

L'impossible avant-garde au Japon*

Shigemi INAGA

Je parlerai de l'incommunicabilité et je renoncerai à parler de l'incommunicable, car comment communiquer l'incommunicable ? Ceci constitue la limite de ma communication, et celle de la communication tout court.

On a parlé beaucoup, il y a dix ans, du dialogue entre les cultures. Or, le dialogue n'est possible que sur ce qui relève du *logos*. Pour une culture où le *logos* est considéré comme étant une trahison vis-à-vis de l'éthique (Confucius), le dialogue n'est qu'une expression d'infidélité, de perfidie, d'ingratitude. Tout ce qui est communicable n'est qu'un subterfuge rhétorique pour satisfaire un besoin diplomatique¹. Le dialogue avec une telle culture occulte, plutôt que dévoile, ce qui est visé, au prix de multiplier des illusions sur cet « autre » qui se dérobe à la présentation.

Sans entrer dans une discussion philosophique ou sociologique à ce sujet, et pour ne pas répéter encore une fois le mythe du « Japon incompréhensible », je me bornerai à l'analyse d'un cas précis de tragi-comédie qu'engendre ce « dialogue » par définition insoutenable. Je poserai une question concrète : l'avant-garde japonaise est-elle (re)présentable au public occidental ?

Ici, les mots tels qu'« avant-garde », « Japon », « l'Orient », « le monde non occidental », ou « occidental » ne sont dotés que d'une valeur opérationnelle et provisoire. Et ils seront remplaçables... Si le dialogue entre la France et le Japon pose le problème, il faut réexaminer dans la même logique des choses, non seulement la relation entre le Japon et la Corée et d'autres pays d'Asie du Sud-Est mais encore celle entre la France et l'Angleterre ou celle entre la Grande-Bretagne et l'Écosse ou l'Irlande ou entre la France et les pays francophones de l'Afrique noire (ou non, et non francophones, par

* Ce texte a été initialement publié in *Connaissance et réciprocité*, Presses universitaires de Louvain, Ciacco Editeur, 1988.

1. Le mot *Kataru* veut dire en japonais à la fois « converser », « discourir » et « dire le mensonge ».

ailleurs). Il faudrait multiplier nos réflexions. La mienne n'est qu'un modeste point de départ.

Ambiguïté foncière de l'avant-garde japonaise

À la manière japonaise, je me permets de commencer par les choses concrètes (sans me précipiter vers une synthèse qui paraît en fin de compte inutile à établir quand il s'agit de malentendus entre les cultures). Prenons le cas du Fauvisme et du Cubisme. On sait que la prise d'une position d'avant-garde au début du XX^e siècle en Europe fut attestée par sa référence à l'art de l'Afrique noire et à l'art océanien. Or, si le peuple « autochtone » africain se référait aux mêmes sources que celles des Occidentaux, il ne pourrait revendiquer, en aucun cas, une prise de position d'avant-garde : bien au contraire, ce choix ne signifierait, dans la culture autochtone, qu'un certain « traditionalisme » sinon suranné au moins anti-moderniste dans la mesure même où la « modernisation » signifie, par définition, l'occidentalisation dans le cadre historique où se pose cette question.

Le même dilemme s'applique parfaitement au cas du Japon. Prenons un exemple dans la poésie. Si le haïkaï a donné une inspiration déterminante au mouvement incontestablement « d'avant-garde » des imagistes, tant en France que dans le monde anglophone, le même genre de la poésie « traditionnelle » du Japon n'était, apparemment, qu'une tradition surannée qu'il fallait dépasser par une tentative de modernisation. Ce qui peut être d'avant-garde dans le contexte occidental n'est, en Orient, rien d'autre qu'un « féodalisme » à rejeter pour se moderniser.

De là, l'ambiguïté foncière d'une prise de position d'avant-garde au Japon. D'une part, ce n'est pas parce que les poètes haïkaï inspirèrent les imagistes occidentaux que nous pouvons considérer d'emblée le haïkaï comme étant d'avant-garde. D'autre part, il serait évidemment trop sélectif de ne reconnaître que chez les dadaïstes et surréalistes japonais, les poètes d'avant-garde japonaise. Il ne s'agit plus ici de tracer une ligne de démarcation entre l'avant-garde et la « non-avant-garde » mais de nous interroger sur la possibilité même de le faire.

« La modernisation » devient alors problématique. Prenons le cas de la peinture. La modernisation de la peinture au Japon après l'ouverture du pays au milieu du XIX^e siècle consistait à apprendre les techniques foncières de l'académisme occidental : à savoir le modulé, le clair-obscur et la perspective linéaire, pour ne citer que trois critères. Or précisément à la même époque, le programme d'avant-garde de la peinture occidentale se concrétisa par l'abolition de ces règles académiques. C'est dans ce contexte

qu'on peut comprendre la vogue de l'art japonais (ancien) en Europe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. L'art ancien du Japon restait libre des règles de l'Académisme occidental, et c'est grâce à cette liberté que le Japon servait de modèle aux avant-gardes européennes. Le « Japonisme » en Europe se caractérisa avant tout par la négation des règles de l'Académisme occidental.

Face à ce virage amorcé par la peinture occidentale, la réaction des Japonais ne peut pas ne pas être contradictoire, et ceci, triplement. D'abord, la modernisation est en nette contradiction avec le programme d'avant-garde, car les avant-gardistes japonais devaient abandonner ce qu'ils venaient d'apprendre de l'Occident académique au nom de la « modernisation ». Il serait donc trop naïf de ne pas s'apercevoir de cette discontinuité, voire de cette contradiction, entre la modernisation et l'avant-garde au Tiers Monde.

Deuxièmement, cet abandon des techniques académiques rejoint ironiquement la tradition japonaise que l'avant-garde japonaise devait avant tout dénoncer. Obstacle de leur émancipation, la tradition nationale se trouva contre toute attente, en tacite connivence avec l'avant-garde occidentale. Devant cette fâcheuse complicité, la référence à l'Occident ne procure plus désormais aux artistes japonais la possibilité de s'opposer résolument à la tradition japonaise qu'il faut dépasser. L'avant-garde japonaise a été privée du même coup de la nécessité interne d'une révolte plastique vis-à-vis de l'autorité de la tradition artistique nationale.

Troisièmement, le rêve d'une synthèse de l'avant-garde occidentale et de la tradition orientale s'avère donc théoriquement impossible puisque tautologique. La fidélité à l'esprit avant-gardiste impose, d'ailleurs, une révolte contre la tradition. Or, dans le cas du Japon, c'est cette tradition nationale qui garantit une fidélité avec l'avant-garde occidentale sur le plan plastique. Dans ces conditions, une synthèse de l'Orient et de l'Occident ne serait accomplie qu'en dépit de la volonté des créateurs d'avant-garde, puisqu'ils doivent être inévitablement infidèles vis-à-vis de l'esprit pour être fidèles à la forme, et *vice versa* (nous reviendrons sur ce point plus loin). Il faudrait être hypnotisé pour ne pas sentir la menace de trahison qu'implique un tel rêve optimiste de synthèse Orient-Occident.

Avant-garde, une notion trop occidentale

Séparer le traditionalisme de l'avant-gardisme dans une telle osmose, ce serait trancher un nœud gordien, alors que cette séparation, cette distinction, sert de définition même de l'avant-garde. C'est dire que dans la culture au Tiers Monde, il est logiquement impossible de trouver une

prise de position authentiquement avant-gardiste. Pourquoi cette ambiguïté ? C'est que la notion même de l'avant-garde est basée sur une optique eurocentriste. Ce n'est pas un hasard si l'avant-garde trouve son plein essor à l'époque de l'Impérialisme. L'appropriation de l'Autre par l'Europe occidentale en vue d'une régénération de sa propre tradition trouve ici son ultime manifestation avec une inévitable crise d'identité à l'intérieur même de l'Europe occidentale. Ce qui est traditionnel dans le contexte non occidental devient avant-garde avec son intégration dans un contexte occidental. Mais cette transplantation est une dépossession à sens unique. Pour une culture non occidentale, il s'agit ici d'une double aliénation : la culture non occidentale fournit l'alibi à l'avant-garde occidentale mais, par là même, l'avant-garde non occidentale se trouve déracinée, ne pouvant se fonder sur sa propre culture que par le biais de l'avant-garde occidentale. Par ce biais ne se crée, de surcroît, que l'arrière-garde de l'Occident.

Un point aveugle et ses trois conséquences

La définition de l'avant-garde occidentale ne s'applique donc pas à la réalité non occidentale. Pourtant, quand il s'agit de constituer un corpus sur l'avant-garde dans les pays non occidentaux, on n'a recours, comme critère de démarcation, qu'à cette définition forgée pour l'art européen. De là un point aveugle qui rend doublement impossible de concevoir l'avant-garde propre au monde non occidental. D'une part, ce qui est identifiable au Japon comme avant-garde par sa ressemblance formelle avec l'exemple occidental est, par définition, épigone de l'Europe. D'autre part, ce qui ne correspond pas à cette catégorie de « déjà vu » est regroupé automatiquement sous le nom de la « Tradition ».

Divisé entre l'épigone d'Occident et la tradition régionale, le monde non occidental est privé du droit d'avoir son avant-garde « authentique ». Il s'agit évidemment d'une tautologie, car dès qu'une telle « avant-garde authentique » apparaît dans le Tiers Monde, elle dépasse la définition même de l'avant-garde. Alors, la marque d'avant-garde au monde non occidental n'est-elle pas, par sa nature même, privée d'originalité ? Une création originale de ces pays doit chercher une autre étiquette que celle d'avant-garde (voilà une solution certes tranchante et claire, pourtant un dilemme d'irrécupérabilité demeure ; nous reviendrons sur ce point).

Il serait difficile de jouer un double jeu aussi absurde que cette auto-censure ; car l'objet d'intérêt est préalablement évacué du corpus à établir pour cette fin. Refoulement à la fois auto-justificateur et auto-mystificateur, car c'est la cohérence logique de cette double opération qui crée des lacunes. Nous en évoquons ici trois types.

Premièrement, toutes les tentatives de greffer l'avant-garde occidentale à la culture japonaise sont automatiquement exclues de la considération sur l'avant-garde. Qu'on pense à la peinture dite du style national traditionnel au Japon moderne (*Nihonga*). La traduction en langue européenne de ce genre de peinture porte déjà à des confusions. D'abord le « style national » ne veut dire aux Occidentaux que le style « traditionnel » (une substitution discutable, mais comment faire autrement ?). Ce genre est par conséquent en dehors de l'avant-garde. Puis, par cette désignation en soi contradictoire d'une peinture à la fois traditionnelle et moderne, on refuse toute possibilité que cette branche de la peinture japonaise puisse se renouveler ou se « moderniser ». Ici l'effort de communication est à double tranchant. Rien d'une telle confusion et ambiguïté dans le terme japonais *Nihonga* qui, en revanche ne veut rien dire pour les étrangers. Faire passer la *Nihonga* sans traduction serait un euphémisme de spécialistes. En revanche, une fois paraphrasé, ce terme engendre des confusions inévitables. L'explication ne se passe pas de la déviation.

Deuxième omission : tout ce qui ne trouve pas un équivalent, soit antérieur, soit postérieur, dans la culture occidentale est catégoriquement exclu de la considération sur l'avant-garde japonaise. Il s'agit de l'arrangement floral (« la voie de faire vivre la fleur »), de ce qu'on appelle, faute de mieux, des arts et métiers (*Kôgei*, néologisme en Japonais tout comme *bijutsu* pour les beaux-arts) ou de la calligraphie (« voie de l'écriture »). J'ai une tentation irrésistible d'y ajouter les arts martiaux, car tous ces arts sont les seuls produits d'exportation de la culture japonaise. Loin d'être traditionnels et surannés, ils sont au contraire toujours vivants et n'appartiennent pas, à la différence de l'Europe, à l'art mineur, mais ont un « statut » socialement au moins équivalent au grand Art.

Exclusion doublement significative : d'abord parce qu'il est question d'un lit de Procuste mutilateur des réalités qui ne correspondent pas à sa propre catégorie ; ensuite parce qu'en réalité, les révoltes d'inspiration avant-gardiste occidentale surgirent en particulier dans ces domaines proprement japonais où régnait l'autorité traditionnelle. Une constatation à première vue contradictoire certes, mais ce n'est pas un paradoxe ; car, il suffisait, à l'école occidentale au Japon, d'importer et d'adapter les dernières modes occidentales pour se baptiser avant-garde, tandis que ce sont les écoles nationales qui devaient tout remettre en cause afin de se renouveler. Cette rénovation qui devrait être une option d'avant-garde par excellence aux yeux autochtones, ne mérite pas, pour autant, le nom d'avant-garde, d'un point de vue occidental. Un décalage d'optique inévitable !

Enfin, la troisième lacune : lacune qui me paraît la plus ironique, puisqu'il s'agit d'une conséquence logique d'essai de représenter le Japon des avant-gardes. Par une logique des choses, on discerne d'abord les semblables des

avant-gardes occidentales dans les créations au Japon ; ensuite, on cherche dans ces semblables les traits spécifiquement japonais. Démarche apparemment logique mais il s'agit en réalité d'un renversement très curieux, car on essaie ainsi de retrouver après coup la spécificité « japonaise » qu'on avait systématiquement éliminée au cours de l'établissement du corpus en question. L'ironie est qu'on est obligé de chercher ainsi les traits typiquement japonais dans les tentatives qui ont voulu précisément se débarrasser de sa nationalité « japonaise ». En effet, le rêve des avant-gardistes japonais était une identification inconditionnelle avec l'avant-garde européenne.

Représentabilité comme trahison

La contradiction ironique ne s'arrête pas là. Ce rêve cosmopolite d'une identification avec l'Occident s'avère aliénante dès que ces Japonais sont entrés en contact avec l'Europe réelle. Curieuse destinée qui hante les artistes japonais car ils ne pouvaient s'imposer en Europe qu'en affichant leur « japonéité » alors que le but de leur voyage en Europe était de s'en détacher. En Occident, ils doivent représenter des « Japonais » typiques, dans la mesure même où ils veulent le rejeter ; au Japon, en contrepartie, ils ont la possibilité d'être reconnus comme internationaux, à mesure qu'ils affectent d'être libérés du Japon. Dans ces deux cas, ils ne sont reconnus que contre leur volonté.

Situation impossible à moins que l'artiste ne sache utiliser cette antinomie à la manière d'un Janus en s'imposant auprès des Japonais en tant qu'artiste parisien, tout en exhibant, d'un autre côté, à Paris, son incarnation de l'esthétique japonaise, tentation aussi irrésistible que malhonnête. Pourtant un tel opportunisme à deux visages a été le seul compromis qui restait pour que l'originalité d'une création soit communicable et reconnue. Reconnaissance elle-même tragique, car elle n'est assurée qu'au prix d'une trahison culturelle. Il s'agit au demeurant du seul éclectisme qui permette la coexistence du Japon et de l'avant-garde. Mais s'agit-il encore de la nationalité japonaise ? Pour répondre à cette question, il suffirait de penser à l'École de Paris des années vingt : les membres de cette École ont été, en grande partie, des exilés sans appartenance culturelle voire des *Heimatlose* marginalisés.

Japonéité comme manque d'originalité

Une avant-garde qui soit considérée comme étant typiquement japonaise ne serait donc qu'un produit d'hypocrisie intellectuelle. Rien n'est plus absurde en effet que d'essayer de chercher une originalité japonaise dans

les imitations fidèles de l'avant-garde d'Occident. La « japonéité » ici ne serait qu'une insuffisance de ces tentatives d'identification inconditionnelle avec l'Occident, à moins qu'il ne s'agisse d'un excès nationaliste qu'il faut, avant tout, rejeter pour être reconnu comme d'avant-garde.

Dans cette condition négative, ne devons-nous pas changer de perspective ? La fameuse « japonéité » ne devait pas être l'originalité quelconque caractérisant le Japon, mais bien au contraire, nous devons la définir par le manque même de cette originalité, car la « japonéité » ne se trouve nulle part ailleurs que dans cette fidélité absolue au modèle occidental, c'est-à-dire dans ce manque même d'originalité.

On aboutit à une conséquence aberrante, puisque ce serait évidemment trop demander au grand public d'apprécier ce manque même d'originalité. Voici le dilemme stérilisant que n'importe quel organisateur sérieux d'une exposition du Japon des avant-gardes doit inévitablement imposer à lui-même, et ceci même malgré lui.

Examen des trois cas-limites

Comment esquiver un tel cercle vicieux ? Comment prévenir une telle auto-intoxication ? La difficulté tient à ce que l'impasse est inhérente à l'approche méthodique elle-même. Tant que nous nous autorisons à sélectionner des œuvres classables dans notre tiroir préfabriqué d'avant-garde, il n'y aura pas d'issue. Or, il ne nous appartient pas de proposer ici un autre système de classement, car un point de vue « autochtone » ne garantit, pas plus que l'occidental, une vision « authentique ». Nous nous refusons à une telle attitude normative et autoritaire. Il s'agit au contraire de mettre en lumière les jeux incompatibles de regards interculturels qui se croisent sur les cas-limites. Nous en prenons ici brièvement trois exemples qui sont ordinairement exclus de la définition d'avant-garde, non seulement par les Occidentaux mais aussi par les Japonais. Il faut en étudier la logique d'exclusion.

Tout d'abord, « Le Mouvement des métiers populaires au Japon » (*Mingei-undô*), qui a essayé de remettre en cause la distinction typiquement occidentale entre l'art majeur et l'art mineur. Selon Yanagi Sôetsu, fondateur de ce mouvement dans les années vingt, rien n'est plus pur et beau que les objets d'usage quotidien fabriqués par des artisans anonymes et innocents, car ils ne sont pas « entachés », selon lui, du luxe et de l'ambition égoïste d'un artiste moderne. À la différence d'autres avant-gardes au Japon, ce mouvement n'a pas calqué la forme extérieure de l'avant-garde occidentale mais y a puisé son idée motrice : c'est-à-dire le renversement de l'échelle des valeurs. De l'Occident, il n'a pas pris des fruits mais l'arbre qui le

produit, afin de l'implanter dans le terrain japonais. Il est facile de nommer ce mouvement "traditionaliste" dans la filiation de William Morris, mais il faut plutôt reconnaître, par là, que cette prise de position traditionaliste elle-même faisait partie des leçons de l'Occident. Il fallut un œil étranger pour réhabiliter l'héritage culturel du Japon. Il ne faut d'ailleurs pas oublier qu'en Europe aussi, le médiévalisme et le primitivisme ont servi de bases à l'avant-garde. Nous voici retournés à notre point de départ : au Tiers Monde, une fidélité à l'esprit d'avant-garde est une infidélité à l'avant-garde sur le plan plastique.

Le deuxième exemple est ce qu'on appelle « la gravure créatrice » (*Sōsaku hanga*). Si le *Mingei* a essayé de régénérer la tradition à l'aide d'une idéologie occidentale, dans le *Sōsaku hanga*, au contraire, c'est au travers d'une négation de la tradition tant occidentale qu'orientale qu'il a revendiqué son droit de cité en tant qu'avant-garde. Double négation, car il fallut d'une part dénoncer la position défavorisée de la gravure dans la hiérarchie occidentale des beaux-arts ; et il fallut d'autre part s'opposer à la tradition de l'estampe japonaise *ukiyo-e*.

Or, ce n'est pas au Japon mais en Chine que ce moyen de communication massive a récupéré son caractère « populaire », contribuant à sensibiliser le peuple chinois à la recherche d'une émancipation sous l'étendard communiste. L'art au service de la Révolution, n'est-ce pas en même temps la révolution d'un art mineur en avant-garde ? Si c'était le cas, ne serait-ce pas un parallogisme ?

Frères de la gravure, les arts graphiques du Japon dépassent, pour leur part, la limite même de l'avant-garde par leur accomplissement au cours des années soixante-dix. Les avant-gardes des années soixante, massivement mobilisées à l'Exposition universelle d'Osaka en 1970 trouvent leur sort engrené désormais dans les rouages du marché commercial, sous l'égide des mécénats publicitaires. Avec cette commercialisation des talents, on s'aperçoit rétrospectivement que l'époque d'avant-garde était le dernier résidu d'un mythe romantique qui croyait encore à la communion immédiate d'un individu élu avec l'univers entier. Désillusionnés de ce mythe, les dessinateurs graphiques ou les créateurs vidéo ne peuvent plus, du même coup, s'inscrire dans la catégorie d'avant-garde.

Troisièmement, un aperçu sur l'architecture confirmera, d'une autre manière, cette fin de l'avant-garde. À peine les architectes japonais se sont-ils imposés massivement sur la scène internationale que le terme avant-garde, quant à lui, est devenu caduc. La fin d'un demi-siècle de rattrapage de « retard culturel » par les avant-gardes japonaises coïncidait curieusement avec la disparition de leur objet d'aspiration. Est-ce une coïncidence ou un destin historique ? Ce qui est certain c'est qu'avec leur renommée mondiale, les figures emblématiques de l'architecture

japonaise ont franchi, du même coup, le seuil même de l'avant-garde. Encore une fois l'avant-garde et la nationalité japonaise s'avèrent être incompatibles l'une avec l'autre. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si avec l'avènement de l'architecture « post-moderne », on commença à parler beaucoup au Japon du retour à la culture d'époque Edo pré-moderne. L'au-delà de l'avant-garde rejoint-il un retour au passé pré-moderne ?

Au-delà de l'avant-garde ou le danger d'une régression conservatrice

On est ici sur le point de perdre la raison d'être d'avant-garde : si en Occident on demande désormais aux Japonais un travail qui paraît très japonais, pourquoi ne pas jouer le rôle d'un Japonais exemplaire ? Au-delà de l'avant-garde il est maintenant question de montrer le Japon aux étrangers. Est-ce une conversion nationaliste à rebours, au service des étrangers ? Depuis les années soixante-dix, nombreux sont les créateurs japonais qui débouchent sur cette option. Mais au lieu de compenser les contradictions que nous venons d'analyser sur l'avant-garde, cette nouvelle tâche risque de les dédoubler. Car le nationalisme ethno-esthétique n'est rien d'autre que le côté renversé de l'impérialisme avant-gardiste. Le nouveau nationalisme est en réalité une trahison culturelle, puisqu'il sera identique à un nouvel orientalisme mis en scène cette fois par nous-mêmes, Occidentaux. Rappelons que l'Orientalisme au XIX^e siècle en Europe fut une forme d'appropriation par l'Occident qui, pour posséder l'Orient, le réduisit à ses propres catégories, à son propre code, à son « Universalisme »². Le même danger ne nous guette-t-il pas actuellement sous une forme renversée, sous le beau nom de réhabilitation des valeurs « ethniques » ? Avant tout il faut poser une question : qu'est-ce que nous pourrions montrer du Japon aux étrangers ? Paradoxalement le Japon représentatif ne mérite pas d'être représenté, et seul est représentable l'exceptionnel, soit les cultures anciennes, soit les aspects insolites. Les Japonais représentables sur le plan international occultent donc les « vrais » Japonais. Tant qu'ils vivent au Japon, les Japonais n'ont pas besoin de poser la question de leur identité. Cette question ne se pose qu'en face des étrangers qui n'existent, effectivement pas au Japon (selon la conscience collective des Japonais). Ce qui ne demande aucune explication sur le plan national devient, tout d'un coup, problématique dès que le regard étranger intervient. Comment montrer alors à l'extérieur ce qui ne se montre pas à l'intérieur ? Répondre aux questions qui ne se posent pas au Japon, c'est déjà une expérience de

2. Jean LAUDE, 1975-76, *Peinture pure et/ou avant-garde : les Orientalismes 1860-1960* (dactylographié), Université de Paris I.

décalage ; donner une logique à ce qui se passe apparemment sans nécessité d'une logique explicite, c'est déjà une expérience de détachement, de déracinement. Ultimement, de telles explications ne sont pas formalisables sans un sentiment de trahison. Jeux de fidélité et d'infidélité, car c'est l'effort intellectuel d'une communication fidèle qui constitue une infidélité culturelle. La communication ne s'établit pas sans cette blessure symbolique : cette sanction que subit le travail de truchement, n'est-elle pas indicatrice de la grandeur et de la misère inhérente à notre mission diplomatique ?

On sait en ethnologie qu'un bon informateur indigène est déjà suspect, car l'information facilement transmissible est déjà une interprétation rationalisée, fabriquée spécifiquement à l'intention du destinataire, c'est-à-dire de l'ethnologue. Alors un bon informateur est par là même un exilé culturel.

Une mission insoutenable de tolérance : en guise de conclusion

Tout travail de présentation du Japon aux étrangers n'est réalisable sans ce traumatisme. Déracinés du terrain culturel japonais, c'est la position des informateurs distancée du Japon qui leur confie, bon gré mal gré, le rôle de représentants. Une mission placée sous le signe de la négation, puisqu'ils ne l'accompliront qu'en fonction de leur détachement de ce qu'ils auraient à représenter. Ce n'est que sous le stigmate d'une transgression que nous accomplissons notre tâche.

Pourtant, cette blessure seule constitue la cause et l'effet d'une fascination qu'exerce le Japon en tant que lieu (fictif) d'incompréhension. Ce seuil de l'intelligibilité, cette limite épistémologique, nous sommes incapables de les dépasser. Ce n'est que la vérité blessée par la violence symbolique que nous pouvons communiquer, transmettre. Mais notre tâche intellectuelle ne consiste-t-elle pas plutôt à montrer sans cesse cette blessure au lieu de prétendre avec arrogance être gardien de la Vérité ?

Il est sans doute temps de me taire. Pour finir, je me permets de vous rappeler une vieille aporie. Il est question de la tolérance. La tolérance peut-elle être tolérante vis-à-vis de l'intolérance ? Notre tâche intellectuelle consistera, ultimement, à supporter résolument cette condition intolérable, quitte à en être victime.

Références bibliographiques

Sur le Japon des Avant-gardes :

- HÜLSEWIG-JOHNEN, Jutta, 1983, *Dada in Japan ; japanische Avant-garde 1920-1970 : eine Fotodokumentation*, Düsseldorf, Kunstmuseum.
- ELLIOTT, David, 1985, *Reconstructions : avant-garde art in Japan 1945-1965*, Oxford, Museum of Modern Art.
- Collectif, 1986. *Le Japon des Avant-gardes*, Centre Georges Pompidou, 1986.
- « Japan fiction », *Traverses*, n° 38-39, 1986.
- Collectif, 1987. *Écritures japonaises*, Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou, 1987.
- LINHARTOVÁ, Věra, 1987. *Dada et Surréalisme au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France.

Au-delà (et/ou au-devant) de l'avant-garde au Japon

- Collectif, 1978. *Ma-espace-temps au Japon*, Paris, Musée des arts décoratifs.
- DELALEU, Francette, 1983. « MORITA Shiryū, calligraphe japonais », suivi d'une traduction annotée d'un texte de Morita par le même auteur, *Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures*, Université de Paris I, 9-28.
- FROLET, Elisabeth, 1987. *YANAGI Sôetsu ou les éléments d'une renaissance artistique au Japon*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- INAGA, Shigemi, 1983. « Transformations de la perspective linéaire, un aspect des échanges culturels entre l'Occident et le Japon », *Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations entre les cultures*, Université de Paris I, 29-62.
- KARATANI, Kôjin, mars 1985, « Généalogie de la culture japonaise », *Le Magazine littéraire*, 28-30.
- SALAT, Serge et LABBÉ, Françoise, 1986. *Créateurs du Japon*, Paris, Hermann, Tokyo, *Form and Spirit*, Walker Art Gallery Museum.
- KANEHISA, Tching, 1986. *La publicité au Japon*, Paris, Maisonneuve Larose.

Sur le Japon

- Esprit*, n° 2, « Des Japonais parlant du Japon », février 1973.
- Le Japon vu depuis la France – les études japonaises en France*, Tokyo, Publication de la Maison franco-japonaise, 1981.
- Critique*, janvier-février 1983, « Dans le bain japonais », n° 428-429.
- Le Débat*, n° 23, « L'identité japonaise », janvier 1983.
- Magazine littéraire*, n° 216-217, « Spécial Japon », mars 1985.
- L'Express*, « Spécial Japon, la Puissance et le rêve », 12-18 juillet 1985.
- Corps écrit*, n° 17, « Représentations du Japon », 1986.
- Erdumion Willkinson, *The Misunderstanding*, 1980.

Sur l'avant-garde

- BURGER, Peter, 1985. *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press.
- CLAIR, Jean, 1983. *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris, Gallimard.
- EGBERT Donald, décembre 1967, « The idea of "avant-garde" in art and Politics », *The American Historical Review*, 73, n° 2.
- LAUDE, Jean, 1975-1976, *Peinture pure et/ou avant-garde : les Orientalismes 1860-1960* (dactylographié), Université de Paris I.
- LYOTARD, Jean-François, 1979. *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- , 1983. *Le Différend*, Paris, Les Éditions de Minuit.
—, 1986. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
POGGIOLI, Renato, 1970. *Teoria dell'« avant-garde »*, Milan.
SAÏD, Edward, 1979. *Orientalism*, New-York, G. Borchardt.
TORRES, Félix, 1986. *Déjà vu*, Paris, Ramsay.

philosophie, il est surtout connu du grand public pour ses œuvres romanesques. Titulaire de la chaire de sémiotique et directeur de l'École supérieure des sciences humaines à l'université de Bologne, il en est professeur émérite depuis 2008.

Diplômé en philosophie en 1954 à l'université de Turin (avec une thèse sur Thomas d'Aquin), il s'intéresse dans un premier temps à la scolastique médiévale (*Sviluppo dell'estetica medievale*, 1959), puis à l'art d'avant-garde (*L'Œuvre ouverte*, 1962) et à la culture populaire contemporaine (*Apocalittici e integrati*, 1964). Devenu ensuite un pionnier des recherches en sémiotique (*La Structure absente*, 1968, *Trattato di semiotica generale*, 1975), il développe une théorie de la réception (*Lector in fabula*, *The Limits of Interpretation*, *The role of the Reader*) qui le place parmi les penseurs européens les plus importants de la fin du XX^e siècle. Son premier roman, *Le Nom de la rose* (1980) connaît un succès mondial avec 17 millions d'exemplaires vendus à ce jour et des traductions en vingt-six langues.

Il fonde en 1988 avec Alain le Pichon l'Institut international Transcultura, réseau universitaire international. Depuis 20 ans, ensemble avec ses partenaires chinois, africains ou indiens, l'Institut développe une approche de la connaissance réciproque et des méthodologies qu'elle suscite. Il s'agit, en considérant la réalité des forces et des ressources culturelles en présence, de proposer des scénarios d'échanges culturels et artistiques, fondés sur ce principe de réciprocité.

Maximilian Herberger

Juriste allemand, il Mayence, Francfort, Montpellier, Berkeley, Münster, Osnabrück et Berlin puis 1988, il est professeur à l'Université de la Sarre. Son travail porte sur l'inclusion dans les domaines de droit de l'Internet, sécurité informatique et e-learning. Directeur de l'Institut d'informatique légale, président de l'Association informatique dans la magistrature, il dirige également le magazine en ligne *JurPC*. Passionné par la mise en perspective des différents concepts du droit selon les langues et les cultures, il est membre du Conseil scientifique de Transcultura. Il a organisé avec Tinka Reichmann le colloque Transcultura de Merzig sur les mots clés Droit et Paix (2005) et en a édité les Actes (Sarrebuck 2011).

Shigemi Inaga

Shigemi Inaga est l'un des principaux historiens et critiques d'art japonais. Membre du Conseil scientifique de Transcultura, il est professeur à l'International Research Center for Japanese Studies de Kyoto.

Spécialiste de culture comparée et de communication transculturelle, il a notamment travaillé sur l'hégémonie globale et les résistances locales. Ses travaux sur le japonisme et l'orientalisme font autorité.

Parmi ses nombreux ouvrages : 2007 (ed. with Hida Toyoro), *The Modernity in Survival: Yagi Kazuo and Kiln Fired Objet*; 2006 (ed. avec Patricia G. Fister), *Traditional Japanese Arts and Crafts: A Reconsideration from Inside and Outside Kyoto*; 2001 (ed. avec Kenneth L. Richard), *Crossing Cultural Borders: Beyond Reciprocal Anthropology*; 1999, *The Orient of the Painting: Orientalism to Japonisme*. – *Le Crépuscule de la peinture: la lutte posthume d'Édouard Manet*.

Mak Kong

Est chercheur associé au CNRS. Il a publié avec Isabelle Thireau de nombreux articles et ouvrages sur la Chine contemporaine et la Révolution culturelle (*Les Années Rouges* 1986).

Nicole Lapierre

Membre du Conseil Scientifique de Transcultura, elle est sociologue, directrice de recherche au CNRS, codirectrice de la revue *Communications*. Elle a notamment publié *Le Silence de la mémoire*, *Le Livre retrouvé*, *Changer de nom* et *Regarder ailleurs*.

Jacques Le Goff

Jacques Le Goff est un des principaux historiens français. Il est l'une des figures majeures de l'École des Annales et s'intéresse particulièrement à la dimension humaine de l'histoire et à l'évolution des sociétés. Spécialiste du Moyen Âge, il a consacré de nombreux livres à cette période : *Les Intellectuels au Moyen Âge* (1957), *La Civilisation de l'Occident médiéval* (1964), *L'Imaginaire médiéval* (1985) et *Saint-Louis* (1996). Membre du Conseil scientifique de Transcultura, il a participé avec Umberto Eco au Séminaire itinérant de Canton à Xian, Donhuan et Pékin (1993).

Alain le Pichon

Anthropologue et essayiste (*Le Troupeau des Songes*, 1990, *Le Regard inégal*, 1991, *Sguardi Venuti da Lontano*, 1992). Il a passé 12 ans en Afrique dont 10 au Sénégal où il a mené une recherche de terrain menant à sa thèse de Doctorat d'État (*Fonction Prophétique et Fonction Poétique*, 1982). Président et co-fondateur avec Umberto Eco de l'Institut International Transcultura. Avec le support de la Commission européenne, Alain le Pichon a créé