



Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2020
Japon

L'art japonais et moi

Hiroshi Sugimoto

Traducteur : Corinne Atlan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/17317>

DOI : [10.4000/perspective.17317](https://doi.org/10.4000/perspective.17317)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 5 juin 2020

Pagination : 11-20

ISBN : 978-2-917902-89-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Hiroshi Sugimoto, « L'art japonais et moi », *Perspective* [En ligne], 1 | 2020, mis en ligne le 30 décembre 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/17317> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.17317>

L'art japonais et moi

Hiroshi Sugimoto

Plus de la moitié de ma vie d'artiste contemporain s'est déroulée à l'étranger. On a beau parler aujourd'hui de monde globalisé, le travail d'un artiste est toujours considéré comme émanant d'une manière ou d'une autre de sa culture d'origine. Dans mon pays, je n'ai pas conscience d'être japonais, parce qu'il n'y a aucune nécessité à cela. Mais à l'étranger, je deviens un homme venu de cette lointaine contrée. À la fin de la période glaciaire, il y a environ 100 000 ans, le niveau des océans qui bordaient les terres japonaises s'est élevé, provoquant la formation d'îles séparées du continent, composant ainsi un territoire désormais aussi isolé que les Galápagos. Et moi, soldat solitaire de l'autre côté des mers, je me retrouve investi de la mission d'expliquer l'évolution et l'état actuel de l'Archipel, qu'il s'agisse de la conscience du vide, du sens de la couleur, de la vision de l'amour, du sentiment religieux, de l'hygiène des toilettes, ou de quoi que ce soit d'autre. Tel un acteur, j'endosse alors le rôle du Japonais, j'apprends mes répliques : je deviens « le Japonais » tel qu'on se l'imagine.

Chaque fois que j'expose à l'étranger, les journalistes me pressent de questions. À vrai dire, l'artiste lui-même ignore pourquoi il a réalisé une œuvre, c'est une sorte de révélation divine, on ne peut dire autrement. Pour ma part, c'est seulement une fois le projet achevé que je réfléchis à ce qui m'a poussé à l'entreprendre. Les œuvres les plus réussies sont celles qu'on peut expliquer de mille façons ; celles qui n'admettent que des explications limitées sont sans intérêt. Je prépare donc des réponses différentes pour chaque entretien, quitte à me contredire parfois. C'est aussi un moyen de me renouveler pour ne pas me lasser moi-même de ma vie d'artiste.

On me demande souvent, par exemple, à propos de ma série *Theatres*¹, pourquoi les écrans de cinéma sont blancs. Pour répondre, il me faut deviner assez rapidement le niveau de connaissance de mon interlocuteur : « Le blanc représente le huitième tableau des "Dix étapes du dressage du buffle" de la tradition zen, intitulé "l'homme et le buffle tous deux oubliés". Sur le long chemin de la recherche de l'Éveil, on s'aperçoit un beau jour qu'on a complètement oublié sa propre existence ainsi que sa recherche. » Cette interprétation ne peut convenir que si la personne à qui je m'adresse possède quelques

connaissances dans le domaine du zen. Je peux dire encore que ce blanc exprime le « retour aux choses mêmes » de la phénoménologie de Husserl, ou l'*epochè*, la « suspension du jugement », mais ce genre d'explication ne vaut que pour ceux qui s'intéressent à la philosophie du début du XX^e siècle. Dans le domaine de l'histoire de l'art, pourquoi ne pas évoquer le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch (1918, New York, Museum of Modern Art) ? Toujours est-il que je change de réponse comme de chemise. Mais si mon interlocuteur semble pris de court quoi que je dise, je passe aussitôt à un autre niveau : « Le film projeté sur l'écran est *Blanche-Neige*, le dessin animé de la première période de Walt Disney. » Une jeune journaliste travaillant pour un magazine féminin est repartie satisfaite de cette réponse, avec de grands hochements de tête. Quel que soit l'interlocuteur, l'explication ne doit pas être indigeste pour lui. Et un estomac peut accueillir aussi bien la cuisine gastronomique *kaiseki* que les boulettes au poulpe des étals de quartier. La question n'est pas de considérer une interprétation comme supérieure à une autre. Tout commentaire est métaphorique, et consiste à tourner autour de l'œuvre tout en demeurant au dehors d'elle, car celle-ci, précisément parce que c'est de l'art, ne peut pas être explicitée. Il n'y a pas de réponse, a dit Marcel Duchamp, parce qu'il n'y a pas de question. Les mots, même les mieux formulés, destinés à définir une œuvre, ne seront jamais que des approximations. Une chose difficile à énoncer de but en blanc, voilà ce qu'est l'art. Il arrive que des critiques m'envoient leurs articles à l'avance, pour obtenir mon aval. Je leur réponds : « Vous pouvez déclarer ce que bon vous semble. Rien de ce que vous pourrez dire ne sera faux. » Un poème du moine zen Sōjun Ikkyū (1394-1481) dit en substance : « Je ne suis pas mort, je ne suis pas parti, je suis ici, mais ne me posez pas de questions, je ne parle pas. » Quand je réponds à des journalistes au Japon, je m'efforce toujours de garder ces mots à l'esprit.

À l'étranger, les questions que l'on me pose ont souvent trait au bouddhisme. Aussi, pour retracer l'histoire du développement complexe de cette religion au Japon, ou plutôt l'histoire de sa séparation en différentes écoles, j'ai rédigé un aperçu de l'histoire du bouddhisme on ne peut plus synthétique, basé sur les travaux du professeur Mosaku Ishida, éminent spécialiste du bouddhisme ancien, qui figure dans le catalogue de mon exposition new-yorkaise *History of History* (2005)².

Mon œuvre photographique compte différentes séries, dont quelques-unes directement inspirées par l'art japonais. Un Japonais est censé représenter la « japonité », ce qui offre un bon moyen de réussir dans la vie lorsqu'on est installé à l'étranger – cet état d'esprit poussa autrefois Kakuzō Okakura (1862-1913) à écrire *Le Livre du thé* en anglais³. Le Japonais à l'étranger se voit assigner la tâche de décrypter sa culture, mais en utilisant la logique et le contexte du champ culturel de l'Occident. J'ai donc eu l'idée d'un stratagème consistant à me servir de l'art nippon pour mettre en scène le Japon actuel et utiliser en outre le cadre de l'art contemporain pour transformer une œuvre classique en œuvre de notre temps. Étonnamment, je me suis rendu compte que ce procédé, consistant à faire allusion à une création ancienne en la replaçant dans le contexte d'une autre époque, existait dans la poésie japonaise classique, sous le nom de *honkadori*.

En Orient comme en Occident, le plagiat expose son auteur à de sévères critiques, mais le *honkadori* repose sur un principe différent : il consiste essentiellement à élargir encore la résonance des œuvres que nous avons reçues en héritage, dans le plus grand respect pour ce qu'ont accompli nos ancêtres. C'était un procédé courant dans la poésie japonaise classique : les poèmes du *Man'yōshū*⁴ (« Recueil des mille feuilles »), compilés au VIII^e siècle, ont été repris au début du X^e dans le *Kokinshū* (« Collection de poèmes anciens et modernes »), puis les poésies de ces deux recueils ont encore connu un nouveau développement au début du XIII^e siècle avec le *Shinkokin* (« Nouvelle collection de poèmes

anciens et modernes »). Dans le cas de la peinture, toutefois, imiter la technique des maîtres constituait l'entraînement traditionnel permettant à un peintre d'acquiescer la maîtrise de son art. Ce procédé portait le nom de *funpon-shugi* ou « méthode du manuel de copie ». Dans les *Propos sur l'art*, censés rapporter les propres dires de Tōhaku Hasegawa, on peut lire l'anecdote suivante :

Tōshun, disciple de Sesshū, rendit un jour visite au shōgun Yoshiteru Ashikaga, alors réfugié à Kuchiki, au nord du lac Biwa. Le shōgun tendit à Tōshun trois éventails de papier blanc et lui ordonna de les orner d'une peinture. Tōshun refusa, arguant du fait qu'il n'avait pas apporté son cahier de modèles. Le shōgun envoya alors un messenger auprès de Sōami, et fit apporter cinquante modèles du grand maître, parmi lesquels Tōshun choisit trois œuvres du peintre chinois Xia Gui. Il réalisa alors les dessins demandés.

Tōshun, élève du grand Sesshū (1420-1506), était déjà un peintre à la position reconnue, digne d'être reçu en audience par le shōgun. Ce qui ne l'empêcha pas de déclarer fièrement qu'il ne pouvait pas peindre sans son livre de modèles. Cela prouve bien qu'à l'époque un peintre n'était pas tant considéré comme un artiste que comme ce que l'on appelle aujourd'hui un artisan. Sans doute faisait-il partie des *dōbōshū*, ces virtuoses aux compétences diverses attachés au service personnel du shōgun, comme Zen'ami pour la création de jardins, ou Kan'ami et son fils Zeami pour le théâtre nō. Le plus intéressant ici, c'est que l'on envoi chercher cinquante peintures chez Sōami – lui aussi peintre au service personnel du shōgun – pour servir de modèles, mais qu'aucune n'est une œuvre originale de ce maître, du moins je le suppose. Il s'agit probablement de peintures Song importées, des originaux et des copies de Liang Kai, Miu Qi et d'autres maîtres chinois, parmi lesquelles Tōshun sélectionne trois peintures de Xia Gui. Il est également légitime de penser qu'existaient déjà à cette époque des modèles peints par Nōami et Geiami, respectivement grand-père et père de Sōami. Le *funpon-shugi* peut se comprendre à juste titre comme une méthode pour devenir un peintre accompli à l'inspiration propre, après avoir recopié sans relâche les modèles des maîtres anciens. Cependant, les peintures de cloisons coulissantes ou de paravents étaient surtout réalisées sur commande selon des thèmes préétablis, tout comme on va aujourd'hui encore dans un atelier de teinture traditionnelle sélectionner sur catalogue les motifs d'un kimono. Les peintures faisaient partie de l'aménagement d'un espace, en commander n'était guère différent de choisir un meuble. La liste classique proposait les sujets de peinture suivants : les Quatre Arts (musique, jeu de go, calligraphie, peinture), les Huit Vues des rivières Xiao et Xiang, le Pavillon dans un paysage de montagne et d'eau, les Sept Sages de la forêt de bambou, le Paysage avec saule, pont et roue à eau, les Scènes de la capitale et des alentours, la Plaine de Musashino, ainsi que Tigre et dragon, Singes, Plantes et fleurs des quatre saisons.

Dans le Japon médiéval, on n'avait pas coutume, pour réaliser des paysages au lavis (*suiboku-ga*), de travailler sur le motif avec des esquisses préalables. Les Huit Vues des rivières Xiao et Xiang, par exemple, qui dépeignent les bords du lac Dongting, où se jettent ces cours d'eau, représentent un paysage chinois inconnu au Japon. Plutôt qu'une nature idéalisée, il s'agissait de représenter une atmosphère intérieure, autrement dit un paysage mental issu de la méditation zen.

J'aime d'un amour sans bornes le *Hyōnen-zu*, le lavis désigné trésor national de la pêche au poisson-chat avec unealebasse, peint en 1415 par Josetsu (**fig. 1**). L'inscription de tête dans la partie supérieure de la peinture précise que le shōgun Yoshimochi Ashikaga avait enjoint à Josetsu de réaliser une peinture « de nouveau style ». Il s'agit donc d'une œuvre d'art contemporain, à l'avant-garde de son temps. Le titre noté dessus, *Comment pêcher un poisson-chat à l'aide d'unealebasse ?*, ne figurant pas parmi les listes connues



1. Josetsu, *Hyōnen-zu*, vers 1415 (après 1413), encre sur papier, 111,5 × 75,8 cm, Kyōto, Taizō-in, temple Myōshin-ji.

de *kōan*, ces questions insolubles de la pratique zen, on ne peut savoir s'il s'agit d'une facétie ou d'un sujet sérieux. Parmi les calligraphies au-dessus de la peinture, de la main de moines zen, esprits les plus brillants et les plus cultivés de l'époque, la première est de Shūsū Daigaku, bonze influent dans le monde zen d'alors. Après avoir expliqué les circonstances de la commande de cette peinture par le shōgun Yoshimochi, il termine par une phrase que l'on pourrait traduire ainsi : « Pour être plus habile encore, ajoutez une huile lubrifiante. » Il propose, pour attraper ce gros poisson visqueux à l'aide d'une calebasse, de le recouvrir d'huile, ce qui est curieux en soi, mais la première partie de la formule, ou plus exactement le caractère *myō*, qui désigne à la fois l'« habileté » et l'« étrangeté », est plus curieux encore. Augmenter encore la difficulté, questionner la question elle-même, inverser les termes d'une proposition : voilà qui abonde en esprit zen. Prenant exemple sur Shūsū Daigaku, trente autres moines ajoutent à sa suite de courts poèmes pleins d'esprit, selon le même procédé que la chaîne de poèmes classique *renga*. Avec cette étroite combinaison entre calligraphie et peinture, nous avons sous les yeux un exemple des jeux métaphysiques en cours dans ces « salons artistiques » qu'étaient les temples zen de cette époque. Le *Hyōnen-zu* a pour moi un lien direct avec l'art conceptuel d'aujourd'hui. Ce lavis exceptionnel, tant sur le plan technique que conceptuel, qui n'a d'ailleurs jamais servi de modèle dans les « manuels de copie », est la manifestation

d'un esprit moderne en avance sur son temps.

La *Vue d'Ama-no-hashidate* de Sesshū (**fig. 2**) a également une valeur inestimable en ce sens. Chose rare, elle a été peinte sur le motif, avec le véritable paysage sous les yeux du peintre. Là aussi, pourtant, la nature devient un paysage mental. Le regard de Sesshū quitte la terre, s'élève à vol d'oiseau et semble planer plusieurs centaines de mètres au-dessus du sol. À qui peut bien appartenir un tel regard ? Cette œuvre m'évoque plusieurs peintures renommées de l'époque de Kamakura (1185-1333), de style *suijaku-ga*, autrement dit mettant en scène des divinités syncrétiques shintō-bouddhiques dans des paysages japonais. Je pense en particulier au *Mandala du sanctuaire de Kasuga*, qui dépeint cinq déités bouddhiques associées au sanctuaire descendant sur la colline de Kasuga à Nara. La *Vue d'Ama-no-hashidate* décrit le paysage célèbre du cordon littoral reliant les deux bords de la baie de Miyazu, et c'est par cette langue de sable blanc, bordée de pins vert-bleu, flottant au ras de l'eau, que mon regard est d'abord attiré. Au bout d'un moment, mon œil se déplace vers le sommet de la montagne, dans la partie supérieure droite. On y distingue les bâtiments d'un temple bouddhique, le « Nariai-ji du mont Seya » d'après l'inscription, et l'on entrevoit également, en contrebas, un sanctuaire indiqué par un portique. En descendant le long de l'arête de la montagne, je vois apparaître le toit vermillon de la pagode aux trésors du Chion-ji puis, plus bas encore, un magnifique sanctuaire. L'allée de pèlerinage mène tout droit au rivage, d'où l'on a une vue d'ensemble de la langue de sable. Au bord de l'eau est dessiné un imposant portique,



accompagné de l'inscription « Grande divinité manifeste du Dragon suprême ». Ensuite mon regard revient au point de départ, s'attarde à nouveau sur le cordon de terre bordé de pins. Tout en sachant qu'il s'agit d'une peinture de paysage à l'encre de Chine (*suiboku-ga*), je me demande si Sesshū ne l'a pas conçue comme un *suijaku-ga*, avec l'intention de décrire la descente de l'esprit du *kami* dans le sanctuaire. Il me semble en effet intuitivement que le point de vue est celui de la divinité. Les yeux de Sesshū, détachés de son corps de chair, flottent dans l'espace. La *Vue d'Ama-no-hashidate* est littéralement peinte d'un point de vue céleste.

2. Sesshū Tōyō, *Vue d'Ama-no-Hashidate*, encre noire et lavis sur papier, 1501-1506, 89,4 × 168,5 cm, trésor national, Kyōto, Musée national de Kyōto, inv. A甲228.

Un autre peintre a su s'affranchir des entraves du *funpon-shugi* : je veux parler de Tōhaku Hasegawa (1539-1610), dont le *Bois de pin* (**fig. 3a-b**) témoigne d'une expression totalement libérée de l'influence de la peinture chinoise. Ce chef-d'œuvre marque un sommet de l'histoire de l'art du Japon, pays où le lavis à l'encre prenait jusque-là pour modèles les maîtres des époques Song et Yuan. Il s'agit d'une œuvre de l'époque Momoyama (1573-1603), qui a vu le renversement de toutes les valeurs, et la chute de la lignée de shōguns soutenant ce que l'on a appelé la « culture de Higashiyama », l'esthétique dépouillée développée sous le règne de Yoshimasa Ashikaga. Le système des artisans et des artistes au service personnel du shōgun a disparu, de grands bouleversements sociaux ont porté au pouvoir des rustres sans culture ni éducation. Le sens esthétique qui émerge alors, reflétant ces goûts de nouveaux riches, pourrait être qualifié de baroque au sens péjoratif du terme.

Ainsi, sur la commande de ces nouveaux mécènes, Eitoku Kanō produit quantité de peintures murales et de cloisons coulissantes au summum du faste grandiose, usant de couleurs vives et abusant de la feuille d'or – un style à mon sens totalement dénué de spiritualité. Sans doute Eitoku Kanō avait-il du génie si on le considère comme un *designer* de papier peint, mais cela s'arrête là. Naturellement, Tōhaku lui aussi peint sur commande des cloisons et des écrans, tel son *Érable entouré d'herbes d'automne*, trésor national conservé au temple Chishaku-in à Kyōto, où l'élan vital des plantes et fleurs qui



3a-b. Tōhaku Hasegawa, *Bois de pins*, XVI^e siècle, paire de paravents à six panneaux, encre sur papier, 156,8 × 356 cm, trésor national, Tōkyō, Musée national de Tōkyō, inv. A10471.

s'épanouissent à l'abri du grand arbre est exprimé avec une vivacité intense. En revanche, dans le *Paravent au cyprès* d'Eitoku Kanō, également trésor national (Musée national de Tōkyō, inv. A-1069), qui s'est transmis dans la famille du prince Hachijō, commanditaire de l'œuvre, la composition a beau être globalement la même que celle de l'*Érable* de

Tōhaku, on ne perçoit pas la moindre sensation de vie. Les feuilles du cyprès, comme appliquées au pochoir sur la surface en deux dimensions, manquent singulièrement de relief. On est plutôt ici, à mon sens, au point de jonction entre l'art et la technique.

Tōhaku Hasegawa et le maître de thé Sen no Rikyū sont les seuls à avoir résisté à la vulgarité de l'époque Momoyama. *L'Histoire de la peinture japonaise* (1691), dont la compilation, entamée par Sansetsu Kanō, fut achevée par son fils Einō, les mentionne en ces termes : « Tōhaku a envié par le passé la domination de l'école Kanō sur la peinture japonaise. Le maître de thé Sen no Rikyū n'était pas non plus en bons termes avec Maître Eitoku, et tous deux se sont ligüés pour diffamer ce dernier. » Ce qui montre que l'on peut ignorer ces deux personnages si on ne les apprécie pas, mais prouve aussi, inversement, qu'on ne peut les effacer de l'histoire de l'art japonaise. Dans le portrait de Sen no Rikyū attribué à Tōhaku (Osaka, musée des Beaux-Arts Masaki), on distingue dans l'expression pleine de vie du maître de thé la détermination d'un homme en opposition avec son époque, et on devine également l'amitié qui liait les deux esthètes. Au beau milieu d'une époque vouée au faste, Rikyū est l'unique héritier de la quintessence de la culture de Higashiyama, qu'il parachève en créant le *wabi-cha*, une forme de cérémonie du thé caractérisée par son dépouillement extrême. Le *Bois de pin* de Tōhaku lui aussi, telle une expiation de ce crime que sont les peintures murales polychromes et couvertes d'or, représente l'apogée de la simplicité raffinée. Je suis intimement persuadé qu'il ne s'agit pas là d'une œuvre de commande, car dans ce cas l'échec est impardonnable, ce qui oblige à un certain conformisme dans le style. Or le *Bois de pins* est proche du griffonnage. Exécuté d'une seule traite, son dessin parvient à exprimer de façon extraordinaire la profondeur de l'espace sur la surface plane de la feuille, d'un pinceau simplement plus ou moins chargé d'encre. Un brouillard mystérieux, pour ne pas dire mystique, suggéré sans être peint, se répand sur le fond laissé en blanc entre les pins.



Tōhaku m'a beaucoup appris. J'ai conçu l'idée d'appliquer aux dilutions de sel d'argent le principe des différentes dilutions d'encre, et créé une œuvre contemporaine à partir du *Bois de pin*, selon le procédé du *honkadori* évoqué plus haut. Pour trouver les pins que je voulais photographier, j'ai visité Ama-no-Hashidate, Matsushima, le long littoral bordé de pins de Miho no Matsubara, le lieu de naissance de Tōhaku et les forêts de conifères de Noto en hiver. Mais le monde moderne avait eu raison des pins du grand peintre : ils avaient disparu. Finalement mon périple m'a mené au bois de pins qui masque le palais impérial, à Tōkyō. Je me demande s'il existe autre part dans le monde une grande métropole abritant en son centre un bois aussi profond que cette barrière de pins derrière laquelle on aperçoit au loin le palais. Le palais de l'empereur est un lieu sacré et vide, où nul ne peut pénétrer. Il stagne là quelque chose d'éternel, qui transcende le cycle chronologique de nos existences individuelles. Cet élément qui emplit l'espace est pour les Japonais l'esprit des empereurs. Un pays qui conserve encore de nos jours, derrière les oripeaux d'un hymne national moderne, une forme de gouvernement remontant à l'Antiquité, est un miracle de l'histoire de l'humanité. Cette survivance d'une lignée de noble naissance jusqu'au stade ultime de l'évolution d'un archipel comparable aux Galápagos fait du Japon l'unique société au monde ayant réussi à se perpétuer sans tuer son roi. Je suis convaincu que ce vide du palais impérial constitue aujourd'hui encore l'axe de soutien de la culture japonaise. Il est de la même essence spirituelle que la brume mystérieuse débordant de l'espace non peint de l'œuvre de Tōhaku. Le bois de pins devant le palais impérial m'est apparu comme la zone tampon protégeant le vide de cet espace interdit.

Une autre œuvre, également en lien avec la silhouette des pins, m'émeut particulièrement. Ces arbres-là sont disséminés le long d'un rivage superbe, dans la *Vue du grand sanctuaire de Suminoe* qui figure en tête du *Rouleau illustré des Trente-six poètes immortels* conservé par la famille Satake (fig. 4). Les peintures sont attribuées à Fujiwara no Nobuzane, peintre, poète et calligraphe du milieu de l'ère Kamakura, et les calligraphies qui les accompagnent à Yoshitsune Gokyōgoku. Si la *Vue du sanctuaire de Suminoe* figure en tête des portraits des trente-six poètes, c'est probablement parce qu'on y vénère depuis les temps anciens un *kami* considéré comme la divinité de la poésie. Ce rouleau contient les plus beaux vers des trente-six grands poètes japonais de l'ère Tenpyō jusqu'au milieu de Heian (entre le VIII^e et le XI^e siècle), complétés par de magnifiques portraits. Pourtant, c'est



4. Fujiwara no Nobuzane, *Vue du grand sanctuaire de Suminoe*, fragment du *Rouleau illustré des Trente-six Poètes immortels* [*Suminoe Myōjin*], époque de Kamakura, XIII^e siècle, rouleau suspendu, couleur sur papier, 35,4 × 96,3 cm, bien culturel important, Tōkyō, Musée national de Tōkyō, inv. A10570.

avant tout le silence qui est évoqué dans ce paysage de peinture japonaise (*yamato-e*) ornant le début du rouleau. La nature japonaise se déploie calmement dans ce *yamato-e* empreint d'une poésie encore en gestation, nourrissant le poème avant même qu'il ne s'exprime en mots. Cette image représente à mes yeux la quintessence du sens esthétique national auquel a pu parvenir la peinture japonaise, sous une forme propre à notre pays. Les mots me manquent face à un tel chef-d'œuvre, aussi je convoque ceux

d'un autre auteur pour accompagner l'émotion en suspens dans le silence :

Le vert frais des pins tourmentés par le vent, le bleu des vagues ondulant sans fin, le portique et les piliers vermillon du sanctuaire, les auvents recouverts de bois brun clair, le bateau qui attend près de la berge : tout est pâle, embrumé, un peu à l'abandon. Même les plumets en désordre des roseaux et le frémissement des vagues semblent prêts à se fondre dans le silence. Le raffinement discret du peintre est perceptible dans le trait de pinceau fin et délicat, dans les couleurs à l'éclat profond mais retenu. C'est toute l'élégance de la peinture japonaise classique qui monte en effluves subtils, telle une bruine diaphane, de cette œuvre dédiée au souvenir nostalgique de la douceur du jour à Suminoe.

La poésie de ce commentaire donne l'impression qu'un poète de l'ère Tenpyō se tient là, contemplant le paysage. Ce que l'on appelle le *kotodama*, « l'esprit sacré des mots » invoqué par les poètes classiques, se réfère sans doute à quelque chose de cet ordre. En réalité, ce texte est dû au professeur Nobutsuna Sasaki, chercheur émérite spécialiste du *Man'yōshū*, et lui-même poète. Dans l'édition illustrée du *Man'yōshū*, commémorant les célébrations du 2600^e anniversaire de la fondation du Japon, dans lequel il fut publié en 1940, une reproduction de la *Vue du grand sanctuaire de Suminoe* accompagnait ce poème, le premier du volume :

住吉に齋く祝が神言と行くとも來とも船は早けむ
suminoeni itsuku hafuriga kamugototo yukutomo kutomo funeha hayakemu

Le prêtre qui sert les Dieux du sanctuaire Suminoe l'a annoncé : le navire sera prompt à l'aller comme au retour.

Il s'agit d'un « poème d'adieu », composé par Tajihi no Hanitsukuri, noble de la cour de Heian, à l'occasion du départ de Fujiwara no Kiyokawa et de son escorte, envoyés en

ambassade à la cour des Tang en l'an trois de l'ère Tenpyō-Shōhō (751). Le prêtre shintō du sanctuaire de Suminoe, situé tout près de l'ancien port d'où partaient les bateaux pour la Chine, a reçu l'oracle des *kami* : le voyage se déroulera rapidement. Le poème est donc une façon de souhaiter un voyage sans encombre, à une époque où les naufrages étaient fréquents sur les longs trajets en mer.

Je regarde de nouveau attentivement ce paysage qui semble en lévitation dans l'espace. Les vaguelettes à la surface de l'eau contemplées autrefois par les hommes de l'ère Tenpyō viennent se briser derrière mes paupières, traversant mille années. La peinture se superpose à ces paysages marins que j'ai recherchés toute ma vie. Longtemps, à l'étranger, j'ai tenté de garder une proximité avec le Japon en jouant le rôle du « Japonais ». L'art japonais m'a tenu lieu de costume de scène. C'était un masque, un manuel de copie, un *honkadori*. Pour l'artiste contemporain que je suis, exprimer le présent ne signifie pas passer par-dessus une histoire dont notre époque est l'aboutissement, mais plutôt s'en nourrir pour pouvoir puiser dans cette réserve. Dans *La Tradition orale de la composition poétique* (1209) de Fujiwara no Teika, issue de sa correspondance avec le jeune poète Minamoto no Sanetomo, on peut lire ce conseil : « aspirer à l'ancien en poésie, désirer le nouveau en esprit, et chercher la forme la plus haute, même inatteignable ». C'est la définition même du raffinement.

En ce qui concerne l'histoire de l'art japonais, on ne saurait penser que les œuvres d'aujourd'hui surpassent celles du passé. Nous vivons une période de déclin, c'est évident. Je retourne de temps en temps dans mon pays d'origine, et je me rends compte alors que le type de Japonais que je me suis efforcé de devenir n'existe presque plus. Les Japonais tels que moi sont condamnés à disparaître dans les profondeurs de l'océan des temps révolus. J'ai ouvert le coffret magique – sans doute fabriqué sous Heian – qui devait rester fermé et j'ai regardé à l'intérieur. Tel Urashima Tarō, le pêcheur légendaire ayant vécu sous les mers, je batifole en esprit avec un monde ancien disparu. Représentant d'une espèce en voie de disparition, je continue à contempler, depuis mon palais sous-marin, la danse fabuleuse des dorades et des limandes.

Le texte d'Hiroshi Sugimoto a été traduit
du japonais par Corinne Atlan.

NOTES

Tous les noms, y compris ceux d'origine japonaise, sont ici transcrits dans l'ordre prénom-patronyme.

1. *Hiroshi Sugimoto: Theaters*, Corinne Atlan (trad. fra.), Paris, Éditions Xavier Barral, 2016.

2. *Hiroshi Sugimoto: History of History*, cat. exp. (New York, Japan Society, 2005-2006), New York, Japan Society, 2005.

3. Kakuzō Okakura, *Le Livre du thé*, Corinne Atlan et Zéno Bianu (trad. fra.), Arles, Philippe Picquier, 1996 [éd. orig. : *The Book of Tea*, New York, Duffield and Co., 1906].

4. *Man'yōshū*, livres I à III, René Sieffert (éd., trad. fra. et commentaire), Cergy, Publications orientalistes de France / Unesco, 1997.