社, 1939	KITAWAKI Noboru, « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii », *Bijutsu bunka*, Daiyonkaiten shū, Tōkyō, mai 1943, p. 46-47
DŌGEN 道元	*Shōbōgenzō* 正法眼蔵 (Le Trésor de l'œil de la Vraie Loi)	*Shōbōgenzō* 正法眼蔵 (Le Trésor de l'œil de la Vraie Loi), Tōkyō : Iwanami shoten 岩波書店, 1939	KITAWAKI Noboru, « Hakari wa mazu futsuriai ni sayōsuru – Shin Nihon yōga ten e », *Nippon shinbun*, 25 novembre 1939, p. 2 KITAWAKI Noboru, « Bijutsukai no Shintaisei wa nani wo nasubeki ka », *Nippon shinbun*, v. novembre 1940

Ouvrage ou document cité			Source(s) de la citation (entre parenthèses : titre seulement)
Auteur	Titre	Édition probable	
			KITAWAKI Noboru, « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii », *Bijutsu bunka*, Daiyonkaiten shū, Tōkyō, mai 1943, p. 45
HASHIDA Kunihiko 橋田邦彦	*Gyō toshite no kagaku* 行としての科学 (La science en tant que *gyō* [pratique])	*Gyō toshite no kagaku* 行としての科学 (La science en tant que *gyō* [pratique]), Tōkyō : Iwanami shoten 岩波書店, 1939, p. 1-52	KITAWAKI Noboru, « "Gyō" no kōzō », *Nippon shinbun*, 30 décembre 1940
HULME Thomas Ernest	『現代芸術の哲学』 (L'art moderne et sa philosophie ; titre original : *Modern Art and its Philosophy*)	ティ・イー・ヒューム『現代芸術の哲学』 (L'art moderne et sa philosophie), traduction de Machino Shizuo 町野静雄, Tōkyō : Kinseidō 金星堂, 1933, 83 p.	KITAWAKI Noboru, « Sōshō to hisōshō », *Bijutsu bunka*, nº 1, août 1939, p. 7
ISHIKAWA Ken 石川謙	*Sontoku yawa* 尊徳夜話 (Récits nocturnes de [Ninomiya] Sontoku)	*Ninomiya Sontoku yawa* 二宮尊徳夜話 (Récits nocturnes de Ninomiya Sontoku), Tōkyō : Shakai kyōiku kyōkai 社会教育協会, 1939	(KITAWAKI Noboru, « Bijutsukai no Shintaisei wa nani wo nasubeki ka », *Nippon shinbun*, v. novembre 1940) KITAWAKI Noboru, « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii », *Bijutsu bunka*, Daiyonkaiten shū, Tōkyō, mai 1943, p. 46-47
ITŌ Chūta 伊東忠太	*Hōryū-ji* 法隆寺	*Hōryū-ji* 法隆寺, Tōkyō : Sōgen-sha 創元社, 1940	KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 8
KAGAMI Shikō 各務支考	*Haikai jūron* 俳諧十論 (Dix essais sur le haïkaï)		KITAWAKI Noboru, « Gijutsu yori mita mujun no kaiga », *Nippon shinbun*, 11 octobre 1937 KITAWAKI Noboru, « Fūryū josetsu », *Bijutsu sekai*, vol. 3, nº 3, mars 1939, p. 3-4 KITAWAKI Noboru, « Hakari wa mazu futsuriai ni sayōsuru – Shin Nihon yōga ten e », *Nippon shinbun*, 25 novembre 1939, p. 2

Ouvrage ou document cité			Source(s) de la citation (entre parenthèses : titre seulement)
Auteur	Titre	Édition probable	
LIU An 劉安 (éd.)	*Huainanzi* 淮南子 (Le maître de Huainan)	LIU An 劉安, IWATARE Noriyoshi 岩垂憲徳 (éd.), Huainanzi-shō 淮南子鈔 (Version annotée du *Huainanzi*), Tōkyō : Teikoku shoin 帝国書院, 1933	KITAWAKI Noboru, « Zuga fukkō », *Bijutsu bunka*, nº 6, avril 1941, p. 45
MATSUO Bashō 松尾芭蕉	*Soō kuketsu* 祖翁口訣 (Les paroles de Bashō)	*Haibun hairon shinsen* 俳文俳論新選 (Nouvelle sélection de *haibun* et *hairon*), Ehara Taizō 穎原退蔵 (éd.), Tōkyō : Ōkurakōbundō 大倉広文堂, 1935, 184 p. (pour citation p. 122-123)	KITAWAKI Noboru, « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono ichi », *Kyōto nichinichi shinbun*, Kyōto, 12 mars 1938, p. 5
NATSUME Sōseki 夏目漱石	*Kusa makura* 草枕 (Oreiller d'herbes)		KITAWAKI Noboru, « Kinōteki naru mono wa subete utsukushii », *Bijutsu bunka*, Daiyonkaiten shū, Tōkyō, mai 1943, p. 46
NISHIDA Kitarō 西田幾多郎	*Nihon bunka no mondai* 日本文化の問題 (La question de la culture japonaise)	*Nihon bunka no mondai* 日本文化の問題 (La question de la culture japonaise), Tōkyō : Iwanami shoten 岩波書店, 1940	KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 2-3
SHIGEMORI Mirei 重森美玲	*Nihon teien no kanshō* 日本庭園の観賞 (Admirer les jardins japonais)	SHIGEMORI Mirei 重森美玲, *Nihon teien no kanshō* 日本庭園の観賞 (Admirer les jardins japonais), Kyōto : Suzukake shuppanbu スズカケ出版部, 1935	KITAWAKI Noboru, « Teikei kōzō – Ryōanji sekitei saikō », *Bijutsu sekai*, vol. 3, nº 9, août 1939, p. 3
TANABE Hajime 田辺元	*Rekishiteki genjitsu* 歴史的現実 (La réalité historique)	*Rekishiteki genjitsu* 歴史的現実 (La réalité historique), Tōkyō : Iwanami shoten 岩波書店, 1940	KITAWAKI Noboru, « Genjitsu e chikazuku bijutsu », *Nippon shinbun*, v. juillet 1940 KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 2-3
TOMITA Takayoshi 富田高慶	*Hōtokuki* 報徳記 (Biographie de Ninomiya Sontoku)	TOMITA Takayoshi 富田高慶, SASAI Shintarō 佐々井信太郎 (éd.), Tōkyō : Iwanami shoten 岩波書店, 1933	(KITAWAKI Noboru, « Bijutsukai no Shintaisei wa nani wo nasubeki ka », *Nippon shinbun*, v. novembre 1940)

Ouvrage ou document cité			Source(s) de la citation (entre parenthèses : titre seulement)
Auteur	Titre	Édition probable	
UEDA Juzō 植田寿蔵	« Aru niwaishi no shikaku kōzō » 「ある庭石の視覚構造」 (2 parties)	UEDA Juzō, « Aru niwaishi no shikaku kōzō », *Tetsugaku kenkyū*, vol. 24, t. 3, nº 276, Kyōto : Kyōto tetsugakkai, mars 1939, p. 203-232 ; et Ueda Juzō, « Aru niwaishi no shikaku kōzō (shōzen) », *Tetsugaku kenkyū*, vol. 24, t. 4, nº 277, Kyōto : Kyōto tetsugakkai, avril 1939, p. 307-340	KITAWAKI Noboru, « Sōshō to hisōshō », *Bijutsu bunka*, nº 1, août 1939, p. 7-9
UEDA Juzō 植田寿蔵	*Bi no keijijōgaku* 美の形而上学 (Métaphysique du beau)	Extrait de *Geijutsu ron* 芸術論 (Essai sur l'art), Tōkyō : Kawade shobō 河出書房, 1940, p. 1-52	KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 4
UEDA Juzō 植田寿蔵	*Nihon bijutsu* 日本美術 (Les beaux-arts japonais)	*Nihon bijutsu* 日本美術 (Les beaux-arts japonais), Tōkyō : Kōbundō shobō 弘文堂書房, 1940	KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 9
UENO Teruo 上野照夫	*Nihon shōzōga* 日本肖像画 (Le portrait japonais)	*Nihon shōzōga* 日本肖像画 (Le portrait japonais), Tōkyō : Kōbundō shobō 弘文堂書房, 1940	KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 11
UTITZ Emil	『美学史要』 (Histoire de l'esthétique ; titre original : *Geschichte der Ästhetik* [Histoire de l'esthétique])	エミール・ウティツ 『美学史要』 (Histoire de l'esthétique), Tōkyō : Daiichi shobō 第一書房, 1934	KITAWAKI Noboru, « Hakari wa mazu futsuriai ni sayōsuru – Shin Nihon yōga ten e », *Nippon shinbun*, 25 novembre 1939, p. 2
ZEAMI 世阿弥	*Fūshikaden* 風姿花伝 (De la transmission de la fleur de l'interprétation), ou *Kadensho* 花伝書 (Le livre de la transmission de la fleur)	Zeami 世阿弥, Nose Asaji 能勢朝次 (éd.), *Kadensho* 花伝書, Tōkyō : Iwanami shoten 岩波書店, 1931 Zeami 世阿弥, Nose Asaji 能勢朝次 (éd.), *Zeami jūrokubushū hyōshaku – jō* 世阿弥十六部集評釈　上 (Seize écrits de Zeami commentés – vol. 1),	KITAWAKI Noboru, « Gijutsu yori mita mujun no kaiga », *Nippon shinbun*, 11 octobre 1937 KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 6-7

Ouvrage ou document cité			Source(s) de la citation (entre parenthèses : titre seulement)
Auteur	Titre	Édition probable	
		Tōkyō : Iwanami shoten 岩波書店, 1940	
ZEAMI 世阿弥	*Kakyō* 花鏡 (Le miroir de la fleur), ou *Kakushū jōjō* 覚習条条	Zeami 世阿弥, Nogami Toyoichirō 野上豊一郎 (éd.), *Nōsakusho – Kakushū jōjō – Shikadōsho* 能作書　覚習條條　至花道書, Tōkyō : Iwanami shoten 岩波書店, coll. « Iwanami bunko » 岩波文庫, 1931, 90 p.	KITAWAKI Noboru, « Zeami no kinōshugiteki rikai – Sono ichi », *Kyōto nichinichi shinbun*, Kyōto, 12 mars 1938, p. 5 KITAWAKI Noboru, « Kinōshugi to iu koto wo », *Bi no kuni*, vol. 14, nº 7, juillet 1938, p. 39-40
ZHANG Yanyuan 張彦遠	*Rekidaimeigaki* [*Lidai minghua ji*] 歴代名画記 (Les peintures célèbres du passé)	*Rekidaimeigaki* [*Lidai minghua ji*] 歴代名画記 (Les peintures célèbres du passé), Tōkyō : Iwanami shoten, « Iwanami bunko », 1938	KITAWAKI Noboru, « Yamato-e teki naru mono e no kensaku – Nihon bijutsushi saikentō e no ichi kōsatsu », *Bijutsu sekai*, vol. 5, nº 3, mars 1941, p. 6 KITAWAKI Noboru, « Zuga fukkō », *Bijutsu bunka*, nº 6, avril 1941, p. 45

Vincent MANIGOT

Universalité et surréalisme : le peintre Kitawaki Noboru (1901-1951) et les avant-gardes japonaises

Résumé

Durant la première moitié du xxe siècle, divers mouvements d'avant-garde occidentaux sont introduits au Japon et s'y développent dans un court intervalle de temps, menant à des unions difficilement concevables dans une perspective européenne. Cette caractéristique est flagrante dans le cas du surréalisme japonais, objet culturel synthétique. Durant les années 1930, les pressions croissantes sur les artistes et intellectuels achèvent de lui donner une coloration singulière. Comme de nombreux peintres japonais, Kitawaki Noboru (1901-1951) s'intéresse au surréalisme, mais il va rapidement s'éloigner du modèle occidental pour entamer une exploration artistique singulière au travers de ses « peintures schématiques », qui visent à construire le modèle d'une réalité qui semble échapper à tout cadre et, partant, à toute tentative de compréhension, et ainsi rendre à l'homme la place qui doit y être la sienne. Les tentatives de Kitawaki qui se nourrissent des domaines les plus divers, sans véritable limitation temporelle, géographique, ni disciplinaire, évoquent le travail des peintres-savants de la Renaissance. Indissociable du contexte, sa production ne saurait être perçue de manière uniquement conjoncturelle. L'analyse de plusieurs de ses écrits et de ses œuvres, ainsi que des schémas aussi bien théoriques que pratiques qu'il développe (notamment la question du vide pictural) renseignent sur le but poursuivi par le peintre qui, à rebours des standards, s'intéresse tout autant au fond qu'aux motifs de ses toiles, et plus encore qu'aux éléments eux-mêmes à la manière de les combiner.

art, avant-gardes, Japon, Kitawaki Noboru (1901-1951), peinture, surréalisme

Résumé en anglais

During the first half of the 20th century, several European avant-garde movements were introduced in Japan, where they grew within a short period of time, sometimes intermingling, which was quite inconceivable from an Occidental perspective. This characteristic was obvious in the case of Japanese surrealism, a synthetic cultural object. During the 1930s, the increasing pressure on artists and intellectuals gave it an even more singular dimension. Like many Japanese painters, Kitawaki Noboru (1901-1951) was interested in surrealism, but he quickly moved away from the Western model to begin a singular artistic exploration through his "Schematic Paintings", with which he aimed to construct a model of reality that appeared less and less ordered in a time of trouble and which consequently could no longer be understood. In this way he aimed to give back to man the place that should be his. Kitawaki's attempts to draw inspiration from the most diverse fields, without any real temporal, geographical or disciplinary limitations, evoke the work of Renaissance polymath artists. His production, while inseparable from the context, cannot be perceived only in relation to historical events. The in-depth analysis of several of his writings and works, as well as the theoretical and practical schemas he developed (notably the question of the pictorial void) provide information on the painter's aim, which—in contrast to standards—was as much concerned with the background as it was with the motifs of his canvases, and which was more concerned with the manner in which elements were combined than with the elements themselves.

art, avant-garde, Japan, Kitawaki Noboru (1901-1951), painting, surrealism