



Open Library of Humanities



Part of the Ubiquity
Partner Network



Open Library of Humanities

The Encounter Between Asian and Western Art, 20th-21st Centuries

How to Cite: Lévy, D 2020 Imitation et Réciprocité dans la Création Japonaise à l'Ère Postmoderne. *Open Library of Humanities*, 6(1): 16, pp. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.382>

Published: 21 May 2020

Peer Review:

This article has been peer reviewed through the double-blind process of *Open Library of Humanities*, which is a journal published by the Open Library of Humanities.

Copyright:

© 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Open Access:

Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal.

Digital Preservation:

The Open Library of Humanities and all its journals are digitally preserved in the CLOCKSS scholarly archive service.

THE ENCOUNTER BETWEEN ASIAN AND WESTERN ART, 20TH-21ST CENTURIES

Imitation et Réciprocité dans la Création Japonaise à l'Ère Postmoderne

Déborah Lévy

Université Paris 8, Vincennes, Saint-Denis, FR
deborahlevysan@gmail.com

Le concept de l'imitation est longtemps resté une notion ambiguë dans l'art contemporain. En Occident, l'imitation et le simulacre ont permis aux penseurs et aux artistes de s'affranchir des concepts modernes. Mais au Japon, ils ont été aussi des moyens pour apporter un nouveau regard sur les sources de l'art japonais et de la culture occidentale. Pour les artistes utilisant l'imitation et la copie, il s'agit de créer des échanges et des dialogues entre les époques, les cultures et les regards. Ils déconstruisent l'acceptation moderne de l'acte mimétique, ainsi que ses idées reçues, au profit d'une nouvelle vision sur l'imitation. L'imitation devient alors le vecteur d'une nouvelle expression plastique. Dans ce cadre, il n'y a plus de modèle et de récepteur, mais la construction d'un rapport réciproque entre l'image ou l'artiste cité, et l'artiste contemporain. Le but de ce texte est de montrer comment s'est construit ce rapport de réciprocité actif dans l'art japonais, entre les œuvres convoquées et les artistes contemporains afin de saisir ce que signifient le Postmodernisme et le Simulationnisme au Japon. En effet, artistes et chercheurs ont tenté de trouver une alternative à ces deux concepts pour réinvestir un discours spécifique sur la création japonaise et son identité propre. Toutefois, l'acte mimétique et l'appropriation des œuvres d'art occidentales sont également pour les artistes un moyen pour comprendre les autres cultures, créer des ponts, et tendre un miroir différent de Soi pour y trouver un Autre.

The concept of imitation has long remained an ambiguous notion in contemporary art. In the West, imitation and simulacrum have enabled thinkers and artists to free themselves from modern concepts. But in Japan, they were also ways to provide a new perspective of the sources of Japanese art and Western culture. For artists using imitation and replication, it is about creating exchanges and dialogues between eras, cultures and perspectives. They deconstruct the modern acceptance of the mimetic act, as well as its received opinions, for the benefit of a new vision about imitation. Imitation then becomes the vector of a new plastic expression. In this context, there is no longer a model and a recipient,

but the construction of a reciprocal relationship between the image or the artist quoted, and the contemporary artist. The aim of this article is to show how this relationship of active reciprocity was built in Japanese art, between artworks quoted and the contemporary artists, in order to understand what Postmodernism and Simulationism mean in Japan. Indeed, artists and researchers have tried to find an alternative to these two concepts to renew a specific discourse on Japanese creation and its own identity. However, the mimetic act and appropriation of Western works of art are also for the artists a means to understand other cultures, to create bridges, and to offer a different mirror of the Self to find the Other.

Introduction

Le Japon et sa création artistique ont fait l'objet d'études approfondies dans le champ de l'histoire de l'art en France, mais la période contemporaine demeure encore peu explorée. Plus particulièrement, l'art des années 1980 et 1990 doit être réexaminé car il n'a été saisi que comme le reflet de la société de consommation contemporaine, à l'instar du Japon de cette période considéré par les universitaires euro-américains comme l'exemple par excellence de la société postmoderne. Ainsi dans la section sur l'« art moderne depuis 1945 » du *Dictionnaire de la civilisation japonaise* dirigé par Augustin Berque et publié en 1994,¹ Edward M. Gomez comprend l'art des années 1980 comme « le produit de la culture riche, nourrie de la télévision consumériste, qui connaît mieux les mouvements internationaux et les ordinateurs que les religions et les formes artistiques traditionnelles ». À l'ère d'un « Simulationnisme international »,² qui se caractérise par le mélange du réel et de la fiction à travers l'acte photographique et numérique, le dynamisme de la culture japonaise urbaine » et les nouvelles technologies deviennent, selon l'auteur, une source d'émulation artistique.³ Vingt-ans plus tard, Yuko Hasegawa, directrice du Musée d'art contemporain de Tōkyō, reprend ce propos à l'occasion de l'exposition *Japanorama. Nouveau regard sur la création contemporaine*, présentée en 2017 au Centre Pompidou-Metz. Selon elle, Tōkyō est le symbole postmoderne d'une culture futuriste, le miroir de « sous-cultures de l'art, [où] les pensées académiques ont mutuellement échangé sur un même niveau sous le nom de 'culture' et ont donné naissance à une culture [...] superficielle ».⁴ Cependant, Hasegawa prend également en compte la recherche d'une identité culturelle au Japon initiée depuis la fin de la

¹ Augustin Berque rassemble dans cette section tous les mouvements artistiques japonais après 1945, alors que les critiques japonais commencent à remettre en cause la notion d'après-guerre au milieu des années 1980.

² Interrogeant les liens entre la nature et la fiction, le Simulationnisme (en japonais *shimiyureishon aato*) correspond aux deux dernières décennies du XX^e siècle. L'imitation numérique et la photographie sont les instruments privilégiés d'une libre manipulation de formes déjà existantes.

³ Gomez, E-M 1994 Art moderne (depuis 1945), in Berque, A (eds.), *Dictionnaire de la civilisation japonaise*. Paris : Hazan, p. 35.

⁴ Hasegawa, Y 2017, « 'Japanorama'. Un Archipel en perpétuel changement », in *Japanorama. Nouveau regard sur la création contemporaine*. Metz : Centre Pompidou-Metz, p. 13.

guerre. Elle propose que le développement de l'art contemporain soit en lien non seulement avec une culture futuriste, mais aussi avec les cultures et les événements historiques, et cela « sans théories ni discours généraux ». ⁵ Il s'agit d'un art qui, dès les années 1970, cherche sa propre identité. Les artistes se sont servis de l'art pour tenter de trouver une base à l'identité japonaise à travers diverses formes d'expressions (architectures, design, graphisme) et l'emploi des hautes technologies. ⁶

Sur un plan international, la postmodernité sous-entend une volonté de se libérer des acquis de la modernité. D'après Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard et Michel Maffesoli, pour ne citer qu'eux, l'individu postmoderne serait né de la dislocation progressive des structures institutionnelles, sociales et spirituelles au sein de la société. Mais selon nous, et en accord avec le propos de Hasegawa, le contexte postmoderne au Japon a permis un retour vers les sources japonaises et une rencontre renouvelée des artistes avec l'art occidental qui a nourri la production artistique et intellectuelle japonaise depuis l'ère Meiji (1868–1912).

Il ne s'agira pas ici de prendre en compte des œuvres s'inspirant des publicités ni des bandes dessinées, mais des productions explorant un répertoire d'œuvres occidentales par l'imitation. Si en Occident l'imitation et le simulacre sont les vecteurs d'une émancipation face aux concepts modernes, au Japon ils sont aussi le moyen de revenir aux sources de l'art japonais. Nous souhaitons montrer en quoi la copie, l'imitation et le simulacre visent à relier les époques et les lieux, dans un rapport de réciprocité actif. À travers une sélection d'œuvres, nous montrerons d'abord les complexités du contexte postmoderne et leur impact sur la notion d'imitation. Ensuite, nous examinerons le regard alternatif que proposent des artistes et des penseurs japonais sur l'idée de postmodernité dans les arts visuels. Nous verrons que ce courant de pensée a entraîné un retour vers un art antérieur à la période Meiji, fondé sur les jeux de transpositions mimétiques. Ce phénomène a permis de réinvestir un discours spécifique sur la création japonaise et son identité propre. Enfin, la dernière partie de notre texte s'attachera à comprendre les différentes modalités

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibidem.*

liées à l'imitation dans la production d'œuvres définies comme « postmodernes ». À travers l'imitation, nous comprendrons que le miroir tendu par l'œuvre citée et l'expérience de l'Autre permet à l'artiste d'être un « médiateur » entre les cultures.

Ainsi, l'objet de ce texte est de montrer que bien que l'art japonais de la fin du XIX^e siècle se soit fondé sur l'art occidental pour développer un art académique à l'image des écoles européennes de peinture et de sculpture, la création contemporaine révèle des enjeux différents. Dans le contexte postmoderne, il s'agit ici d'interroger le regard de ces artistes sur l'art européen et sur la culture japonaise afin de comprendre et de déconstruire les ressorts de l'imitation. Nous verrons ainsi en quoi l'imitation est un support de nouvelles expressions plastiques et conceptuelles aptes à retranscrire des interrelations réciproques entre la culture japonaise et ses artistes.

Une Histoire d'Influences et de Réciprocités

De l'imitation à la perte du réel, transitions modernes et post-modernes

Sur un fond orange et rouge vifs, un homme ressemblant étrangement à Vincent Van Gogh (1853–1890) porte un bandage blanc et des vêtements similaires qui évoquent l'*Autoportrait à l'oreille coupée* (1889). Pourtant, l'image présentée n'est pas l'œuvre du célèbre peintre hollandais. En dépit d'une forte analogie avec ce tableau, le modèle, le chapeau et le manteau apparaissent déformés. Couleurs et formes sont proches mais différentes, tout comme le visage qui n'est pas celui du modèle original. Il s'agit en réalité de l'artiste japonais Yasumasa Morimura (né en 1951 à Kyōto) que ni le titre, *Portrait (Van Gogh) [Shōzo (Goho)]*,⁷ ni les traits ne permettent d'identifier. Mais la citation est clairement identifiable. En effet, l'acte mimétique prend forme à travers l'appropriation de l'image de l'*Autoportrait à l'oreille coupée* par Morimura et du nom du peintre présent dans le titre.

Produite en 1985 et présentée pour la première fois en 1990 à la ON Gallery à Ōsaka, cette œuvre marque le début de la carrière internationale de Morimura.

⁷ 1985, photographie couleur, peinture et vernis sur toile, 44 × 40 cm (ou 120 × 100 cm selon les versions), Musée d'art de la préfecture de Hyōgo.

L'artiste appartient au groupe *Kansai New Wave*,⁸ prônant le retour de l'image photographique et un pictorialisme numérique à travers l'expression de formes biomorphiques. Exemple postmoderne au Japon, l'autoportrait *morimurien* se caractérise par l'association de la copie d'un tableau ou d'une photographie célèbre avec son propre portrait. À l'image du Simulationnisme se développant alors sur la scène américaine,⁹ où les reproductions d'œuvres d'art et de publicités sont l'objet d'appropriations, Morimura puise parmi les images d'œuvres déjà existantes. En effet, l'imitation et la copie font pleinement partie de son vocabulaire plastique et iconographique. À travers l'appropriation, Morimura réinvestit et parodie les discours sur l'idée d'un « Japon imitateur ». Comme l'affirme Michael Lucken dans son ouvrage *Les Fleurs artificielles*, cette image a longtemps perduré jusqu'à la fin des années 1980, moment où le pays entama une expansion culturelle sur l'Asie, l'Europe et les États-Unis.¹⁰ Marqué dès le XIX^e siècle par l'importation et l'appropriation des concepts et des technologies en provenance des civilisations occidentales, le Japon fut le lieu de débats sur les notions d'originalité et d'imitation. Sa modernisation et son évolution vers le modèle occidental entraînèrent aussi la remise en cause de la tradition artistique japonaise telle qu'elle était conçue avant l'ère Meiji. Le but était de trouver des vocabulaires et des fondements conceptuels communs avec ceux des pays occidentaux. Cependant, l'introduction au Japon du Romantisme au cours des années 1880 – qui s'inscrit pleinement dans la culture nipponne au XX^e siècle – a correspondu au rejet de la pratique traditionnelle de l'imitation. Le Romantisme permit de renouveler la conception de l'individu et de l'art, affirmant alors la notion

⁸ Cette expression est apparue pour la première fois en 1982, lorsque le mensuel artistique *Bijutsu Techō* [Carnet de l'art] fit paraître en première de couverture le titre « La Nouvelle Peinture » (*New Painting*). Ce groupe est né de la formation de l'artiste Noriyasu Fukushima – qui vécut à New York et rentra au Japon en 1982 – et des étudiants de l'Université des beaux-arts de Kyōto et de l'Université des arts d'Osaka.

⁹ Le Simulationnisme fait son apparition officielle en 1986 aux États-Unis à l'occasion d'une table ronde « De la critique à la complicité » organisée lors de l'été 1986 à la galerie Pat Hearn à New York, et de l'exposition « Endgame, Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture » organisée à l'Institut d'art contemporain de Boston.

¹⁰ Lucken, M 2016 *Les Fleurs artificielles. Création, imitation et logique de domination*. Paris : Inalco Presses, Asies, Sciences humaines et sociales, p. 27.

de génie original. Comme le souligna Kakuzō Okakura (ou Tenshin, 1862–1913) dans son discours de 1904,¹¹ l'assimilation des savoirs occidentaux n'était pas un choix mais une nécessité. Réfutant tout caractère imitatif de la modernité japonaise, Okakura affirma que la modernité a permis l'expression d'une originalité culturelle et nationale. Mais en dépit des efforts du Japon pour rattraper son retard technologique, le monde occidental observa ces évolutions comme des actes mimant et copiant les civilisations euro-américaines. Par conséquent, toute une littérature caricaturale prit son essor en Europe à propos d'un « Japon imitateur », adepte des contrefaçons, afin de marquer un rapport de force entre l'Est et l'Ouest.¹² Aujourd'hui encore, une partie de la pensée occidentale juge le Japon comme enclin à la copie et l'imitation.

La frontière entre imitation et spécificité culturelle est encore plus floue pour l'art des années 1980 et 1990. En effet, certains artistes jouent précisément avec la notion d'imitation de manière ambivalente. Plus particulièrement, ils explorent les dispositifs de l'imitation en rapport avec le contexte postmoderne et celui de la consommation, où ce n'est plus le contenant ou l'objet qui est valorisé, mais l'information transmise. Au Japon, comme dans le monde, l'interrelation entre culture et consommation, entre arts graphiques et publicité a subverti les fondements de l'art moderne (l'art pour l'art) au profit de tangences avec d'autres champs pluridisciplinaires. Proches du « principe de simulation »¹³ formulé par Jean Baudrillard, l'industrie, le design et le marketing ont investi l'art. Les distinctions entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire ont été remises en cause,¹⁴ entraînant des débats sur les significations du modernisme au cours des années 1970. On s'est interrogé pour savoir si le Postmodernisme sous-entend la fin d'un modèle et d'un mythe de la modernité,¹⁵ ou bien une réorientation du modernisme. Dans

¹¹ Okakura, K 1940 *Modern Problems in Paintings*, in *Collected English Writings II*. Tōkyō: Rikugeisha.

¹² Lucken, M 2016 *Les Fleurs artificielles. Création, imitation et logique de domination*, *op.cit.*, p. 22.

¹³ Baudrillard, J 1976 *L'Échange symbolique et la Mort*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, p. 117.

¹⁴ Baudrillard, J 2011 (1981) *Simulacres et simulations*. Paris : Galilée, p. 9.

¹⁵ Crowther, P 1993 *Postmodernism in the Visual Arts*, in Ducherty, T (eds.), *Postmodernism. A Reader*. New York: Colombia University Press, p. 182.

ce contexte, les États-Unis et l'Europe, qui apparaissaient comme une référence en termes de sociétés modernes, se trouvèrent questionnés dans leurs fondements.

Dans ce cadre, les Japonais considéraient leur prospérité et leur puissance économique comme le reflet de leur condition postmoderne. Le Japon « d'après-guerre » (1945–1975) est postmoderne de par ses interactions profondes entre la technologie et la culture, l'histoire locale et l'universel. Préfiguration d'une réorientation des liens qui unissent l'art au monde du loisir, le secteur des services fut l'un des premiers acteurs actifs des changements engagés au milieu des années 1970. La stratégie culturelle initiée par Seibu Distribution Group en 1975, par la création d'un musée dans le centre commercial dans le quartier d'Ikebukuro à Tōkyō, inaugura l'association de l'art aux produits de consommation. Cette initiative amplifia non seulement la pleine transition vers le secteur tertiaire, mais il lança également l'image d'une marque associée aux mondes élitiste et artistique. Comme le souligne le dramaturge Akio Miyazawa, « un changement de mentalité » s'est produit, occasionnant l'intérêt des grands groupes japonais pour la culture.¹⁶

En rupture idéologique avec les valeurs modernes de progrès et dans un contexte de globalisation des échanges, les arts visuels s'inscrivent peu à peu dans cette tendance postmoderne. Les artistes s'approprient les formes passées et actuelles. L'artiste n'est plus le libre créateur, il est le recycleur d'images déjà existantes. L'imitation apparaît comme le support d'un changement de valeurs, où le spectacle et la copie sont les vecteurs de nouveaux discours. Dans les milieux scientifiques et artistiques, certains cherchèrent alors à donner une vision et une définition propres à refléter les particularités japonaises dans le contexte postmoderne.

Anti-art et transpositions mimétiques

C'est dans ce cadre que l'artiste et théoricien Hideki Nakazawa (né en 1963 dans la préfecture de Niigata) interrogea l'idée du Postmodernisme dans les arts visuels japonais. Très actif dans les milieux artistiques, il s'est rapidement tourné au début des années 1990 vers le travail de l'illustration et des nouveaux médias.

¹⁶ Miyazawa, A 2017 Penser le présent à travers le prisme des années 1980 in Hasegawa, Y (eds.), *Japanorama* : Nouveau regard sur la création contemporaine, *op.cit.*, p. 160.

Auteur de nombreux écrits sur les méthodes de production utilisant les nouvelles technologies, Nakazawa a questionné l'histoire de l'art. Dans son ouvrage *Histoire de l'art contemporain du Japon 1945–2014*, il met en évidence une tendance cyclique en trois temps. Il désigne par l'« Anti-Art » (*Hangeijutsu*)¹⁷ l'art japonais dans le contexte postmoderne qui est une « tendance qui renie l'expression elle-même au même titre que la réalité ».¹⁸ Selon Nakazawa, cette particularité propre à l'Anti-Art s'est déjà trouvée exprimée au cours des années 1960 (tels que les mouvements Néo-Dada et Hi-Red Center) et les années 1980. En effet, cette dernière période se caractérise par le développement du pictorialisme numérique et de l'acte mimétique à travers l'esthétique développée par la *Kansai New Wave*. Dans ce cadre, la mémoire et le passé sont questionnés par des œuvres associant les images du passé et du présent, le tangible et la fiction, le vrai et l'artifice, les médiums traditionnels et les hautes technologies. Pour cette raison, Nakazawa utilise la notion de *déjà-vu* et la pluridisciplinarité des arts comme des caractéristiques fondamentales de l'Anti-Art.

Bien que l'approche de Nakazawa à l'égard du Postmodernisme semble rejoindre la réflexion de Baudrillard sur le simulacre (l'art actuel comme un recyclage de formes), l'imitation dans l'art japonais est en phase avec son passé culturel et correspond à une recherche identitaire. En réinvestissant des œuvres du passé, les artistes font de l'acte mimétique un véhicule construisant des interrelations entre le passé et le présent. Dès lors, les œuvres d'art occidental et de l'art japonais deviennent des objets de citation et d'imitation pour changer notre perception des images mémorielles. Dans son ouvrage *Imitation et création dans la culture japonaise : qu'est-ce que l'originalité ?*, Shōji Yamada encourage les artistes à se tourner vers l'art « prémoderne » (avant l'ère Meiji) qui n'était pas encore opposé au principe de l'imitation dans les arts. Dans ce contexte, l'imitation était alors un moyen pour réactiver la mémoire d'œuvres appartenant à un répertoire « classique ». Pour

¹⁷ À travers un tableau synthétisant les mouvements artistiques au Japon, Nakazawa compose un processus cyclique composé d'un premier temps qu'est l'« Avant-Garde » (*Zen'ei*), d'un second l'« Anti-Art » (*Hangeijutsu*) et d'un troisième qu'il nomme « Diversité » (*Tayōsei*). Nakazawa classe notamment les groupes Néo-Dada (fondé en mars 1960) et High Red Center (1960–1963) au sein de l'Anti-Art.

¹⁸ Nakazawa, H 2014 *Gendai bijutsushi nihonhen 1945–2014* [Histoire de l'art contemporaine du Japon 1945–2014]. Tōkyō: Art driver (seconde édition), p. 9.

Yamada, l'acte mimétique valorise et réactualise les sources artistiques. De fait, il préconise aux artistes de chercher à recréer à partir de ce qui « est déjà là, en le copiant et en y ajoutant à [leur] tour quelque chose ».¹⁹ Ce retour dans les années 1980 vers la création prémoderne japonaise correspond en réalité à un mouvement initié dès les années 1960 qui puisa son inspiration dans la culture folklorique japonaise. Pour Yasuo Kobayashi, ce retour s'explique par une distance nouvellement prise par les artistes vis-à-vis de la culture japonaise et des cultures étrangères. Ce recul s'opère à travers une perspective anthropologico-culturelle pour appréhender celles-ci autrement, et créer un dialogue entre elles.²⁰ En ce sens, la redécouverte du répertoire japonais conduit les artistes à revenir vers des formes culturelles multiples ayant la capacité d'interroger ou de renverser le modèle de l'artiste créateur issu de la modernité européenne. Les estampes japonaises devinrent alors des objets de référence dans les arts graphiques et l'art de l'affiche. Les artistes juxtaposèrent des images issues de l'*ukiyo-e*²¹ avec des motifs occidentaux. Au sein de ce mouvement, le travail de Tadanori Yokoo (né en 1936 dans la préfecture de Hyōgo) demeure représentatif. Caractéristique de son œuvre, l'affiche *A la Maison de M. Civeçawa*²² (1965) illustre l'appropriation du répertoire artistique occidental – ici le tableau de l'École de Fontainebleau *Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs* (1594) – associé aux symboles culturels japonais d'avant-guerre – *La Vague* de Hokusai et le motif de l'Asahi.²³ Tandis que le traitement des images aux couleurs vives rappelle l'art

¹⁹ Yamada, S 2002 *Nihon bunka no mohō to sōzō: orijinariti to wa nani ka* [Imitation et création dans la culture japonaise: qu'est-ce que l'originalité ?], *op. cit.*, p. 174.

²⁰ Kobayashi, Y 2017 La Culture contemporaine japonaise depuis 1970 : panorama épistolaire et cinématographique, in Hasegawa, Y (eds.), *Japanorama. Nouveau regard sur la création contemporaine*, *op. cit.*, p. 17.

²¹ Signifiant « images du monde flottant », ce terme japonais désigne à la fois un mouvement artistique au Japon durant l'époque Edo (1603–1868), mais aussi les gravures sur bois dépeignant les paysages, les récits historiques et légendaires, les pièces de théâtre et la beauté des courtisanes qui étaient alors très populaires auprès du public.

²² Yokoo Tadanori, *A la Maison de M. Civeçawa*, 1965, sérigraphie sur papier, 104 × 74 cm.

²³ Disque solaire entouré de rayons rouge vif, l'Asahi est le symbole de la Marine impériale japonaise dès l'ère Meiji qui fut largement diffusé dans la propagande durant la Seconde Guerre mondiale. D'autres signes démontrent la référence à un caractère prémoderne japonais, tels que l'inscription « Garumera shōkai » (signifiant « kermesse ») sur un bandeau vert au centre inférieur de l'affiche, des pétales de cerisier, ainsi qu'une boîte de conserve de saumon de la marque *Akebono*.

de l'estampe, les motifs iconographiques occidentaux et japonais sont assemblés au sein d'une composition symétrique. Les notions de temps et de styles n'existent plus, seuls les jeux plastiques et ludiques sont recherchés. La culture occidentale se confond avec la culture japonaise, comme si l'une et l'autre se complétaient.

Plus tard, l'appropriation de l'*ukiyo-e* continua d'être présente parmi certains artistes. En effet, le principe de la production en série à partir d'une empreinte permet aux artistes de jouer non seulement avec le concept de répétition, mais également de décliner un motif à travers différents procédés techniques. Notamment, la gravure *36 vues du mont Fuji, dans le creux de la grande vague de Kanagawa* de Hokusai est devenue l'objet de citations pour Miran Fukuda (née en 1963 à Tōkyō) et pour Shinji Ogawa (né dans la préfecture de Yamaguchi en 1959). En 1996, Fukuda a reproduit dans son intégralité la gravure par impression numérique, puis Ogawa fit de même en 2006 en utilisant la peinture à l'huile.²⁴ De cette manière, les artistes interrogent les modes de réception d'une œuvre appartenant à la mémoire collective japonaise et occidentale. Mais en comparant la gravure originale avec l'œuvre de Fukuda, on observe que l'image est inversée. En effet, l'artiste nous propose la vision première issue de la plaque de bois gravée à travers un mode de reproduction contemporain. De plus, on remarque que ces deux versions contemporaines sont de plus grandes dimensions que la gravure originelle. Dans ce sens, les artistes démontrent que l'observation d'une œuvre à travers différents moyens de reproductions tend à nous faire oublier sa matérialité. L'œuvre apparaît plus vaste dans notre esprit, modifiant nos attentes et notre réception de celle-ci. En d'autres termes, Fukuda et Ogawa produisent un fragment de notre imagination.

Proches du Simulationnisme américain, les œuvres analysées ici répondent aux mêmes caractéristiques que l'on trouve dans les travaux de Richard Prince, de Sherrie Levine et de Philip Taaffe. En se référant aux concepts de simulacre et de simulation de Jean Baudrillard, les artistes s'approprient un modèle de référence (une œuvre canonique de la modernité) en impliquant un certain nombre d'écarts assumés par rapport à l'original. Jusqu'ici les exemples analysés répondent à ces principes. Toutefois, on remarque que les collages et les transpositions mimétiques (une

²⁴ Ogawa Shinji, *Without you – In the shell of the great wave of Kanagawa*, 2004, huile sur toile, 34.2 × 50.2 cm, collection de l'artiste.

œuvre reproduite à travers différents médiums) sous-entendent une autre lecture de l'imitation que l'on peut rapprocher du *mitate*. Bien que le *mitate* fût un procédé métaphorique utilisé tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles dans les gravures sur bois, la littérature et l'aménagement des jardins japonais, pour composer des représentations codées et symboliques destinées à un cercle d'initiés, il était aussi un mode fondé sur l'imitation pour exprimer un jeu de sources. Les œuvres contemporaines, telles des *néo-mitate*, replacent la référence au centre de l'œuvre afin de la rendre aisément identifiable par le public. La citation et le détournement de la *Vague* de Hokusai, de Van Gogh et des œuvres d'art occidentales, sont des moyens pour affirmer la présence de ces images mémorielles dans la culture japonaise. L'imitation continue donc de faire partie d'un vocabulaire conceptuel et plastique japonais qui ne prend pas en compte la dimension négative de cette notion.

Ces œuvres sont alors pour les artistes une ouverture vers un ailleurs et une altérité. Selon Yuko Hasegawa, le sujet est centripète.²⁵ Il s'attache à une particularité de l'œuvre pour déployer une autre vision. L'artiste opère des déplacements et des mouvements internes et externes entre l'œuvre citée et ce qui l'entoure, entre les « centres » et les « périphéries ». Mais d'après l'anthropologue Masao Yamaguchi (1931–2013), l'artiste est également un médiateur et un « décepteur »,²⁶ c'est-à-dire un agent troublant notre vision des cultures. Ce « décepteur » peut alors outrepasser les frontières des cultures et des catégories.

Pour une Lecture Horizontale de l'Histoire de l'Art *Transformer la surface des œuvres*

Le trouble entraîné par l'intervention de l'artiste « décepteur » décrédibilise par l'ironie non seulement l'idée du génie créateur issu de la modernité occidentale, mais aussi toute dichotomie entre originalité et imitation.²⁷ En effet, ce phénomène prend

²⁵ Hasegawa, Y (eds.) *Japanorama* : Nouveau regard sur la création contemporaine, *op.cit.*, p. 12.

²⁶ Yamada, S 2002 *Nihon bunka no mohō to sōzō : orijinariti to wa nani ka* [Imitation et création dans la culture japonaise : qu'est-ce que l'originalité ?], *op. cit.*, p. 18.

²⁷ Berque, A 2001 La Logique du lieu dépasse-t-elle la modernité ?, in *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, Monnet, L (eds.). Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, coll. Société et cultures de l'Asie, p. 41–51.

place dans le contexte postmoderne international, où la création contemporaine reconnaît et intériorise son inévitable assimilation au marché tout en questionnant le cadre objectif et logique de l'art. Il en résulte la remise en cause des discours qui ont jalonné la pensée et l'esthétique sur l'art occidental, permettant aussi une approche critique et historique innovante.

Au Japon, les notions d'imitation et d'appropriation sont interrogées par une partie des artistes des années 1980 et 1990.²⁸ L'imitation n'est plus le signe d'une influence mais celui d'une information transmise. Elle permet un déplacement et une transposition vers un ailleurs réel ou non. Dans *Portrait (Van Gogh)*, nous remarquons que Morimura répond à une logique de la reproductibilité en série de *l'Autoportrait à l'oreille coupée*. En effet, il a toujours observé la peinture européenne via des reproductions photographiques.²⁹ C'est pourquoi il conçoit et réalise ses autoportraits à partir des reproductions des œuvres qu'il cite. Cependant, l'exemple de *Portrait (Van Gogh)* démontre la volonté de l'artiste de faire passer une photographie pour un tableau de chevalet. Le cadre en bois doré, les touches d'acryliques disposées au pinceau sur la surface, le traitement des costumes et du maquillage se conjuguent pour donner cette illusion. En mélangeant les codes et les médiums, la photographie devient peinture.

Pour l'historien de l'art Minoru Shimizu, cette transformation de la photographie s'explique par l'usage des outils numériques dans le processus créatif. Par conséquent, la photographie à l'ère postmoderne reflèterait tout ce qui n'est pas fondé sur le réel « tel qu'il est ». L'image est traitée et transformée, devenant un « cosplay », un déguisement de ce qui est représenté.³⁰ À travers le regard de l'artiste, l'œuvre citée prend une réalité sous d'autres angles. En appliquant ce processus à la symbolique

²⁸ D'autres artistes invoquant l'art japonais prémoderne et moderne sont présentés dans le catalogue de l'exposition *The Copy Age: from Duchamp through Warhol to Morimura: 20th Anniversary Exhibition*, Shiga ken Bijutsukan [Musée d'art de la préfecture de Shiga], 2004.

²⁹ Morimura, Y, Wright Beryl, J 1992, Option 44: Morimura Yasumasa, Chicago: Museum of Contemporary Art, in Tucker, A (eds.) 2003, *The History of the Japanese Photography*. Londres: Yale University Press, p. 275.

³⁰ Shimizu, M 2017 Post-Provoke et Post-Con-Pora : la photographie japonaise depuis les années 1970, in Hasegawa, Y (eds.) *Japanorama* : Nouveau regard sur la création contemporaine, *op. cit.*, p. 166.

visuelle du génie maudit, Morimura prend en otage les représentations des œuvres occidentales que nous gardons en mémoire. Dans ce cadre, Morimura propose un « simulacre » de l'art occidental pour démontrer le rapport ambigu du Japon à l'égard de la culture artistique occidentale. Cette démarche reçut les critiques les plus vives au Japon. En effet dans les années 1980, il n'était pas encore envisageable pour l'artiste de détourner un chef-d'œuvre occidental. D'après Sawaragi Noi, ce phénomène s'explique en raison d'une « image orientaliste » que s'était approprié le Japon afin de répondre à une demande de l'Occident.³¹ D'une certaine manière, on peut affirmer que le regard du public japonais s'est construit à partir de la reconnaissance occidentale de la production nipponne.

Pourtant, à l'image du déguisement de Morimura en Van Gogh, d'autres artistes, tels que Akira Kurosawa (dans son court-métrage *Les Corbeaux*³²), ont repris ce modèle pour s'y incarner. L'appropriation d'une figure ou d'une œuvre occasionne alors une réinterprétation et une expression faite de perspectives inédites. À travers ses voyages dans les images, l'artiste produit une auto-distanciation par rapport à l'objet. Cette distance engendre une exploration nouvelle de l'œuvre.

Pour une vision horizontale de l'art

À travers le procédé de la transposition, les regards se confrontent comme si un dialogue s'ouvrait entre l'artiste contemporain et la source citée. Tel un problème à résoudre, l'œuvre sollicitée est prise indépendamment de son contexte pour servir d'arrière-plan à de nouveaux concepts. Ce procédé d'échange examine et dépasse l'idée d'un système binaire fondé sur un modèle et un récepteur. L'influence n'est plus à considérer selon ce schéma, car elle est au départ de toute création. Elle cède sa place à un choix délibéré d'appropriation et de reconfiguration d'un certain nombre de concepts permettant aux artistes de redéfinir la notion de l'histoire de l'art.

³¹ Sawaragi, N 1994 An Anomaly Called Bijutsu: Literally-Written Japanese Contemporary Art, in Monroe, A (eds.) 1994, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. New York: Harry N. Abrams, p. 388.

³² Akira Kurosawa, *Rêves [Yume]*, *Les Corbeaux [Konna yume wo miteta]*, 1989.

Dans ce cadre, Miran Fukuda travaille à partir de la surface des œuvres et des images appartenant à l'histoire de l'art et à la publicité. Pour cela, elle imagine les différents plans possibles autour d'un sujet dans une œuvre. En 1992, elle présente une vision différente du tableau de Léonard de Vinci (1452–1519), *La Vierge, l'Enfant et Sainte-Anne* (1503–1519) conservé au Musée du Louvre. Dans la version nouvellement proposée, intitulée *Sainte-Anne et la Vierge vues par l'Enfant*,³³ Fukuda reconfigure la scène d'après le regard et la position de l'Enfant. À l'aide d'un logiciel informatique, elle scanne la photographie du tableau et elle calcule – selon la perspective choisie – la nouvelle composition. Ensuite, l'artiste peint à l'acrylique ces données sur une toile de plus grandes dimensions. Le résultat donne l'illusion au spectateur de faire partie de la scène. La surface devient alors le point de départ pour une exploration de l'image.

Selon Tatehata Akira, la formulation « horizontalité directe » (真横 *mayoko*) caractérise une multiplicité des plans possibles à partir de la surface de l'image.³⁴ Comme pour deviner les intentions du peintre, « l'horizontalité directe » confère la possibilité à l'artiste et au public de devenir pleinement acteurs de la Sainte Famille. Cette intrusion dans le monde pictural consolide la théâtralité de la peinture. Miran Fukuda désigne ce déplacement du regard comme le « glissement d'une version » rendant complémentaire l'œuvre originale, sa reproduction et l'œuvre nouvellement créée.³⁵ Pour Fukuda, ces deux moyens sont des voies possibles pour acquérir un savoir scientifique ou artistique. Cette démarche nous renvoie aux artistes japonais des ères Meiji et Taishō (1912–1926) qui s'inspirèrent des œuvres européennes imprimées dans les revues artistiques. Ces images permettaient aux artistes d'acquérir de nouveaux savoirs techniques. Sous cette forme, les reproductions des œuvres occidentales demeurèrent durant les vingt dernières années du XX^e siècle

³³ Fukuda Miran, *Sainte Anne et la Vierge vues par l'Enfant*, 1992, acrylique sur panneau de bois, 227.2 × 181.8 cm, Musée d'art municipal de Takamatsu.

³⁴ Tatehata, A 2013 Le mystère de la touche, in *Fukuda Miran ten. Tōkyō : Gendai gurafiku āto sentā* [Centre d'arts graphiques contemporains], Kokuritsu Kokusai Bijutsukan [Musée d'art national de Tōkyō], p. 89.

³⁵ *Ibid.*, p. 53.

des objets permettant un questionnement sur le rapport des Japonais face à leur héritage. Aussi, à travers l'imitation, les artistes interrogent la circulation de l'image et les rapports d'influences qui ont longtemps déterminé la création nipponne.

En adoptant le procédé de l'imitation, les artistes reviennent sur les conditions de réception des œuvres. Expressions d'une critique sur une époque spécifique (la modernité) et ses concepts, l'observation des œuvres post-modernes japonaises occasionnent des interrelations étroites entre les sources et les artistes qui les citent. Il s'agit alors de comprendre les intentions particulières et les conditions de création qui entourent cette démarche. Dans ce cadre, Michael Baxandall conçoit dans les *Formes de l'intention* l'articulation de ces échanges entre le producteur – l'œuvre ou l'artiste invoqué – et le consommateur – l'artiste contemporain.³⁶ Le fruit de ce « troc » est la production d'un bien qu'est l'œuvre nouvellement créée. Par conséquent selon Baxandall, l'artiste peut puiser librement dans l'histoire de l'art en faisant de l'œuvre sollicitée un produit malléable et réversible. Dans le cas des œuvres analysées, les artistes démontrent en effet que toute réception d'une image provoque une expérience visuelle introspective qui n'exige plus une formation spécifique. L'important désormais est de comprendre comment se construisent les images qui eurent un impact significatif sur les artistes contemporains. Plus particulièrement, lorsque Miran Fukuda reconfigure la scène peinte par Léonard de Vinci, elle prend en compte les questions d'espace et de composition que celui-ci avait posées en termes de problème. C'est pourquoi, l'œuvre originale devient plutôt l'occasion d'un échange de points de vue, permettant de comprendre l'histoire d'un individu et de son temps. Par ses actes, l'artiste prolonge un épisode du passé tout en actualisant le présent,³⁷ recréant simultanément une histoire constituée de nouvelles relations.

On comprend donc que des rapports de réciprocités sont créés par un échange des regards entre l'œuvre citée, son auteur, ses reproductions et l'artiste contemporain. Comme nous l'avons expliqué précédemment, ces jeux fondés sur

³⁶ Baxandall, M 1991 *Les formes de l'intention*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, p. 90.

³⁷ *Ibidem*.

l'imitation manifestent une redécouverte du principe pré-moderne de la métaphore et l'imitation du *mitate* dans la création nipponne contemporaine. Les jeux mimétiques des artistes contemporains ciblent alors des images qui possèdent une valeur culturelle forte. Les images sont associées à des formes qui existent déjà et dans le contexte actuel de l'artiste qui en fait l'usage. L'exemple de *Portrait (Van Gogh)* illustre ce procédé. Tel un double portrait, Yasumasa Morimura opère une rencontre avec l'artiste hollandais, en juxtaposant l'*Autoportrait à l'oreille bandée* et son propre visage photographié. Ce rapprochement démontre une analyse implacable entre correspondances, dissemblances et adaptations formelles. Dans ce cadre, nous comprenons que cette mise en regard suscite un réinvestissement de l'artiste sur l'histoire de l'art et sur sa vision de l'Autre.

En d'autres termes, on peut affirmer que l'imitation permet une « esthétique du divers » mise en avant par Victor Segalen dans son essai éponyme.³⁸ À travers leurs œuvres, les artistes sont parvenus à définir avec pertinence l'idée de l'expérience de l'altérité. Sans tenir compte d'une quelconque dimension géographique, les artistes s'enrichissent de tous les autres « ailleurs » esthétiques, culturels ou philosophiques. L'expérimentation par le « divers » entraîne une perception du monde par la différence et implique un apprentissage de soi. Dès lors, appréhender l'étranger signifie avant tout percevoir et explorer le divers sous toutes ses formes.³⁹ Les rapports de réciprocité développés par les artistes japonais nous invitent donc à redécouvrir la forme d'un multiple, pour qui la compréhension de l'œuvre passe par l'empathie des intentions et l'expérience de l'Autre.

En conclusion

Pour conclure, l'art à l'ère postmoderne a fait de l'imitation un procédé majeur permettant l'émergence d'un nouveau regard sur l'histoire de l'art. Tandis qu'au niveau international le Simulationnisme, issu du courant de pensée postmoderne, a fait ressurgir l'idée de reproduction au sein de l'œuvre même, les productions à

³⁸ Segalen, V 2014 (1986) *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*. Paris : Le Livre de poche, collection *Essais*.

³⁹ Veillon, C 2014 *Mythes personnels et mythes pluriels dans l'œuvre de Kimiko Yoshida : une esthétique de l'entre-deux, 1995–2012*. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

partir 1985 au Japon sous-entendent des modalités plastiques et conceptuelles déjà présentes dans l'histoire de l'art japonais. En effet, dans une volonté de marquer tant une continuité qu'une rupture avec les icônes de l'art euro-américain, les artistes japonais interrogent leur passé iconographique longtemps influencé par l'art occidental. Dans ce sens, le contexte postmoderne international a permis la naissance de mouvements japonais revalorisant l'acte mimétique déjà présent dans son passé artistique.

Bien que l'art postmoderne soit compris au Japon à travers la copie et la transposition d'œuvres d'art occidentales et japonaises au sein de la production artistique, le Simulationnisme et l'Anti-Art désigné par Hideki Nakazawa permettent de donner une lecture plus juste des spécificités nippones. La frontière demeure subtile entre une démarche postmoderne et un art simulationniste international et japonais. En effet, le Postmodernisme et le Simulationnisme international coïncident au Japon avec la volonté de revenir vers des sources artistiques symbolisant un héritage culturel fort. Dans ce cadre, l'imitation, la copie et la citation d'œuvres démontrent combien il demeure important de réinvestir un discours questionnant l'héritage culturel occidental, ainsi que les modalités de réception et d'influence des œuvres canoniques de la modernité.

Ces œuvres canoniques, tout comme le regard et le moi de l'artiste, sont alors des objets flexibles. Les images citées et imitées sont les objets des manipulations de Morimura, Fukuda et Ogawa. Elles permettent de créer un autre regard et de développer un imaginaire inédit. L'imitation renouvelle donc l'expérience de l'œuvre. Un échange réciproque s'opère entre l'artiste contemporain et l'œuvre qu'il cite. Les notions d'influence et de modèle n'ont plus lieu d'être, tandis que le procédé d'imitation devient un enjeu majeur permettant de revenir vers une lecture nouvelle du sujet. L'ouverture vers ce qui est Soi et vers l'Autre permet alors un dialogue introspectif sous la forme de *néo-mitate*. Cette reconsidération de l'art japonais à travers une perspective anthropologico-culturelle a permis de revaloriser les procédés mimétiques. Les œuvres provoquent la construction d'une mémoire collective et universelle, tout en renouvelant un discours culturel et identitaire.

Pourtant, la pérennité de cette tradition du *mitate* semble s'être perpétuée sans une conscience aigüe des artistes à ce sujet.⁴⁰

Enfin, cette étude a permis d'inaugurer d'autres questionnements à l'égard de l'acceptation du Postmodernisme au Japon. En effet, la lecture transversale de l'histoire de l'art japonais par Hideki Nakazawa suppose une réorganisation conceptuelle pour saisir les enjeux du contexte postmoderne au Japon. En prenant en compte le développement propre à la création locale, les mouvements et l'évolution des outils artistiques, Nakazawa a pu saisir une alternative face à une lecture globale – soit internationale – de l'art contemporain. Dans ce cadre, nous nous interrogeons les conditions de réception de la pensée postmoderne dans les autres milieux scientifiques japonais. Issues du phénomène occidental, la modernité comme la postmodernité trouvent une application différente dans l'histoire nippone. Ces deux concepts doivent donc être compris de manière relative.

Competing Interests

The author has no competing interests to declare.

References

- Baudrillard, J.** 2011 (1981). *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée.
- Baxandall, M.** 1991. *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe. Paris: Éditions Jacqueline Chambon.
- Berque, A.** (ed.) 1994. *Dictionnaire de la civilisation japonaise*. Paris: Hazan.
- Berque, A.** 2001. La Logique du lieu dépasse-t-elle la modernité? In: Monnet, L (Eds.), *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Société et cultures de l'Asie », pp. 41–51. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pum.19812>
- Ducherty, T.** (ed.) 1993. *Postmodernism. A Reader*. New York: Columbia University Press.

⁴⁰ Ce constat découle des entretiens avec Yasumasa Morimura et Miran Fukuda rencontrés au Japon en 2017.

- Hasegawa, Y.** (ed.) 2017. *Japanorama. Nouveau regard sur la création contemporaine*. Metz : Centre Pompidou-Metz, Japan Foundation.
- Monroe, A.** (ed.) 1994. *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*. New York: Guggenheim Museum Soho, Tōkyō: Musée d'art de Yokohama.
- Nakazawa, H.** 2014. *Gendai bijutsushi nihonhen 1945–2014* [Histoire de l'art contemporaine du Japon 1945–2014], 2nd ed. Tōkyō: Art Driver.
- Okakura, K.** 1940. *Collected English Writings II*. Tōkyō: Rikugeisha.
- Osaki, S, and Tahira, A.** (eds.) 2004. *The Copy Age: from Duchamp through Warhol to Morimura: 20th Anniversary Exhibition*. Shiga: Shiga ken Bijutsukan.
- Tatehata, A.** 2013. *Fukuda Miran ten*, Sugawa. Tōkyō: Gendai gurafiku âto sentâ, Kokuritsu Kokusai Bijutsukan.
- Tucker, A.** 2003. *The History of Japanese Photography*. Londres: Yale University Press.
- Segalen, V.** 2014 (1986). *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*. Paris: Le Livre de poche, collection *Essais*.
- Yamada, S.** 2002. *Nihon bunka no mohō to sōzō: orijinariti to wa nani ka* [Imitation et création dans la culture japonaise : qu'est-ce que l'originalité ?]. Tōkyō: Kadokawa shuppan.

How to cite this article: Lévy, D 2020 Imitation et Réciprocité dans la Création Japonaise à l'Ère Postmoderne. *Open Library of Humanities*, 6(1): 16, pp. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.382>

Published: 21 May 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal published by Open Library of Humanities.

OPEN ACCESS The Open Access logo, which is a stylized 'O' with a lock symbol inside, indicating that the content is freely available.