

JEUNE PEINTURE

37^e salon 4 au 24 février 1986
GRAND PALAIS

CINQ ARTISTES JAPONAIS MALGRÉ EUX

A quoi bon cet expédient qui regroupe, par simple commodité d'usage, nos cinq artistes sous la rubrique « japonaise » ? La nationalité est-elle encore la source d'une solidarité esthétique ? Parler du Japon par rapport à l'Autre n'est-ce pas déjà assujettir au joug de la pensée occidentale ? Pour le briser net, il nous faut tout d'abord dénoncer le nationalisme, ce rêve que l'Europe a créé et répandu jusqu'au bout du monde, car nos artistes veulent, avant toute chose, être « actuels ».

Dans les pays non occidentaux, ce n'est pas vis-à-vis de l'académisme occidental que s'impose la nécessité d'une prise de position d'avant-garde. Cette volonté se traduit au Japon par un double reniement, à savoir : le refus d'un académisme occidentalisant qui, sous les dehors d'une « modernisation », a inspiré l'hégémonie de la peinture à l'huile durant un siècle et le refus de l'échappatoire d'une soi-disant « quintessence de l'esthétique japonaise », qui n'est rien d'autre que l'expression d'un traditionalisme ethno-folklorique. Cette dernière proposition conduit, par la nature des choses, les artistes japonais à « s'expatrier ». Rien n'est donc plus éloigné de la volonté de nos artistes que de définir leur art comme étant l'amalgame du modernisme (identique à l'occidentalisation) avec le bagage artistique de la « civilisation japonaise ».

Nomades intellectuels, les tenants de l'avant-garde au Japon s'adonnèrent à des lectures de leurs « devanciers » occidentaux : unique référence possible dans leur condition historique donnée pour sortir d'un isolement sans issue. Et ceci, au risque d'être critiqués comme imitateurs, car une fois le rattrapage accompli, ils crurent pouvoir devenir les contemporains de leurs « collègues » occidentaux. Partageant avec eux la contemporanéité, ils jouissaient du rêve utopique d'être cosmopolites. Ironiquement, ces soi-disant avant-gardes japonais de l'entre-deux-guerres trahissent leur régionalisme de par leur volonté même d'être internationaux.

Or, deux paradoxes soutiennent ce cosmopolitisme illusoire : à la fois aseptisées et exacerbées, les informations puisées par ces artistes dans leurs lectures de Paris, de Berlin ou de New York d'après-guerre ont fait d'eux des observateurs privilégiés et, ceci même, grâce à leur isolement géographique. Toutes les tendances occidentales de premier plan, bien qu'elles soient incompatibles les unes avec les autres, se trouvant en état d'incommunicabilité, sont indifféremment examinées, confrontées et discutées au Japon avec une ferveur qui défie le risque de l'éclectisme. A l'insu des Occidentaux, ces rêveurs — sinon visionnaires — ont donné libre cours à de nombreux simulacres de combats intellectuels dont le développement et le dénouement n'ont pas eu le moindre impact sur les parties intéressées car, d'une part, ce scénario fictif étant rédigé en

japonais, les Occidentaux étaient incapables de le déchiffrer et, d'autre part, les Japonais perpétuaient leur vision fantaisiste de la réalité européenne.

A ce double malentendu, qui s'établit dans les années vingt et qui demeure encore vivace de nos jours, s'ajoute un second paradoxe : l'inversion de la hiérarchie entre le centre et la périphérie. Qu'on songe, à titre d'exemple, à l'avant-garde russe. Ce sont effectivement les non-européens qui, nourris d'une telle connaissance abstraite et idéalisée de l'Europe, ont poussé jusqu'à leur terme les mouvements d'avant-garde. Paris n'est à l'origine du dynamisme artistique qu'en fonction de l'éclatement de ses frontières.

Témoin de Paris à cette époque, Tôru Haga explique ainsi l'engagement des artistes japonais : « Une des métaphores lumineuses dont se remplit le livre sacré des Magnificiences Gandarûha nous évoque un immense filet de bijoux qui décore le palais d'Indra. Une infinité des bijoux cristallins, fixés chacun à une maille du filet, se réfléchissent et se pénètrent l'un et l'autre de sorte que chaque bijou réfléchissant en lui tous les autres se réfléchit dans tous les autres et ainsi de suite infiniment. Si on en prend un, on les a tous à la fois. Parce que tous participent à chacun de tous sans en détruire pour cela l'individualité. » (*Continuité et avant-garde au Japon*, 1962.)

L'interpénétration ainsi entamée il y a un quart de siècle, non seulement les recherches aveugles et hétéroclites de l'Occident, mais aussi les chauvinismes réactionnaires sont définitivement dépassés, la distance géographique et le décalage du « temps culturel » supprimés. En attendant, les avant-gardes japonaises ont établi, à l'antipode de l'Europe, une « planète des singes », un « monde parallèle » où, sous l'apparence d'une occidentalisation poussée à l'extrême, leurs jugements de valeur sous-jacents restent fugitifs et incompréhensibles aux yeux occidentaux. Il ne s'agit pas d'une occultation : c'est le manque absolu du mystère qui les rend incommunicables. Le principe en négatif qui règne au Japon ne s'articule pas.

Devant ce principe, le « dialogue Orient-Occident » s'avère inopérant et faux. Ce qu'ici on entend par Orient est bien étrange pour les Japonais qui considèrent, par définition, les civilisations musulmanes, indiennes et chinoises, comme faisant partie intégrante de l'Occident. Par ailleurs, l'esthétique dite japonaise n'est qu'un « subterfuge » fabriqué auprès des Occidentaux férus de définition. Les Japonais sentent vaguement que le « vrai » Japon est ailleurs, mais faute d'autres moyens pour se faire comprendre des Européens, les Japonais finissent par se contenter de cette explication toute faite. Dans ces conditions, la confrontation Est-Ouest et

son éventuelle synthèse sur le plan artistique est inconcevable, car ni le vrai Japon ni le véritable Orient ne peuvent être appelés en face de l'Occident.

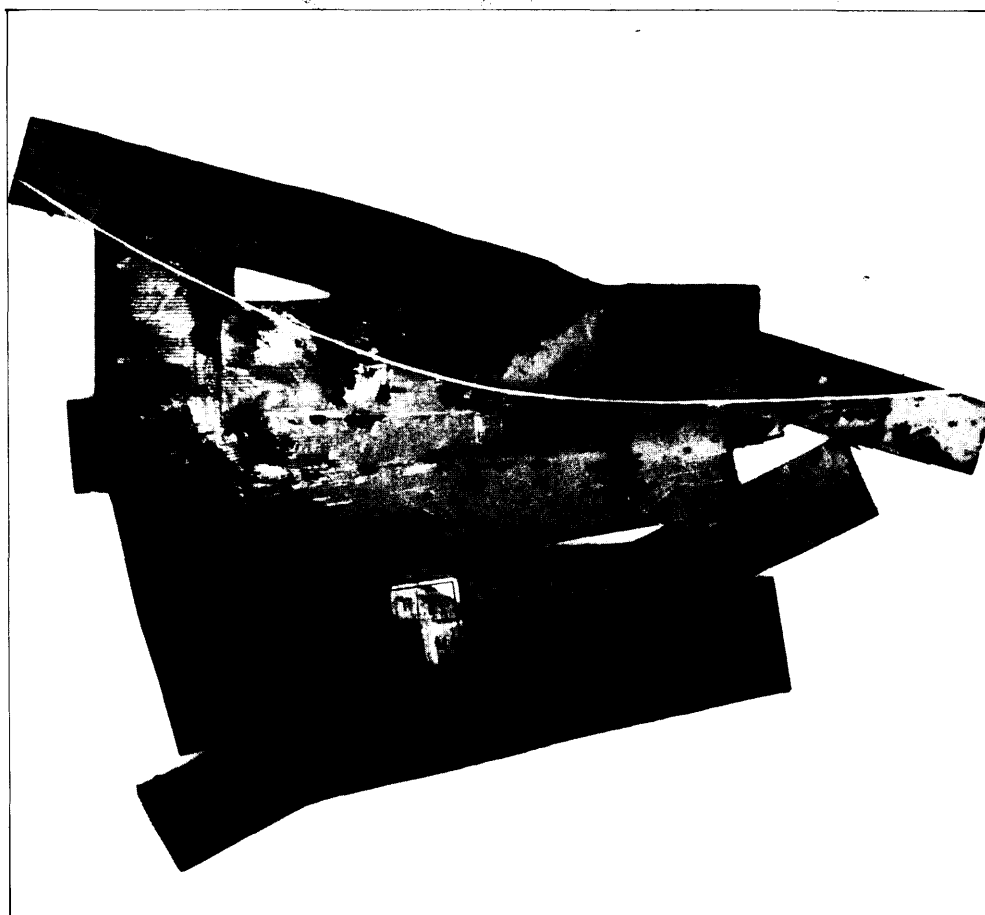
Au lieu de s'immobiliser devant cet affrontement illusoire (dichotomie abstraite favorite de la pensée continentale) les artistes « japonais » préfèrent se placer directement à l'arrière du front occidental pour mieux s'y infiltrer. Ainsi la confrontation Est-Ouest se déplace et se glisse dans le corps même du monde occidental. Sous l'apparence d'un conformisme ou d'un opportunisme, cette perméabilité à l'Autre constitue l'ultime secours. Apparemment fragile et « suicidaire », cette stratégie s'avère la plus efficace, car il est maintenant question de faire sauter de l'intérieur le *modus vivendi* de l'Art : une notion occidentale. Il s'agit d'élargir et de déplacer petit à petit la marge de tolérance dans les jugements de valeur occidentaux. Rien n'est plus « subversif » et « pervers » que ce « complot », car le renversement envisagé à la fin n'est réalisable que dans la mesure où personne ne s'en aperçoit.

C'est précisément ces « manœuvres » culturelles qui sont ici en cause. Nos artistes ne veulent ni la révolte ni la transgression violente vis-à-vis de la prééminence d'une catégorie occidentale : l'Art. Ils refusent de se ranger du côté du non-art, car ils dénoncent un tel dualisme. Ils contribuent plutôt — qu'ils le veuillent ou non — à l'érosion de cette donnée. IKEDA abolit la distinction illusoire entre

l'artiste et l'artisan, entre l'art et le décor, par son broissage méticuleux et patient. IWASAKI, avec une coloration lyrique, réunit le corps et l'esprit (qui ne font qu'Un) dans sa gestualité à la fois mesurée et intuitive. HIRAKAWA veut repérer le moment crucial d'un passage entre fini et non-fini, entre dehors et dedans, entre programme et hasard, afin de créer une intensité topologique réversible. SHINJO veut anéantir le créateur. Il laisse parler les papiers déchirés et stratifiés à l'aide nuancée de l'encre de Chine. C'est la matière brute de l'objet, la peinture qui nous fait évoquer le chevauchement des terres cristallisées par un travail millénaire du temps. KAI, à son tour, travaille effectivement avec le temps. Il « enterre » sa toile pour la laisser au soin de la Nature. Son œuvre ne se décompose pas ; c'est au sein de la Nature qu'elle se compose, selon la géographie environnante dont il a pour tâche de dresser la carte. L'artiste ne s'oppose plus à la Nature : tous deux travaillent ensemble.

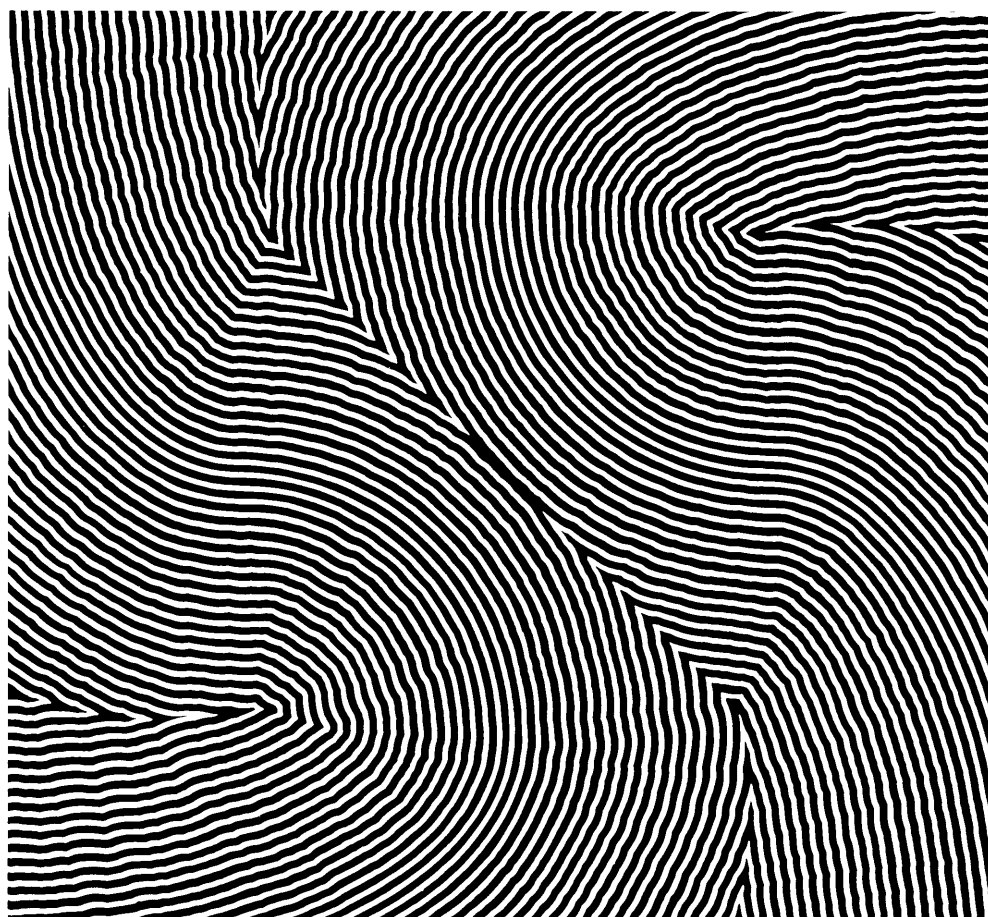
Telles remises en cause des conditions primordiales de l'Art sont les révolutions qui se déroulent actuellement en silence dans une sobriété bien disciplinée. Leur portée véritable, au demeurant, échappe largement à la récupérabilité du discours...

Shigemi INAGA,
26 septembre 1985



HIRAKAWA
18 rue de l'Hôtel de Ville
75004 PARIS
42.78.71.72

IKEDA
5 bd Davout
75020 PARIS

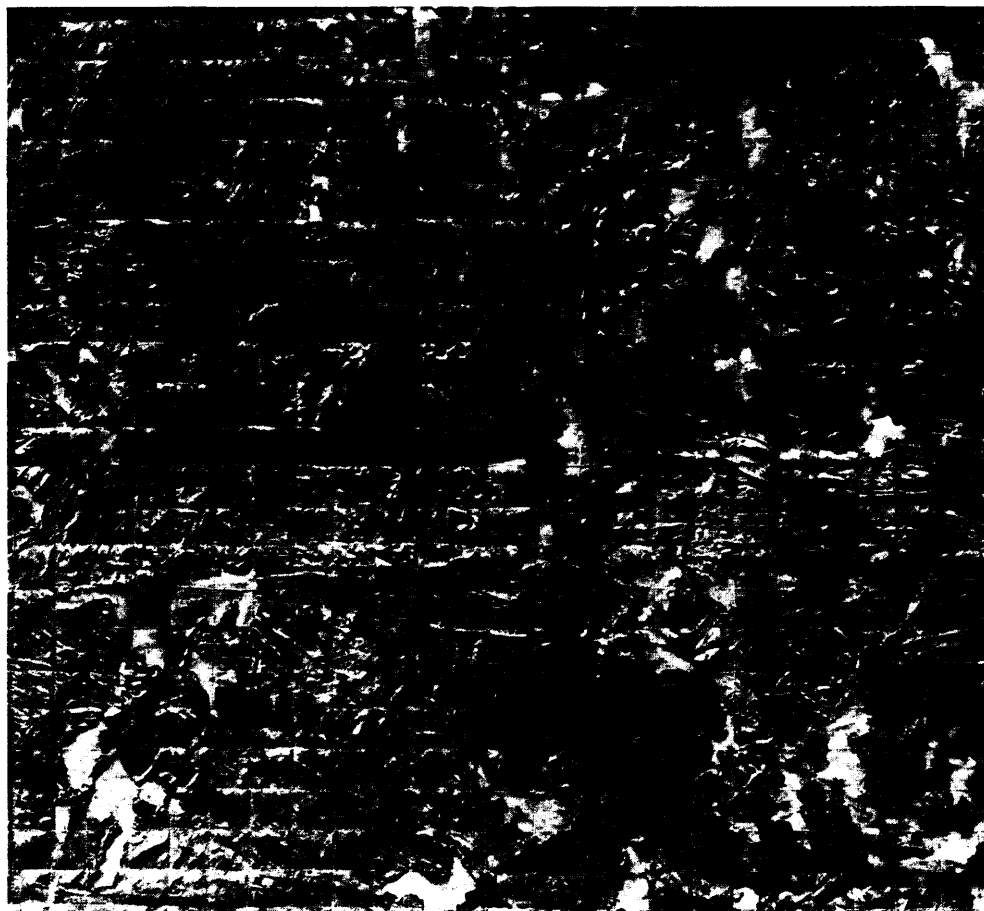


CINQ JAPONAIS MALGRÉ EUX



IWASAKI
73 rue Nollet
75017 PARIS
42-63-57-81

KAI
2 pas. du Charolais
75012 PARIS



CINQ JAPONAIS MALGRÉ EUX



SHINJO
23 rue de l'Abbaye
94100 ST MAUR
48-89-66-34