

L'INVISIBLE « AVANT-GARDE » AU JAPON

essai d'une redéfinition
L'avant-garde existait-elle au Japon
si oui, quand, comment et pourquoi ?

Shigemi Inaga



L'essai d'une implantation de l'Académisme à l'occidentale au Japon est-il l'origine de l'Avant-garde dans ce pays, ou bien est-ce plutôt son échec qui marqua l'avènement d'une époque d'Avant-garde ?

L'Académisme du Japon moderne et les peintres français, exposition itinérante au Japon, 1983-84. Préface de Jacques Thuillier. Musée de Bridgestone et. al.

Comment peut-on définir l'avant-garde au Japon ? Le regard français tend à la concevoir selon le modèle occidental et exclut du même coup ce qui ne s'y accorde pas sans tenir compte d'un contexte spécifique de la culture en question. Avec cette abstraction, on discerne seulement des imitations plus ou moins fidèles de l'archétype européen. Puis on cherche dans les « copies » de l'avant-garde européenne des traits spécifiquement « japonais » afin d'y voir réalisée une synthèse entre l'Occident et l'Orient, entre la Modernité et la Tradition. Pour remettre en question une telle opération apparemment arbitraire, il faut commencer par s'interroger sur la possibilité d'enraciner l'avant-garde dans le climat japonais, car les soi-disant « avant-gardes » japonaises ont voulu plutôt être déracinées ne serait-ce qu'en vain — afin de s'identifier avec leurs « collègues » occidentaux.

I-1 Implantation de « l'avant-garde » au Japon

La civilisation vient d'outre-mer. Dans le dictionnaire japonais le mot « avant-garde » se trouve tel quel; les japonais lui donnent une traduction littérale et néologique : *zenei*. Mais une fois importé, ce mot ne revêt plus la même acception qu'en Occident. Avant tout, l'Académisme contre lequel s'articule l'avant-garde occidentale doit être remis en cause. Certes, la première génération qui se nomma au Japon « avant-garde », à l'instar de l'Occident, se distingua en réaction contre « l'hégémonie » d'un académisme de la peinture occidentale implantée par Kuroda Seiki (1866-1924), professeur dès 1894, d'un département nouvellement fondé de peinture à l'huile à l'Ecole des Beaux-Arts de Tokyo. Mais cet académisme-là a un statut doublement ambigu : à la fois vis-à-vis de la tradition et de l'Occident.

On peut certes supposer que l'implantation de la peinture à l'huile (*yōga*) implique en soi une rupture avec la tradition japonaise, et en particulier, avec la peinture de style national (*nihonga*). Mais en réalité cette notion du « style national » n'a vu sa naissance, paradoxalement, que sous l'impact culturel de l'Occident : la dichotomie artiste/artisan n'étant pas encore établie au Japon, ce n'est pas l'école occidentale mais au contraire l'école traditionnelle de peinture qui a dû prendre pour modèle institutionnel l'académisme occidental afin de trouver une solution de pérennité et de modernisation. La peinture de style « national » est donc un produit d'idéologie occidentale.

De là, une position singulière de « réhabilitation » du style national tentée par Okakura Tenshi (1862-1913), Président de l'Ecole des Beaux-Arts de Tokyo (1889-1898). Contrairement à ce qui est dit, il est, tout d'abord, faux de faire de Tenshin un nationaliste réactionnaire. Bien au contraire, c'est un moderniste « tout court », porte-parole du Japon vers l'Occident. A preuve, remarquons qu'il ne s'agissait pas en fait d'une « réhabilitation » mais d'une « découverte » et d'un « établissement » de ce qui avait été inconnu. Cela revient à dire que la tradition nationale est elle aussi une invention moderniste. Si bien que le problème classique du Modernisme contre la Tradition est ici, contre toute attente, un faux problème. La difficulté qu'il implique théoriquement est curieusement esquivée dans l'histoire de la peinture moderne au Japon. Si la tentative de Tenshin est



La *Nihonga*, dite « peinture traditionnelle du Japon moderne », est-elle, par définition, anti-avant-garde malgré son modernisme à l'écoute de l'Occident ?

Nihonga, the Kyoto School, 1910-1930, exposition au Japon, 1986-87, Musée national d'art moderne de Tokyo.

néanmoins anachronique, ce n'est pas parce qu'il est nationaliste (car on était en pleine époque impérialiste) mais cela tient à ce fait que la fondation de l'académisme à l'occidentale au Japon faisait elle-même partie du programme moderniste. Autrement dit, l'antinomie française entre l'Académisme et le Modernisme n'était donc, elle non plus, pertinente au Japon « moderne ».

Dès lors la concurrence de l'école japonaise avec celle d'Occident ne s'articule ni en fonction du conflit entre les écoles ancienne et moderne, ni entre l'autorité et les novateurs, mais tout simplement comme une bifurcation des deux évolutions qui s'établiront désormais chacune à part entière.

Un second facteur rend la situation encore plus ambiguë. L'académisme de l'école occidentale a pris pour modèle stylistique l'impressionnisme modéré, déjà officialisé à Paris alentour de 1880-90. Un des fonde-

ments de l'avant-garde en Occident fut ainsi dès le début confondu au Japon avec l'art officiel. L'académisme de la peinture à l'huile au Japon se passera de « grande machine » ou de « peinture historique ». L'implantation de l'art pompier « authentique » n'intéressa pas les Japonais. En attendant, cette mission inachevée d'une implantation de l'académisme occidental est devenue d'ailleurs anachronique en face de l'effondrement de son modèle européen. Il en ressort deux conséquences : ainsi relativisé, l'académisme de l'art occidental au Japon ne fut pas digne d'être l'objet d'attaque acharnée des avant-gardes. Faute d'une hégémonie contre laquelle elle pouvait se révolter, la soi-disant avant-garde au Japon a pris pour tâche de suivre fidèlement et avidement les dernières modes occidentales.

Voici qu'apparut, à l'aube du xx^e siècle, la première avant-garde au Japon consciente d'elle-même, dans la mesure où elle imite consciemment l'avant-garde occidentale. Jusqu'en 1926 furent introduits successivement au Japon le Post-impressionnisme, le Fauvisme, le Cubisme, l'Expressionnisme allemand, les Futurismes italien et russe, le Constructivisme, le Dadaïsme et le Surréalisme avec quelques années ou mois de retard par rapport à leur début en Europe. Selon l'usage courant des historiens d'art au Japon, la peinture d'avant-garde nipponne n'est donc pas un concept valorisé mais simplement une dénomination stylistique qui regroupe cette époque de rattrapage de dernières tendances occidentales. On peut marquer l'achèvement de ce rattrapage acharné avec Fujita Tsuguharu (futur Léonard Foujita, 1886-1968; rare exemple d'un Japonais qui se soit réellement expatrié) membre de l'Ecole de Paris, ou avec Okamoto Tarô (1911-), qui participa directement au mouvement surréaliste à Paris. L'avant-garde japonaise était enfin « synchronisée » avec l'Europe.

Annexion de Dada et du Surréalisme japonais dans le courant surréaliste international. Jeux entre la fidélité et l'originalité dans l'interférence réciproque des cultures.

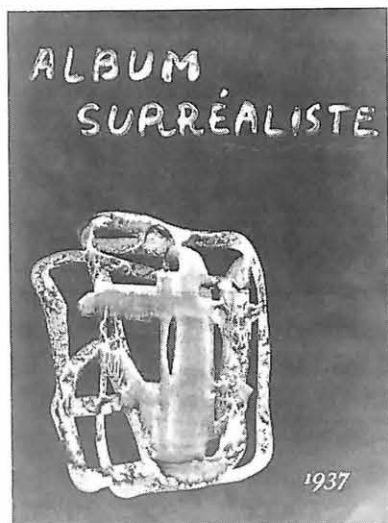
Dada et Surréalisme au Japon, Věra Línhartová, ed. Publications Orientalistes de France, Paris 1987 (présentation du poète Takiguchi shuzo et ses œuvres).

I-2 Trois problèmes de définition

Ce résumé du premier stade de l'avant-garde japonaise laisse échapper trois problèmes fondamentaux : délimitation temporelle, démarcation culturelle et identité nationale.

La délimitation temporelle

Une telle conception laisse tomber de façon mécanique la possibilité d'une prise de position avant-gardiste au Japon antérieur à l'établissement d'un académisme de l'école occidentale. Les tentatives pénibles et « héroïques » d'artistes tels Shiba Kōkan (1747-1818), Takahashi Yuichi (1828-1894) ou Asai Chû (1856-1907), véritables pionniers au Japon de la recherche sur la peinture occidentale, ne sont-elles pas à compter parmi les avant-gardes au même titre que leurs successeurs ? Kuroda Seiki lui-même, (qui provoqua en 1895 un scandale en exposant pour la première fois au public japonais le « nu » qu'il avait exposé au Salon de 1893 à Paris) n'a-t-il pas aussi le droit d'être considéré comme étant d'avant-garde dans la mesure où il essaya d'introduire la dernière mode occidentale quitte à transgresser les règles ? Les soi-disant avant-gardistes qui voulaient s'opposer à ce « père » de l'Académisme japonais n'étaient en réalité que sur le plan théorique ses épigones. Placés, en effet, dans la perspective historique, voire rétrospective, leurs peintures risquent de s'identifier, malgré leurs prétentions, avec l'histoire officielle de la peinture moderne de style occidentale au Japon.



La démarcation culturelle

Cet usage du terme « avant-garde », strictement réservé au milieu occidentalisant nous oblige à fermer nos yeux à la peinture de style « national » (*nihonga*). Pour un regard occidental, l'école de style « national » est souvent confondue avec l'héritage de l'*ukiyo-e* et reste pour toujours monolithique et traditionnaliste. Pire encore, elle est le plus souvent considérée comme un art mineur, décoratif, faisant partie intégrante des arts appliqués, ou des objets d'art « traditionnels » du Japon.

Un autre paradoxe s'impose ici. Contrairement à la suprématie de l'art majeur en Occident, ce qui emporte l'hégémonie de « l'art public » au Japon est plutôt l'école de style « national » apparemment « mineur ». L'école de la peinture à l'huile remplit un rôle complémentaire en occupant pour sa part la position de « l'art privé » où l'amateurisme l'emporte, naturellement. La tradition académique occidentale (« la grande machine » ou « le grand décor ») ne prit donc pas racine dans la peinture à l'occidentale au Japon, mais elle est plutôt intégrée dans le style « national ».

Aussi, d'une façon latente au moins, aurait-on pu espérer l'apparition d'une révolte avant-gardiste à l'intérieur même de l'école « nationale » du *Nihonga*, dont l'attachement au sujet historique aurait pu donner un prétexte convenable pour l'accuser d'anachronisme. Pourquoi une telle révolte n'est-elle pas reconnue ? Pourquoi les spécialistes n'en parlent-ils pas dans le cadre de l'avant-garde au Japon ? N'y a-t-il pas là un présupposé discutable ? Cette question est plus intéressante à poser que le fait d'étiqueter mécaniquement, telle ou telle tendances comme avant-gardes en fonction de leurs affinités avec leurs modèles venant d'Europe.

Quoi qu'il en soit, l'école officielle de la peinture occidentale a atteint, à côté de l'école « nationale », une certaine maturité modérée avec la génération de Yasui Sôtarô (1888-1955) et Umebara Ryûzaburô (1888-1986), gardant son style éclectique (dit « Fauvisme japonais ») correspondant à la couleur locale et à la sensibilité japonaises. Si cet « art privé » a jamais essayé de revêtir une grandeur monumentale de « tableau historique », c'est lorsqu'il a servi pour la cause d'Etat en produisant — maladroitement — les tableaux de bataille au cours de la deuxième guerre mondiale : hypertrophie anachronique qui marque le parachèvement de « la Modernisation » de l'Empire du Soleil Levant en conformité avec « l'Etat » modèle de l'Occident au XIX^e siècle. (Heureusement ou malheureusement, ces « Fauvistes » japonais n'étaient techniquement pas à même d'accomplir cette tâche, avant de poser la question de leur conscience; les seuls capables étaient les hommes de métiers dont le style « ready-made » était applicable à n'importe quel sujet d'« order-made ». Autrement dit, seul les « pompiers » étaient exploitables pour un but technocratique). Ce réalisme « impérialiste » (n'est-ce pas l'avant-garde du type social-nationaliste ?) survivra ironiquement à l'empire, par sa réincarnation dans le réalisme socialiste d'après-guerre, qui prétendait alors être l'avant-garde authentique sous l'égide du parti communiste.

L'identité culturelle

Jusqu'à cette époque d'immédiate après-guerre, les avant-gardes japonaises ne le furent que dans la mesure où elles étaient intégrées dans le milieu occidental. Autrement dit, l'on devait nécessairement s'expatrier intellectuellement pour prétendre être d'avant-garde. Avant de se révolter contre la tradition, avant de s'occuper de son identité culturelle, il fallait en premier lieu les oublier. Mais cette hantise d'une identification inconditionnelle avec l'Occident s'avère tout d'un coup être aliénante, dès que l'on entre en contact direct avec lui. En effet les artistes japonais ne pouvaient s'imposer en Europe qu'en affichant leur « japonité », alors qu'ils y étaient

venus pour s'en débarrasser. Nombreux étaient ceux qui souffraient de cette situation de « double-bind ». La prise de position avant-gardiste et la nationalité se trouvaient en contradiction, à moins que l'artiste japonais 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, à Paris, son incarnation de l'esthétique japonaise. Tentation aussi irrésistible que malhonnête.



L'introduction des techniques occidentales au Japon dans la deuxième moitié du 18^e siècle et dans la première moitié du 19^e siècle ne sert-elle pas de modèle archétypal à l'Avant-garde japonaise ?

Development of Western Realism in Japan, exposition itinérante au Japon, 1985-1986. Musées nationaux d'art moderne de Tokyo et de Kyoto.

Ne voit-on pas ici un opportunisme facile, même à l'époque où la « modernisation » du pays était un impératif irremplaçable ? Se contentant de rattraper l'avant-garde occidentale, l'avant-garde japonaise n'était enfin 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. De par ce rêve utopique d'être cosmopolites, de par leur volonté d'être internationaux, ils trahissent ironiquement leur régionalisme.

De là, un paradoxe : les artistes restant au Japon, qui n'ont eu accès à l'art contemporain de l'Europe que par le biais des reproductions photographiques ont pu parfois avancer dans leurs idées plastiques plus loin que leurs compatriotes en Europe. Grâce à l'isolement géographique, ils ont pu puiser des informations aseptisées et exacerbées. Toutes les tendances de premiers plans, bien qu'elles soient incompatibles les unes avec les autres en Europe, sont indifféremment examinées, confrontées et discutées avec une ferveur qui défie le risque de l'éclectisme. Sans ce milieu

isolé, théâtre de simulacres de combats plastiques et intellectuels, l'essor de l'avant-garde japonaise d'après-guerre des années cinquante et soixante n'aurait pas eu lieu.

Depuis les années soixante-dix, au fur et à mesure de la réintégration du Japon dans le monde, la distance géographique et le décalage de temps culturel qui séparaient jusqu'alors les artistes japonais de l'avant-garde occidentale sont définitivement abolis. Pour ces artistes, Paris ou New York ne représentent plus les étapes d'un pèlerinage artistique mais bien des lieux de résidence équivalents à Tokyo. Ceux qui s'intéressent à l'art contemporain japonais peuvent facilement citer une dizaine de noms, dont la renommée est, de nos jours, considérée au moins au Japon comme étant mondiale.

Mais peut-on qualifier l'originalité de ces créateurs par le terme d'avant-garde ? Phénomène symptomatique, parallèlement à la « ratification » de ces « avant-gardes » japonaises sur la scène internationale, la notion même de l'avant-garde s'avère caduque en Europe. Paris n'est à l'origine de ce dynamisme artistique qu'en fonction de l'éclatement de ses frontières. Et l'avant-garde japonaise, quant à elle, cesse de l'être dès qu'elle cherche sa propre originalité, arrêtant l'imitation de l'Occident. A peine détachée de son régionalisme, elle a donc assisté à son auto-destruction. Est-ce une coïncidence ou un destin ? Devant cette ironie historique se pose une question. Est-il possible de concevoir « l'avant-garde » du Tiers Monde en fonction de celle « universelle » d'Occident ?

uniquement - régime

II-1 En marge de l'avant-garde

Cette perspective révèle des « marges » considérables tant au point de vue quantitatif que conceptuel. Plutôt que l'implantation de la peinture occidentale au Japon, la modernisation de la peinture de style « national » devrait être mise en question au prime abord. Ceci d'autant plus que la position d'avant-garde inhérente à la culture japonaise ne s'impose que dans ce contexte. Effectivement il suffisait à l'école occidentale d'importer et adapter les dernières modes d'Occident pour se baptiser avant-garde, tandis que l'école nationale devait tout remettre en cause, à commencer par le format, la technique, le sujet... Hishida Shunsô (1874-1911) et Yokoyama Taikan (1868-1958) ont été jusqu'à abandonner la linéarité, fondement du style national, afin de donner libre cours à la couleur. Cette manière, née de leur voyage en Europe et alors fortement critiquée comme « style ambigu » (*môrôtai*, 1905), n'était-elle pas une option d'avant-garde ?

Notons ici encore que la création du Saikô-nihon-bijutsu-in (« Institut restauré de l'art japonais », en 1914) qui concrétise le testament de Tenshin et de Shunshô pour la création d'une nouvelle école de style national coïncide avec la création d'un groupe dissident au sein de la peinture de style occidentale : Nika-kai (« Association de la deuxième-section », en 1914), déclarant son indépendance vis-à-vis du Salon officiel. Etant donné cette « (r)évolution parallèle » qui existe entre le style national et occidental de la peinture, ne sommes-nous pas autorisés, sinon à élargir du moins à « doubler » notre champ d'investigation ? Ces instituts privés, bien que considérés de nos jours comme étant des foyers de l'Académisme, marquent pour autant l'avènement, au Japon, de l'époque de l'avant-garde. Ce n'est que ces dernières années que les chercheurs japonais se mettent

à reconnaître à quelques groupes des artistes de style japonais (tel Kokuga-sôsakû-kyôkai, Société pour la création de la peinture nationale, à Kyoto, 1918-1928, contemporains de la génération d'avant-garde à l'occidentale), une volonté ferme pour le renouvellement radical. Les années soixante verront une autre révolte contre la tradition, avec Yokoyama Misao et Nakamura Masayoshi.

Par ailleurs, au lieu de bénéficier de l'alibi de « l'ailleurs », les peintres de style japonais ont dû se mettre en conflit avec leur tradition, en particulier avec leurs maîtres. Or ce problème de la relation confucéenne entre maître-disciple, ce système de transmission de la culture par l'apprentissage direct (*iemoto-seido*) nous permettraient d'examiner quelques aspects singuliers d'une prise de position d'avant-garde inconnue en Occident. L'actualité de ce thème est indéniable, car quelques maîtres de « l'art de faire vivre les fleurs » (*ikebana*) tels Teshigawara Sôfû, Ohara Toun, issus d'une situation complexe avec leur père, détenteur d'une autorité héréditaire, sont aujourd'hui reconnus sur le plan international comme créateurs d'avant-garde et largement accueillis par le monde occidental.

Le même déplacement se retrouve dans le domaine de la céramique, où quelques maîtres formés au sein d'une tradition rigoureuse élargissent actuellement leurs champs d'exécution pour se situer aux confins de la pratique du céramiste et du plasticien. Tellement nombreux sont les exemples qu'il serait partial de citer ici le seul nom de Yagi Kazuo et le groupe Sôdeisha. Non seulement la céramique mais aussi les arts et métiers (*kôgei*), au Japon, font en général partie intégrante des « beaux arts », voisinant avec la sculpture.

Il en va de même pour la calligraphie dont quelques maîtres qualifiés d'avant-gardistes, tel Morita Shiryû, Inoue Yûichi s'approchent de la peinture abstraite d'après guerre soit intentionnellement, soit poussés par la nécessité de revivre la naissance de l'idéogramme à travers leur pratique du signe et/ou de l'image. Dans ces domaines on ne peut qu'artificiellement tracer une ligne de démarcation entre la tradition et l'avant-garde. Il est intéressant de noter à ce propos, que ces métiers d'art et la calligraphie, plus ou moins traditionnelle de part leur nature institutionnelle, se trouvent néanmoins regroupés dans le Salon officiel annuel *Nitten*, avec la peinture à l'huile et la peinture de style national. Cette juxtaposition non-hiérarchisée rend la nomenclature occidentale de l'Art inopérante et inconvenante.

Ces branches de l'Art « authentique » au Japon ont une telle autorité (on compte douze millions d'adhérents à la calligraphie, par exemple), que l'intervention de quelques chefs de famille (*iemoto*) charismatiques et ambitieux risque de désorganiser tout projet de politique culturelle. Réunir et exposer l'ensemble de ces gigantesques instituts privés et rivaux conduirait à l'anarchie la plus complète, dont souffrent déjà les « musées » publics du Japon. Les musées départementaux japonais ne remplissent aucune fonction foncière; ce ne sont que d'immenses galeries à louer de type « post-moderne ». Pour sauver les apparences, on n'aurait d'autres secours que d'occulter la présence écrasante et incontrôlable de ces *iemoto-s*. Mais il ne resterait plus après cette occultation que les « influences des avant-gardes occidentales » et non « le Japon des avant-gardes ».

II-2 Avants-gardes méconnues, quelques exemples

A côté des expériences ascétiques et quelque peu « puritaines », des artistes qui se nomment volontiers avant-gardistes afin de manifester leur engagement dans la recherche conceptuelle et plastique programmée par l'Occident — ce qui n'exclut en aucun cas leur ambition de la dépasser ou de la faire sauter de l'intérieur — il existe donc un vaste arrière-plan où foisonnent des activités diverses et mouvantes, largement soutenues par l'adhésion des foules enthousiastes, ouvertes à toute sorte d'eclectisme. L'écart entre la culture d'élite et celle de masse, la hiérarchie entre l'art majeur et l'art mineur s'effacent dans cette osmose fusionnante. Au sein d'un tel climat, il est facile de renverser le jugement de valeur occidental dans son ensemble.

Pratique quotidienne, cette tentative d'une subversion de l'ordre venant de l'étranger n'en est pas moins élaborée par divers penseurs, dont Yanagi Sôetsu (1889-1961) méritera nos réflexions en raison de son idéologie et de sa réalisation matérielle.

Tout en visant à réhabiliter la valeur d'une culture populaire contre l'oppression exercée par la valeur occidentale, Yanagi, ami de Bernard Leach, refusa de se réfugier dans la réaction nationaliste. A ses yeux, l'objet utilitaire et anonyme est placé à un niveau supérieur à celui de l'œuvre artistique « entâchée », selon lui, du luxe et de l'ambition égoïste de l'artiste moderne. Immaculé, l'artisan a pour vocation inconsciente de partager avec le peuple, à travers les objets quotidiens, un goût « innocent ». Issu d'une critique vis-à-vis de William Morris, ce mouvement de l'Art populaire (phénomène parallèle au Bauhaus, avec une conséquence fort différente) fut d'autant plus « révolutionnaire » (au sens occidental du terme) qu'il s'appropriait l'avant-garde occidentale non pas en calquant sa forme extérieure, mais en y puisant son idée motrice : le renversement des jugements de valeur. De l'Occident il n'a pas pris ~~que le fruit~~ mais l'arbre tout entier, afin de l'implanter et de l'appliquer à la réalité japonaise. Annulant la séparation, introduite par l'Occident, entre l'artiste et l'artisan, ce mouvement a réussi à donner au sein des arts « mineurs » et « appliqués », des « artistes » représentatifs du Japon contemporain. Sous cet aspect Kawai Kanjirô (1890-1966), Hamada Shôji (1894-1978), Serizawa Keisuke (1895-1984) etc., loin d'être traditionnalistes, caractériseraient au contraire une phase « plus profonde » de l'avant-garde au Japon.

Entamée au début du xx^e siècle, la renaissance de la gravure contemporaine, quant à elle, nous procure un autre élément de réflexion. Tout en rompant net avec la tradition de l'*ukiyo-e* de l'Epoque Edo (1603-1867) (qui est d'ailleurs loin d'être la quintessence de l'art japonais et ne représente pour les historiens de l'art au Japon que des sujets d'étude marginaux et secondaires), les créateurs de gravure contemporaine sont entrés tout à la fois en concurrence avec les peintures de style tant occidental que national pour dénoncer le privilège dont jouissaient ces dernières sous l'égide de la hiérarchie occidentale des genres.

Cette double révolte vis-à-vis de la tradition et de l'institution occidentaliste a deux conséquences majeures : introduit par Lu Xun (1881-1936), écrivain représentatif de la Chine moderne, ce moyen d'expression populaire destiné à une circulation de masse va être abondamment exploité en Chine au service de la propagande de la Révolution politique et sociale ; rompant le joug de l'art mineur, simple mode de reproduction, la gravure contemporaine a donné libre cours à sa propre expressivité

plastique. Cette revendication d'un droit de cité dans l'Art majeur est soutenue, ne serait-ce que très tardivement, par les prix internationaux décernés dès la fin de la deuxième guerre mondiale, à des graveurs tels Munakata Shikô (membre du Mouvement de l'art populaire, 1903-1975), Hamaguchi Yôzô, Komai Tetsuo, Saitô Kiyoshi, Yamaguchi Gen, Ikeda Masuo etc. Cet acheminement vers la « gloire » ne nous autorise-t-il pas, du point de vue de l'histoire sociale de l'art, à l'appeler avant-garde ?

La priorité, subrepticement accordée à la peinture et l'ignorance du caractère « révolutionnaire » d'autres moyens d'expression en concurrence avec elle, trahit l'incapacité de saisir le dynamisme foncièrement « politique » de l'avant-garde. La suprématie de la peinture n'est-elle pas une idée caduque même en Occident ? Au Japon, une telle hiérarchie ne fut jamais pertinente, à moins que l'on cherche avec une perversité lucide, la possibilité ultime d'une avant-garde dans l'impasse même où se trouve la peinture actuelle, saturée par l'obsession du « déjà vu ».

II-3 Glissement de terrain

Si les cimaises étaient jadis réservées à la gloire de la peinture, l'artiste contemporain semble avoir trouvé un lieu de remplacement dans le domaine des arts graphiques, domaine dans lequel le Japon est à la pointe grâce à sa « matrice culturelle combinatoire ». Calligraphie, gravures, peinture, photographie, typographie, photocomposition, video, « palette graphique », toutes les techniques manuelles et électroniques sont ici mises en œuvre. De part cette application des dernières technologies à l'héritage culturel, de part ce montage et collage — dispositifs favoris des japonais — sont nées les créations envahissantes de Kôno Takashi, Kamekura Yûsaku, Hara Hiroshi, Tanaka Ikkô, Sugiura Kôhei, Awazu Kiyoshi, Fukuda Shigeo, Yokoo Tadanori, Ishioka Eiko etc.

Leur prestige artistique et l'influence sociale dépassent largement la portée des prétendues avant-gardes (nous ne sommes naturellement pas partisans de ces indices sociaux, mais faute de mieux, nous nous contentons ici de faire un constat de type statistique). La multiplicité de leur activité englobe par trop le rôle que la société a « traditionnellement » accordé à l'avant-garde. Ce n'est pas par provocation (manipulation surannée) qu'ils font appel aux spectateurs, mais c'est en aménageant globalement notre environnement selon leur politique esthétique qu'ils nous proposent impérativement de nous imprégner de leur vision du monde.

Il en va de même pour les photographes et pour les couturiers : même ceux qui ne connaissent pas l'avant-garde japonaise en art, entendent parler de Kenzô, Yamamoto Kansai, Mori Hanae, Miyake Issei (la démonstration de ce dernier faisant déjà l'objet d'une exposition au M.O.M.A. à New York) etc. Ce glissement de terrain culturel vers la commercialisation a annoncé dans les années soixante-dix la fin de l'époque de l'avant-garde.

L'espace urbain, qui couvre intégralement la zone habitable de l'archipel, est ainsi en jeu. Sans parler ici du théâtre, de la danse, de la musique, du cinéma, de la bande-dessinée (*manga*), de la littérature ou de la poésie qui en sont indissociables. On peut également noter, parmi d'autres exemples, les figures emblématiques récentes de l'architecture japonaise : Matsumura Teijirô, Tange Kenzô, Maekawa Kunio, Shirai Seiichi, Maki Fumihiko, Kikutake Kiyonori, Kurokawa Kishô, Isozaki Arata, Hara Hiroshi etc... Dans nul autre domaine les leçons de l'Occident ne sont aussi radicalement dépassées.

Pourtant beaucoup d'entre eux ont eux-mêmes essuyé des échecs dans les années soixante-dix. Leurs projets « utopiques » (comme on le dit maintenant) restent (et resteront pour toujours) irréalisés, sinon à l'étranger et tout du moins au Japon. Dans l'histoire de l'avant-garde japonaise, rien n'est plus symbolique que cet échec, car la seule « avant-garde » japonaise incontestablement reconnue dans le monde entier ne s'est pas réalisée, elle non plus. Quel dénouement historique déprimant ! Les architectes ont reconnu, ainsi, l'impossibilité de réaliser leur ambition de maîtriser l'autonomie protéiforme de la mégapole. La transformation s'opère au-delà de leur compétence d'« urbain designer » technocratique.

Cette mutation imprévisible, reflétant les manifestations à première vue troublantes d'une nation en réaction contre la collusion de l'avant-garde avec le pouvoir administratif et politique « moderniste », ne constitue-t-elle pas la véritable base sur laquelle repose (ou flotte ?) « l'Univers parallèle » de l'Occident, à savoir le Japon contemporain dit « hyper-moderne » ?

III-1 Au-delà (et/ou au-devant ?) de l'avant-garde

Il va de soi que l'avant-garde ne peut être repérée et classée qu'après-coup, et ceci de par sa nature intrinsèque. Représenter l'avant-garde est par là même antinomique. L'avant-garde représentable n'est plus l'avant-garde au sens pur du terme. Le métier d'historien a ceci de « privatif » qu'en nommant un mouvement avant-garde, celle-ci disparaît. La dénomination constitue une dénonciation. Dans le même ordre d'idée, prendre conscience de l'avant-garde est tout aussi paradoxal. D'un refus de continuité à une continuité du refus : un tel renversement met en évidence l'harmonie tacitement préétablie sur laquelle repose cette prise de conscience. Ceci dit, il ne nous appartient pas de nous situer au-delà de cette contradiction. Sans vouloir être exhaustif, nous nous sommes bornés à rappeler quelques personnages déjà reconnus pour les redistribuer autour du milieu dit « avant-garde ».

Ce choix est néanmoins partiellement justifié par le fait que la notion d'avant-garde est elle-même définitivement dépassée, au Japon, au début des années soixante-dix. Ce résidu de l'évolutionnisme se révèle caduc avec l'avènement de l'ère dite « post-moderne ». L'expansionnisme occidental arrivant à son terme, l'avant-garde achève du même coup sa mission culturelle et historique. Il est temps, dirait-on, de jeter un regard rétrospectif sur cette époque. Dresser son bilan revient à y chercher après-coup nos « ancêtres », soit pour les situer définitivement — et non sans quelques nostalgies — en dehors de nous, soit pour renouer une filiation a-posteriori avec eux ou bien pour nous référer métaphoriquement à eux. La dernière option préconisée par le post-modernisme est curieusement la pratique usuelle des Japonais.

Cette coïncidence n'est pas fortuite. C'est au moment même où les Japonais commençaient à penser qu'ils n'avaient plus rien à apprendre de l'Occident, que l'Occident a commencé, en revanche, à voir dans le Japon un modèle post-moderne. Les Japonais sont ainsi exhonérés d'un devoir auquel ils ont une réputation d'être peu doués : inventer eux-mêmes un modèle inconnu pour leur avenir sans imiter l'Autre. Un tel tâtonnement

Le réalisme au Japon au début du 20^e siècle est-il le signe d'une avant-garde ou, au contraire, une tendance réactionnaire ?

An Eye for Minute Details: Realistic Painting in the Taisho Period, exposition itinérante au Japon, 1986. Musées nationaux d'art moderne de Tokyo et de Kyoto.



leur étant épargné, leur suffit-il désormais de se retourner sur eux-mêmes, sur leur propre tradition établie au cours de la « pax tokugawana » shôgunale, pour que l'idéal post-moderne soit réalisé ?

Les penseurs post-structuralistes japonais, quant à eux, y reconnaissent un danger : ce retour à l'Epoque Edo quelque peu hédonistique ((h)édo-nisation ?) n'est, selon eux, ni une réaction nationaliste ni un éclectisme historiciste, mais il s'agit d'un invariant encore plus tenace et « réactionnaire ». En effet, l'effort intellectuel de cette paisible époque d'Edo (1600-1867) refermée sur elle-même consistait à « dé-construire » toute pensée systématique venant d'outre-mer; comme cette pratique est tellement quotidienne qu'il n'y a pas de structure à dé-construire au Japon. Cette volonté de relativisation s'articule sur la matrice culturelle de « métaphore » (au sens grec du terme) ouverte à toutes les références hétérogènes, susceptible d'incorporer tous les éléments incompatibles pour en faire un tissu de citations polysémiques. Une matrice constante qui règne mais qui ne gouverne pas, qui commande sans pourtant se faire commander par aucun principe a priori; une matrice qui, sans s'articuler, articule une culture complexe.

III-2 Autopsie de l'avant-garde ?

Certes introduite par l'Occident, la notion d'avant-garde n'est pas épargnée pour autant par cette capacité d'intégration de la culture japonaise : de même que l'avant-garde est déclarée morte par l'idéologie post-moderniste, de même l'avant-garde occidentale importée au Japon était destinée à se dissoudre dans cette matrice en négatif. Avec la fin de l'époque de l'avant-garde, l'Occident perd irrémédiablement son statut de référence privilégiée pour les artistes japonais. Ce n'est pas le lieu ici de parler de cet art actuel du Japon; mais il faut souligner que l'étude de l'avant-garde au Japon doit toujours tenir compte de cette matrice culturelle dans laquelle elle est implantée. Pour l'analyser il ne faut pas l'en extraire; ce qui importe ici n'étant pas les éléments empruntés mais leur processus d'intégration; il faut au contraire repérer comment l'avant-garde est incorporée dans la culture japonaise pour être relativisée, neutralisée, dépassée et enfin déclarée inopérante et anachronique.

Un survol sommaire des activités artistiques les plus fécondes du passé récent au Japon nous incite donc à constater que ce qui reste irreprésentable, inaperçu ou délaissé par le bagage esthétique occidental pourrait être qualifié d'avant-garde foncière du Japon, non seulement en raison de son irrécupérabilité ou en fonction de son détachement de l'avant-garde occidentale, mais en particulier parce qu'il a préparé la fin même de l'avant-garde pour lui survivre.

Depuis son époque proto-industrielle jusqu'à sa phase actuelle dite post-industrielle, les « beaux-arts » ne sont pas au Japon une catégorie abstraite et supérieure, regroupant, comme en Occident, la peinture, la sculpture, l'architecture... mais bien une réalité concrète, le fondement même de l'imagination d'un peuple. En effet, le mot *Bijutsu* n'est qu'une traduction de « beaux-arts » datant d'un siècle. Auparavant les Japonais ne savaient pratiquement pas les distinguer des « arts et métiers » ou *kôgei*, cette dernière catégorie générale et abstraite étant elle aussi une traduction néologique. Edmond de Goncourt, n'a-t-il pas prévu ainsi il y a déjà à peu

près cent ans que l'art japonais, « art de la vie intime », allait renverser la suprématie du « grand art » sur l'art mineur et appliqué qu'il nomma alors, ô ironie « l'art industriel » (1892) ! L'art japonais était-il destiné à surpasser la problématique entière de l'avant-gardisme évolutionniste et machiniste ? Ou bien au contraire, le modernisme esthétique japonais, ne parvenant jamais à réaliser le « grand art », était-il simplement condamné à l'échec tout court ?

Telle est, à notre sens, les questions les plus significatives qu'entraîne tout essai de (re)présenter l'avant-garde du Japon. Sans doute n'y existe-il aucune réponse définitive. Que l'exposition du Centre Georges Pompidou sur « le Japon des avant-gardes » nous apporte au moins l'ouverture propice à ces interrogations sans fin.

nov.-déc. 1985



D'un refus de continuité à une continuité de refus, une rétrospective des années 60 montre le bilan des créateurs officialisés de nos jours au Japon. *The 1960's — A Decade of Change in Contemporary Japanese Art*, exposition itinérante, 1982. Musées nationaux d'art moderne de Tokyo et de Kyoto.

Références en guise de post-face

Critiques bibliographiques (15 janvier 1987)

Pour la référence générale nous renvoyons les lecteurs à la bibliographie qui se trouve à la fin du catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou : *Le Japon des Avant gardes*, Paris, 1986. Si cette bibliographie paraît boiteuse, cela tient moins au peu de compétence de l'équipe qu'à l'arbitraire même du découpage apporté sur le lit de Procruste : « avant-garde » sur la scène artistique japonaise.

Notre texte étant achevé un an avant l'ouverture de cette exposition au Centre Georges Pompidou, il n'est pas question ici de nous renvoyer aux textes publiés ultérieurement dans ce catalogue. Ce travail constituera un autre texte critique. Notre intention étant ailleurs, nous préférons ne plus le retoucher. Pourtant il n'est pas inutile d'examiner ici ce catalogue à partir des points de repère fournis dans notre texte.

Pour ce faire, il conviendrait de commencer par signaler brièvement plusieurs incohérences dans cette « première synthèse », qui n'a pas été tentée même au Japon, sur le sujet qui nous intéresse (nous avons évoqué, d'ailleurs dans notre texte, les raisons pour lesquelles une telle tentative n'a pas vu le jour au Japon). Les incohérences se trouvent avec les deux préfaces (faute de logique pour justifier la démarcation imposée par l'exposition, Takashina Shûji la déborde largement tandis que Germain Viatte défend, avec une curieuse rhétorique, l'absence de tels ou tels créateurs...) jusque dans l'écart évident de ce catalogue par rapport à l'exposition au Centre Beaubourg (l'absence de texte, dans le catalogue, sur les estampes et les affiches au début du xx^e siècle qui sont, par contre, largement présentées dans l'exposition, en est un exemple), passant par le manque de concordance entre les textes et les illustrations dans le catalogue (il est, au moins, frustrant de ne pouvoir trouver, dans les textes, aucune explication sur plusieurs

artistes dont les œuvres sont illustrées et vice versa; ceci d'autant plus qu'il n'y a aucune biographie des artistes. (Avec le concours des spécialistes japonais, l'établissement d'une biographie sommaire des artistes présentés n'aurait dû poser aucune difficulté. Les artistes sont connus au Japon, encore que les spécialistes japonais hésiteraient à les grouper, inconditionnellement, sous la rubrique « avant-garde » en éliminant les autres...).

Il ne nous appartient pas, toutefois, de relever des « lacunes », car nous refusons une telle attitude « normative » et « autoritaire » : Être Japonais ne garantit, (pas plus qu'être Français), l'authenticité de son point de vue. Ce qui importe, au contraire, c'est d'examiner, à travers ces « marges » ou « libres jeux » laissés entre les éléments réunis, ce qui constitue le décalage des regards entre Français et Japonais, ce qui y est occulté ou ce qui leur échappe, voire ce qui est en jeu.

Ces questions fondamentales sont refoulées ou écartées par avance dans la plupart des textes réunis, à l'exception de celui de Jean-Jacques Origas (p. 42). D'une façon générale, on peut dire que les auteurs japonais, pour vouloir être exhaustifs dans le cadre qui leur est réservé, se contentent de répéter les idées reçues « officielles » qui font autorité au Japon. Ces textes restent, de ce fait, souvent insipides et peu attrayants pour les Occidentaux. A l'opposé, les optiques occidentales, certes parfois insuffisamment informées, ont le mérite d'être parfois très provocatrices et éclairantes au regard japonais. Cet effet s'explique par la combinaison de leur sensibilité « vierge » sur le Japon (p. 440) et de leur intention d'imposer un critère authentique (et occidental ?) (p. 285).

fr

Quant aux Japonais écrivant directement en français, ils sont « coincés » en quelques sortes entre ces deux exigences — autochtone et étrangère — qu'ils ne savent satisfaire en même temps dans un court texte : ils se bornent aux analyses des cas précis, évoquant l'arrière-plan vaste en fonction de leur « pertinence » dans le discours occidental. (Notons ici que nos réflexions doivent beaucoup à Yoshio Abe dont la liste des articles publiés à ce sujet en français — d'une densité exceptionnelle — se trouve à la page 93 du catalogue. En particulier, nous avons repris son idée sur le tableau de bataille développée dans *Débat*, janvier 1983, p. 95. Voir aussi, p. 398 et p. 501 du Catalogue et *Magazine littéraire*, mars 1985).

On remarquera en l'occurrence que le mot « avant-garde » telle qu'il a été employé dans les textes du catalogue comporte des acceptions vastes et incompatibles. Cette diversité s'opère en fonction de leur champ d'application : alors que dans la peinture, l'avant-garde est marginalisée dans le marché (pp. 395-396), elle est, au contraire, « l'establishment » dès le début dans l'architecture (pp. 201-202). Dans le théâtre, « l'avant-garde » ne se trouve que dans le jeu entre l'authenticité et la marginalité interchangeables (p. 489). Quant à la littérature, il reste tout à fait arbitraire, voire idéologique, de choisir l'avant-garde uniquement dans la dite « littérature pure » (« *jun-bungaku* ») pour négliger « le roman de juste-milieu » (« *Chûkan shôsetsu* »). Ceci d'autant plus que l'art cinématographique est basé largement sur la littérature dite « populaire » (voir *Cinéma et littérature au Japon*, Centre Pompidou, 1986). D'ailleurs les cinéastes « représentatifs » (au regard français) du Japon sont-ils d'« avant-garde », si on entend par là des créateurs marginalisés ? Il en est de même pour la poésie, où privilégier les poètes dadaïstes et surréalistes, pour laisser passer sous silence les rénovateurs de « haikai-haiku » demanderait une explication : en effet, si les premiers risquent d'être identifiés avec les imitateurs de l'Europe, les seconds devraient être estimés hautement pour avoir suscité de l'intérêt de l'Imagisme occidental.

Dans cette perspective, la position entre « l'avant-garde » et le « traditionalisme » peut se renverser facilement. Autrement dit, si la référence, en Occident, à « l'art primitif » africain ou océanien mérite le titre d'avant-garde, la même prise de position dans le champ autochtone risque d'être étiquetée comme traditionaliste. Dès lors faudra-t-il limiter l'appellation d'« avant-garde » aux produits d'origine européenne, à conditions de ne pas oublier que ces derniers ont été nourris des produits d'origine non-européenne ? Avec ce critère, on ne comprendrait plus rien de l'avant-garde au Japon, comme l'avoue Germain Viatte lui-même (p. 32) !

Dès lors on cherche des « avant-gardes » japonaises dans les tendances qui recoupent les avant-gardes occidentales par le jeu d'antériorité et/ou postériorité. Cette optique n'est-elle pas aussi discutable que de négliger catégoriquement des créations irrécupérables qui dévient par rapport à l'esthétique occidentale ? Car l'« apport » du Japon sur l'art « mondial » est mesuré uniquement en fonction d'une possibilité de l'annexer à l'Europe (et le reste sera étiqueté « japonais » voire « traditionnel »). Rien d'étonnant à ce que les spectateurs se plaignent de ne pouvoir rencontrer dans l'exposition que des œuvres « déjà-vues » : il s'agit d'un dilemme stérilisant que l'organisateur s'impose à lui-même, en sélectionnant exclusivement des œuvres classables dans ses tiroirs préfabriqués.

Un dilemme, pourtant irréfutable, car les soi-disants avant-gardistes japonais eux-mêmes en sont complices. Les avant-gardistes japonais, sous un internationalisme certain, ne visaient rien d'autre que leur identification avec l'Occident. Comment trouver l'originalité dans une telle négation d'originalité ? Cette soumission aboutit pourtant à un résultat radical : il faudrait s'étonner davantage de ce fait que Sakata Kazuo (p. 105), par exemple, remplaçait Fernand Léger dans sa direction des disciples, lorsque le maître fut absent. Là, il ne s'agit plus de l'imitation mais du remplacement, de la succession ! C'est dire que l'originalité n'est pas le brevet de qualité pour l'avant-garde japonaise. Elle est à la fois insuffisante et excessive. C'est plutôt l'interdiction d'originalité en ces deux sens qui caractérise le programme avant-gardiste japonais, au moins dans l'art plastique. Pourtant, il serait évidemment trop demander au public d'apprécier ce manque même d'originalité dans l'exposition !

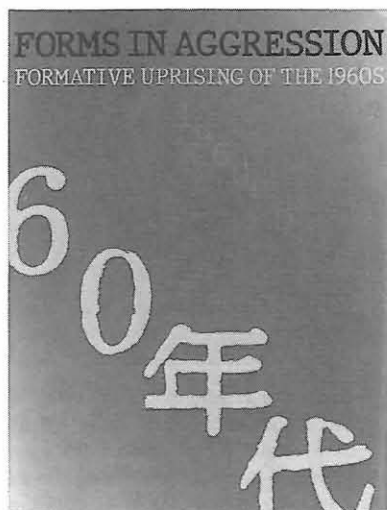
**

En dehors de plusieurs publications réalisées à l'occasion de cette exposition, telles *Écritures japonaises, Cinéma et littérature au Japon* (Centre Georges Pompidou, 1986), *Créateurs du Japon* (par Serge Salat et François Labbé, éditions Hermann 1986, traitant l'architecture), retenons ici *Traverses*, n° 38-39 « Japon-fiction ». Le Centre de Création industrielle. Conçu dans l'intention de mettre à nu le mythe que se font les Français du Japon, ce numéro-double spécial sur le Japon dédouble plutôt ce mythe (ou, au moins les idées fixes) dont il a voulu examiner le fonctionnement. Désormais on entre dans une situation de double-miroir, situation qui n'est rien d'autre que la source illusoire d'une fascination qu'exerce le « Japon » en tant que « signe d'extrême altérité » sur l'imaginaire des Français. Tant mieux pour une société de consommation et de simulacre où l'original n'est doté de valeur que dans la mesure où ses « copies » circulent massivement. Car ce renversement entre l'original et la copie s'est opéré on ne peut mieux au Japon « moderne », où les soi-disant « avant-gardes » ont été réalisables non pas grâce aux modèles occidentaux mais plutôt grâce à leur absence : au Japon il n'en existait, en effet, que les copies !

**

Signalons ensuite trois ouvrages japonais qui ne figurent pas, non sans raison, dans la bibliographie du catalogue susdit :

Chiba Shigeo, *Sengobijutsu itsudatsushi (L'Histoire de l'art japonais d'après guerre comme déviation)*, Shôbunsha, 1986. Se bornant à l'intérieur du monde reconnu comme « avant-garde » au Japon d'après-guerre, l'auteur tente de mettre en évidence l'incapacité de l'analyser par le bagage esthétique occidental et propose de l'appréhender comme une histoire des productions des déchets qui marque la déviation par rapport au programme d'un « miracle » des progrès économiques accélérés. Autrement dit, l'auteur place « l'avant-garde » d'après-guerre au Japon en dehors de la Modernité et se demande si elle est mort-née ou n'est pas encore née. L'impossibilité de différencier la sculpture de la peinture dans la production artistique de cette époque conduit ensuite l'auteur à déclarer l'impossibilité d'appliquer la hiérarchie occidentale des Beaux-Arts au Japon, où l'art n'est pas une catégorie supérieure abstraite regroupant des genres mais une notion concrète en soi. Étant donné ce manque de hiérarchie, l'avant-garde au sens occidental reste, selon l'auteur, à naître pour toujours au Japon. Livre provocant et parfois violent où l'auteur n'hésite pas à dénigrer les critiques d'art aînés et les artistes, de par son point de vue actuel et partial.



Osmose ou ségrégation ? L'avant-gardisme dans les arts et métiers vise-t-il à renverser la suprématie de la peinture et de la sculpture, ou bien n'est-il qu'un acte d'imitation superficiel ?

Forms in Aggression, Formative Uprising of the 1960's — in Arts and Crafts, 1987, Crafts gallery. Musée national d'art moderne de Tokyo.

Le graphisme japonais n'a-t-il pas trouvé ses débouchés modernistes dans l'industrie publicitaire au lieu de s'enfoncer dans un inconciliable avant-gardisme sans issue ?

La publicité au Japon, image de la société, Tching Kanehisa, ed. Maisonneuve et Larose, Paris 1984.

à g. :

Si le médiévalisme et le retour à l'art « primitif » marqua la prise de conscience d'avant-garde en Occident, pourquoi son homologue japonais est-il taxé de passéiste en opposition avec l'Avant-garde ?

Yanagi Soetsu ou les éléments d'une renaissance artistique au Japon, Elisabeth Frolet, ed. Publications de la Sorbonne, Paris 1986.

à dr. :

« dans ces grandes machines se fête de manière quelque peu anachronique le parachèvement d'un programme de modernisation selon lequel le Japon devait se doter de toutes les institutions spécifiques d'un Etat occidental du XIX^e siècle » (Yoshio ABE, *Débat*, n° 23, jan. 1983, p. 93) TANAKA Hisao, *Ninon no Sensô-ga* (La Peinture de guerre au Japon), Tokyo Pelican-sha, 1985.



日本の戦争画

その系譜と特質

田中日佐夫



Tanaka Hisao, *Nippon no Sensôga, sono keifu to tokushitsu* (Tableaux de guerre au Japon, sa généalogie, sa caractéristique), Pelican-sha, Tokyo, 1985 et *Nihonga Ryôran no Kisetsu* (nous le traduisons, faute de mieux : *Les Années d'effervescence de la « peinture moderne du style traditionnel au Japon »* — traduire, à notre regret, le « nihonga » par ce terme porte à une confusion, comme nous l'avons relevé dans le texte), Bijutsu Kôronsha, Tokyo, 1983. Deux livres de base récemment publiés sur les problèmes refoulés dans la présentation du Centre Pompidou.

Pour ce qui est des « Popular Crafts » ou le « *Mingei* » (le terme « l'art populaire » contredit l'intention de ce mouvement : il faut souligner que le mot *gei* signifie à peu près *ars* mais Yanagi dénonce les « Beaux Arts » en monnayant le néologisme : *Mingei*), voir en français Elisabeth Frolet, *Yanagi Soetsu ou les éléments d'une renaissance artistique au Japon*, Publications de la Sorbonne, 1986. L'auteur renonce, enfin, à attribuer à ce mouvement le qualificatif d'« avant-garde ».

Pour l'estampe contemporaine, nous nous permettons de noter, malgré sa modestie hors de proportion, notre petit article, eu égard au problème abordé du « statut » de l'estampe dans la hiérarchie des Beaux-Arts : « A la redécouverte de l'Ukiyo-e et les graveurs sur bois au Japon dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle », *Nouvelles de l'estampe*, n° 73, janv.-fév. 1983, pp. 4-14.

Pour ce qui concerne la calligraphie japonaise d'avant garde, voir Francette Delaleu « Morita Shiryû, calligraphe japonais » suivi d'un texte du calligraphe traduit par le même auteur dans *Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures*, Université de Paris I, n° 2, 1984, Centre Saint Charles; et Elisabeth Frolet, « Inoue Yûichi », *L'Ecrit-Voir*, n° 4, p. 2 à p. 7, 1984.

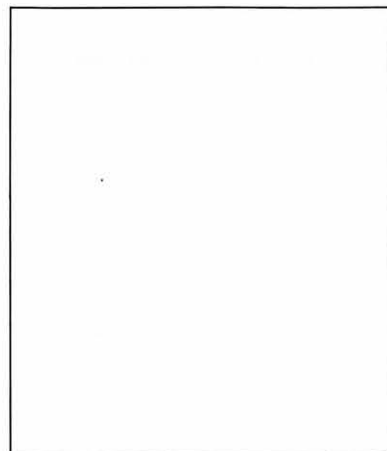
Pour le « design », en particulier dans le Japon contemporain, il se déroule actuellement aux Etats-Unis une exposition itinérante : *Tokyo, Form and Spirit* (à commencer par le Walker Art Gallery Museum) 1986-87. Plusieurs thèmes traditionnels du Japon sont abordés et interprétés par des équipes composés des « meilleurs designers » et architectes dont dispose le Japon contemporain. Cette exposition n'est, pourtant, qu'un exemple saillant. Il nous est impossible de recenser la totalité des animations organisées aux Etats-Unis sur la création contemporaine du Japon qui englobe à la fois le côté « traditionnel » et « avant-garde », passant



par la « haute-couture » ou le « céramique-art » par exemple. De nombreux recueils, des illustrations et des affiches publicitaires japonaises contemporaines sont en vente aussi en France. Pour une étude sur ce sujet, voir, en français, Tching Kanehisa, *La Publicité au Japon*, Maisonneuve Larose, Paris, 1986.

Le meilleur « panorama » actuellement disponible de l'art contemporain japonais (xx^e siècle) est sans doute la série *Genshoku Gendai Nihon no Bijutsu (Art japonais contemporain en couleur*, en 18 volumes), Kôdansha, Tokyo, 1980, texte entièrement en japonais. On peut s'étonner de voir à côté des volumes sur la céramique, la calligraphie, les estampes etc. un volume intitulé « *La Peinture d'avant-garde au Japon* ». Le même éclectisme, qui caractérise la réalité artistique japonaise, se retrouve dans la série en anglais : *Heibonsha Survey of Japanese Art* (30 volumes), New York, 1976. Traduction d'une série publiée en japonais vers 1966, ces ouvrages sont démodés mais dotés maintenant de valeur historique. ■

La référence bibliographique et la table chronologique, seules entreprises systématiquement scientifiques de l'exposition du centre Pompidou, n'ont pas été intégrées dans le catalogue mais publiées séparément, et ceci à la fin de l'exposition. Sans intérêt pour le grand public et inutilisable pour les spécialistes, ce volume maudit — ou, l'absence de ce volume maudit — en dit long sur la destinée de l'Avant-garde au Japon. ►



OXFORD OXFORD ART JOURNAL

Editors: Joany Hichberger, Neil McWilliam, Christopher Parsons and Richard Wrigley

The **Oxford Art Journal** is a lively forum for new research in the visual arts, encouraging a broad inter-disciplinary approach to art history which embraces theoretical and critical developments within the subject. The journal has a large book review and exhibition section.

Recent Articles Include:

Barthelemy Jobert: The 'Travaux d'encouragement': An Aspect of Official Arts Policy in France under Louis XVI

Marie-Claude Chaudonneret: 1848 'La République des Arts'

Cecile Whiting: Andy Warhol, the Public Star and the Private Self

Subscription Rates for Volume 11, 1988 (2 issues):

Institutions: UK £21, N. America US\$48, Elsewhere £28

Individuals: UK £14, N. America US\$32, Elsewhere £19

To obtain a **free sample copy** or to enter your subscription, please apply to the Journals Subscription Department at the address below. Please note that individual subscriptions are sent to private addresses only. Payment may be made by cheque, credit transfer or major credit card.

Oxford University Press, Walton Street, Oxford OX2 6DP, UK

JOURNALS

Crédits photographiques :

Neue Pinakotek, Munich, p. 2 et couverture

Galerie Nationale, Budapest, p. 26

Jacques Faujour, p. 54

Ed. Hoa-Qui, Paris, p. 63

Photo & Grafik, p. 75

Goethe Institut, pp. 75, 76

Raab Galerie, Berlin, p. 77

Galerie Laage-Salomon, Paris, p. 84

Association Française d'Action Artistique, p. 85

Galerie Daniel Templon, Paris, p. 87

Archives Laurens, pp. 89, 90, 91, 93, 95, 97

IMPRIMERIE LOUIS-JEAN

Publications scientifiques et littéraires

05002 GAP — Tél. : 92.51.35.23

Dépôt légal : 235 — Avril 1988