

Préhistoire et art d'aujourd'hui

Venise et l'Orient

Nord-Pas de Calais Feuille à ellivœꝛ

Roland **Flexner**
Françoise **Pétrovitch**
Stéphane **Couturier**
Matsutani

Valère **Novarina**
Jean-Luc **Parant**

Poèmes de **Michel-Ange**



M 06192-18-F: 10,00 €-RD



automne 2006 • numéro 18

→ Peinture / Installation

Matsutani par lui-même

Issu du célèbre mouvement radical et formellement novateur *Gutai*, Matsutani, artiste japonais qui vit et travaille à Paris depuis une quarantaine d'années, commente son propre parcours à travers cinq œuvres de son choix. L'artiste par lui-même. Une œuvre à connaître ou à re-connaître absolument.

Au tout début de ma carrière artistique, à la fin des années cinquante, j'ai fait connaissance avec la pensée du mouvement *Gutai*. Les membres de ce mouve-

Ci-contre :
Ku, 1979, 185 x 144,5 cm



Work 66 - life, 1966, relief vinyle, acrylique
et huile sur canevas, 160,5 x 131 cm.

ment, et en particulier son chef-de-file Yoshihara Jirô, ne cessaient d'affirmer qu'il fallait faire des œuvres toujours nouvelles et intéressantes. Jusqu'ici j'avais surtout fréquenté l'École supérieure d'art traditionnel d'Osaka mais grâce à l'enseignement du peintre moderne Shôsaku Arau j'exprimais toutefois dans ma peinture mon intériorité assez librement. Cependant, comme le peintre Sadamasa Motonaga m'incitait amicalement à dépasser l'expression formelle de la tradition, je peux dire que la connaissance de ce nouveau mouvement m'a stimulé et fait beaucoup réfléchir car je cherchais encore ma voie.

Bien que j'aie voulu très vite entrer dans le mouvement *Gutai*, je savais que, pour cela, il me fallait encore faire mes preuves. Je me suis mis à expérimenter activement. À cette époque, le Japon était en pleine expansion économique et l'industrie produisait toutes sortes de matières nouvelles telles que des peintures pour le bâtiment ou des laques pour l'automobile, des matières plastiques ou des colles synthétiques. Le jeune artiste que j'étais ne pouvait qu'être intéressé par tous ces matériaux et j'ai très bien vu le parti que je pouvais en tirer pour ma création. Je les ai adoptés dès le début de leur apparition.

Après une période d'expérimentation, au printemps 1962 l'idée m'est venue d'utiliser la colle à bois vinylique qu'on pouvait se procurer n'importe où. Je me suis dit : « Si je verse de la colle sur une toile, il en sortira au moins quelque chose ». J'ai donc préparé 5 kg de colle de façon à obtenir une pâte assez liquide. Après avoir versé cette colle sur ma toile qui était posée à plat, j'ai obtenu une sorte de crêpe en forme de cercle et, immédiatement, j'ai retourné la toile pour que la colle se mette à couler. La colle est tombée goutte à goutte et a fini, en séchant un peu, par se solidifier en formant des stalactites qui ressemblaient à des pis de vache. →



Or, ce jour-là, il soufflait un vent violent qui a fait que la colle, en séchant, a aussi formé des cloques. Ces formes bizarres sont apparues alors que je ne m'y attendais pas. «Tiens ? C'est pas mal, ça ! Voilà quelque chose qui va intéresser Gutai...». En vérité, j'avais fait cette expérience tout à fait par hasard et je n'étais pas sûr que ce travail soit bon ou mauvais. En tout cas, comme personne n'avait jamais fait cela, je l'ai montré à mes amis Saburô Murakami et Shuji Mukai qui, eux, étaient déjà membres du Mouvement. Ils m'ont dit : «Tu sais Matsu, c'est intéressant, ça» et leur opinion m'a incité à montrer ce nouveau travail à Yoshihara. Devant le critique d'art Michel Tapié qui était à ce moment-là à Osaka, il déclara : «Ah, ces excroissances en forme de mamelles ou de gigantesques poches d'eau qui font penser à des cloques, même Michel n'a jamais vu ça. C'est vraiment tout nouveau». Il faut aussi ajouter que l'esprit Gutai consistait surtout à expérimenter et dans une bien moindre mesure à théoriser, mais je peux dire que l'approche artistique de Gutai m'a profondément influencé et qu'elle demeure présente dans tout mon travail.

Je me suis installé à Paris en 1966 grâce à une bourse du Gouvernement français. Ce changement d'environnement et de culture a provoqué en moi bien des remises en question. J'ai alors travaillé à l'Atelier 17 où j'ai commencé à faire des dessins, des gravures au burin ou de l'aquatinte, toujours en noir et blanc. Dans les œuvres de ce temps-là, je me suis inspiré des formes «organiques» que j'obtenais en laissant agir la colle sur la toile et qui me rappelaient les images des micro-organismes que j'avais vues auparavant au Japon dans un laboratoire de biologie et qui m'avaient impressionné. En effet, pour réaliser mon œuvre, il était nécessaire que je repense à ce genre d'images qui me revenaient en mémoire comme un

thème, pour prendre un terme musical, et qui surgissaient spontanément dans mon esprit et que je concrétisais, avec ses variations, dans un dessin ou une gravure. Ainsi, tant mon travail que les expériences du passé agissaient comme les révélateurs de ma pratique présente. Tout en réalisant des gravures, je passais aussi par la sérigraphie en prenant comme base de travail les clichés photographiques des œuvres que j'avais réalisées avant mon arrivée en France. Cette dernière expérience marque cependant le début d'une évolution dans mon travail. J'ai de nouveau utilisé la colle à bois, mais cette fois-ci transparente ou colorée par un pigment, le plus souvent blanc. Ce matériau me permettait de réaliser des formes rondes ou incurvées qui suggéraient de façon abstraite l'univers organique des bactéries et des tissus cellulaires ou bien la sensualité d'un corps. La colle gonflée par l'air, devenue une fine pellicule molle, se laissait transpercer par un bâton ou entailler par la lame d'un couteau mais cependant résistait sans blessure et demeurait une bulle, des seins ou encore, des fesses.

C'était le début des années soixante-dix et à cette époque, j'ai senti la nécessité de renouveler ma pratique artistique, sans pour autant renier l'esprit Gutai qui m'avait poussé à toujours provoquer des situations de dépassement, de défi. Je suis revenu à des techniques plus simples, comme l'utilisation du crayon et surtout de la main, et cela m'a paru être une façon d'évoluer dans mon travail. Mais pour moi, la vie était difficile. Si j'avais peu de moyens, par contre je disposais de tout mon temps. J'ai acheté alors une feuille de papier blanc longue de dix mètres et me suis mis à tracer, jour après jour, des lignes avec une mine de plomb afin d'inscrire sur toute la longueur de la feuille une bande noire comme on le ferait du journal de sa vie. Mais au bout de quelques années, je n'ai pas pu m'empêcher de revenir à la colle à bois. L'idée m'est alors venue de passer de la mine de plomb sur les formes obtenues avec la colle pour que la lumière révèle sur la matière la grande variété de nuances de gris des pigments noirs, appliqués ligne à ligne.

Jusqu'à cette époque, j'ai toujours conçu mes œuvres comme des réalisations en deux dimensions, même s'agissant des reliefs. L'accrochage de mes dessins, lors de certaines expositions, a pu cependant laisser penser que ceux-ci avaient été conçus en trois dimensions. Il n'en est rien. Un jour, voulant exposer une de mes bandes noires dans une galerie, j'ai accroché sur un mur la majeure partie du dessin et j'ai fait déborder la partie restante sur le mur adjacent qui lui était perpendiculaire. Vue de près, il était évident que l'œuvre avait été accrochée suivant un angle droit. Mais, vu de loin, le dessin exposé sur un des murs se prolongeait naturellement sur l'autre. L'œuvre, vue dans son entier, annulait par sa présence même l'espace ainsi créé par cet accrochage inhabituel. Une fois accrochée, j'ai pris un récipient rempli de térébenthine dont j'ai jeté en plusieurs fois le contenu sur un des bords du dessin. Après chaque jet, j'ai frotté le dessin devenu humide avec un crayon. La mine de plomb, diluée au contact de la térébenthine, s'est mise à



Variation dans un courant.

1988, dessin à la mine de plomb, 150 x 1 000 cm ; poutre 250 cm.

couler sur le sol. Avec cette performance, j'ai davantage voulu signifier l'écoulement du temps que matérialiser l'espace en sortant du dessin. En effet, ces bandes noires sont pour moi l'image de courants d'énergie qui parcourent l'infinité du temps. Ce travail sur les bandes noires est sans cesse en progression.

Une œuvre, exposée en 1996, développe cette idée d'écoulement du temps. Sous une poche remplie d'encre noire et suspendue au plafond d'une salle d'exposition, est tendue à l'horizontale une toile de coton blanc. Sous cette toile, un bassin d'eau claire. L'artiste perce un petit trou à la base de la poche avec une épingle et l'encre, s'en échappant, tombe goutte à goutte et vient maculer la toile de petites taches. L'encre envahit progressivement la toile, forme un cercle noir puis traverse la toile pour tomber dans l'eau claire qui se ride d'ondes concentriques et s'assombrit peu à peu. À côté de ce dispositif, une bande noire pend du plafond et vient recouvrir le sol jusqu'à atteindre le bord du bassin. Dans cette œuvre coexistent le temps immobilisé, fixé sur la toile et le temps

qui s'écoule, figuré par la chute régulière des gouttes d'encre.

Ce n'est qu'à la fin des années quatre-vingts que j'ai voulu sortir du plan pour conquérir l'espace. J'ai repris une des bandes noires et je l'ai accrochée sur un mur. J'y ai fait un trou au milieu de sa longueur et j'ai disposé obliquement une poutre dont une extrémité touchait le sol et l'autre venait boucher le trou que j'avais pratiqué comme si la poutre était sortie du dessin.

Les lignes courbes, les formes fermées sur elles-mêmes ou les tracés évoquant des ondes qui se propagent parcourent une grande partie de mon œuvre et le →



Relaciones.

1996, Musée d'art et design contemporain, San José, Costa Rica.

Ci-contre : A.

1998, Cercle la Rochelle, France.

cercle parfait a fini par apparaître dans mon travail. En traçant un cercle, je veux signifier l'énergie qui émane des formes que j'obtiens avec la

colle, ou bien l'énergie du vivant. Dans la réalisation d'une œuvre de la fin des années 1990, j'ai étendu la toile par terre. Me plaçant sur la toile, d'un mouvement rapide j'ai tracé un cercle avec de la colle à l'aide d'un long racloir pour étendre de l'enduit. Ensuite, j'ai souligné l'impression de mouvement ainsi créée en faisant couler de la colle sur la surface de la toile de façon à former un autre cercle puis je suis intervenu avec de la mine de plomb. La composition de cette œuvre repose sur le centre de ce cercle en expansion. ■

(Adapté du japonais par Philippe Jubard)

Matsutani, né à Osaka en 1937. Vit et travaille à Paris

2004 Galerie Guislain, État d'art, Paris

2000 *WAVES*, Musée Otani, Nishinomiya, Japon

1996 *Relacion*, Musée d'art et design contemporain, San José, Costa Rica

1995 Galerie J. Mercuri, Paris

1992 Musée d'art et d'histoire de la ville d'Ashiya, Japon

1989 Centre d'art contemporain Pablo Neruda, Corbeil-Essonne

1987 *Ephemeral*, Chapelle Saint-Louis, La Vieille Charité, Marseille

1982 Don Soker Gallery, San Francisco, Californie

1980 *Sol, Voûtes, Espaces entre-les-deux*, Centre Américain, Paris

1966 1^{ère} compétition du Journal *Mainichi* et musée d'art moderne, Kyoto, Japon

Obtention du Grand prix et d'une bourse du Gouvernement français

1963 *Gutai Pinacoteca*, Osaka, Japon

