Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2020
Japon

Éditorial

Judith Delfiner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/17282>

DOI : [10.4000/perspective.17282](https://doi.org/10.4000/perspective.17282)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 5 juin 2020

Pagination : 7-10

ISBN : 978-2-917902-89-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Judith Delfiner, « Éditorial », *Perspective* [En ligne], 1 | 2020, mis en ligne le 30 décembre 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/17282> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.17282>

ÉDITORIAL

Judith Delfiner

Devant l'échoppe
Les presse-papiers sur les livres de peintures :
Le vent de mars !
Kitō¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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