



MATSUTANI, ORGANIQUE CONCRET

Installé à Paris depuis 1966 tout en restant profondément japonais pour conserver son identité dans « un état d'entre-deux », Takesada Matsutani s'est attaché depuis ses premières expérimentations au sein du groupe d'avant-garde nippon Gutai à favoriser la liberté de la matière pour tenir ensemble sa mise en ordre et son chaos. Alors que l'art spontané de Gutai suscite un regain d'intérêt depuis quelques années, son invitation à participer à la Biennale de Venise donne la mesure d'une symphonie monotone qu'il compose avec les seuls noir et blanc du graphite et de la toile. ■ ENTRETIEN AVEC TOM LAURENT

Takesada Matsutani

Galerie Hauser & Wirth, Los Angeles
Du 1^{er} juillet au 17 septembre 2017

Tom Laurent | En 1955, lorsque paraît le manifeste Gutai, celui-ci affirme que « la matière n'est pas assimilée par l'esprit. L'esprit n'est pas subordonné à la matière », mais surtout que « faire vivre la matière, c'est aussi donner vie à l'esprit ». Que représente Gutai pour vous ?

Takesada Matsutani | L'esprit Gutai, c'est : « Ne copie pas, invente quelque chose de nouveau. » Jirô Yoshihara, le fondateur du groupe, a tiré ce précepte d'un commentaire de Foujita à qui il venait de montrer ses œuvres. Cela fait partie de mon travail, mais chacun d'entre nous a un caractère différent, comme dans tous les mouvements d'avant-garde. La plupart des artistes de la première génération étaient passés par les Beaux-Arts, ce n'était pas mon cas. La part organique, érotique voire sexuelle de mon travail m'est propre – on le voit déjà dans de petites aquarelles figuratives que j'ai réalisées en 1958, comme *Résistance (Pressure)*, encore éloignées de l'abstraction de Gutai auquel j'ai été intégré en tant que membre en 1963. Jirô Yoshihara était doué d'une grande originalité et il incarnait une sorte de loi – c'est lui qui déterminait si la règle

de la nouveauté absolue était respectée et on ne pouvait pas aller contre son avis. M. Yoshihara s'opposait à toute narration, à tout ce qui était d'ordre littéraire dans le tableau, mais s'intéressait de près à l'abstraction, et surtout à la transformation de la matière. Pour lui, « matière et esprit se serrent la main ». Par exemple, il a un jour écrit un texte sur un tableau de Van Gogh : ce qui en est ressorti, c'est l'épaisseur de sa touche, la matière de sa peinture, en aucun cas l'histoire que raconte le tableau.

Comment en êtes-vous venu à faire dialoguer matière et esprit selon les préceptes de Gutai ?

J'aimais beaucoup la figuration, je dessinais bien de cette manière-là quand j'étais jeune. Quand je suis sorti d'une maladie qui m'a tenu à l'écart de l'école et des autres pendant huit ans, je me suis interrogé : comment transformer les tableaux ? En enlevant la figuration. Les petites aquarelles organiques viennent de là... En 1959, j'ai rencontré Sadamasa Motonaga, qui faisait partie de Gutai, et je me suis mis en tête de rentrer dans le groupe. J'ai beaucoup expérimenté et, en 1962, j'ai trouvé ma propre technique en utilisant de la colle à bois vinylique – qui était un matériau nouveau mais bon marché. Je l'ai versée à plat sur une toile puis je l'ai retournée : sous l'effet du vent – que je devais remplacer plus tard par mon propre souffle –, la colle a séché, gonflé et fait des cloques. Cette expérimentation, c'est ce que signifie le terme « Gutai » : concret. Au lieu de parler, de théoriser, on fait.

A Visual Point-A.

1965, acrylique, huile et colle vinylique sur toile, 65 x 53 cm.
Courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth.

Comment Jirô Yoshihara a-t-il reçu votre œuvre ?

Quand j'ai décidé de la lui montrer, j'étais plein d'espoir et d'angoisse. Jirô Yoshihara a reconnu son caractère vivant et le critique français Michel Tapié, qui était alors avec lui, a assuré qu'il n'avait « jamais vu un tel matériau utilisé comme ça ». À 26 ans, je faisais partie de Gutaï. Comme les métaphores biomorphiques de Motonaga, mes formes organiques produites par la colle étaient à la limite de ce que M. Yoshihara acceptait : il n'aimait pas l'irruption de la sexualité, de ce qui pouvait représenter l'homme et la femme.

Le développement de votre œuvre sort donc pour une part du cadre de Gutaï...

Dans les années 1970, je me suis à nouveau interrogé pour trouver quelque chose de nouveau, toujours dans l'esprit Gutaï. Pour faire le vide, j'ai alors pris une feuille de papier et un crayon, comme lors d'une interrogation : si on donne un crayon à un artiste, il va dessiner, et c'est ce que je me suis mis à faire. Au fond, je crois que ce geste [Il hachure rapidement un papier avec une mine de graphite.] contient l'histoire de la calligraphie de façon concrète, même si c'est inconscient. Enfant déjà, au Japon, on a la calligraphie, l'encre de Chine, le blanc du papier. On y est habitué. On les a toujours eus. Pourquoi j'ai choisi le crayon et le tissu ? Parce que ça me semblait nouveau, personne ne l'avait fait, dessiner avec un crayon noir sur 10 m de rouleau. Quand je l'ai montré, cela a suscité beaucoup d'intérêt... Donc Gutaï est comme l'école : il y a de bonnes choses et de mauvaises choses, mais elles sont difficiles à quitter (rires).

Cette expérience reste-t-elle prégnante dans votre installation à la Biennale de Venise ?

Il y a 40 ans que j'ai décidé de travailler avec ces rouleaux de dessin. À l'époque, j'avais beaucoup de temps pour les réaliser ! Pour Venise, je voulais encore créer quelque chose de nouveau : cacher le temps, car réaliser le rouleau m'a demandé six mois de travail. Dans cette œuvre, il y a une part de calcul et de maîtrise qui m'est propre, mais quand je verse la colle à bois, je ne peux savoir exactement le résultat – et j'en suis toujours surpris. Il y a toujours de nouvelles erreurs, et la perfection n'est pas intéressante, surtout pour un Japonais. Pour ce qui est de Gutaï, c'était surtout l'action et le hasard ! Et cela se comprend



mieux lorsque l'on regarde les années 1950 : Georges Mathieu en France, Pollock aux États-Unis, etc., travaillent aussi sur l'action, l'automatisme.

Dans ces années-là, à la sortie de la guerre, comment vous situiez-vous par rapport à la peinture occidentale ?

La situation du Japon est particulière car c'est une île, ce qui entraîne de l'isolement, mais heureusement il n'a pas été colonisé.

Venice Stream. 2017, vue de l'installation à l'exposition Viva Arte Viva, Biennale de Venise. Courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth.



La vaste installation qu'a réalisée Takesada Matsutani à la Biennale de Venise s'inscrit dans l'exposition organisée par Christine Macel à l'Arsenal au chapitre VIII, le « *Padiglione dei Colori* » (« Pavillon des couleurs »). Paradoxe, pensera-t-on, au vu ou au su de l'œuvre de cet artiste dont le noir, qu'il soit celui du graphite ou de l'encre, est une marque d'identification de son travail. Non point. Du moins pour ce que « le noir est une couleur », tout comme il en est du blanc, celui par exemple

de la toile dont use Matsutani. Depuis plus de trente ans, l'artiste conçoit des installations dont le temps est le vecteur cardinal et qui donnent à voir notamment le lent écoulement d'un sac empli d'encre noire. Ainsi, à Venise, sur une sphère en bois posée en équilibre sur un tissu de lin blanc contenu dans un bassin en zinc. L'encre tombe goutte à goutte, comme le sable dans un sablier, métaphore d'un temps qui n'est pas ici compté mais simplement évoqué. ■ Philippe Piguet



La Propagation B (Grise). 1963, acrylique, huile et colle polyvinyle sur toile, 158,8 x 133,4 cm. Courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth.



Takesada Matsutani au travail dans son atelier, Paris, 2015.

Les Japonais se sont toujours nourris des autres cultures, les ont digérées lentement – comme le bouddhisme, qui a été amené par les Chinois – pour en faire leur propre culture. À cause des nombreuses catastrophes qui les frappent, les Japonais possèdent une grande sensibilité, et aussi beaucoup d'idées. Avant la guerre, le pays avait déjà été européenisé, mais il gardait sa propre culture. La guerre a tout détruit, y compris l'éducation européenne, mais pas notre esprit. La première génération de Gutai connaissait un grand mouvement de liberté, à l'image de ce qui se passait en Occident, et voulait rompre avec les traditions comme la calligraphie. Mais elle n'avait que peu de moyens – la colle vinylique que j'ai utilisée était hors de portée pour elle, par exemple. Il faut dire que nous ne vendions aucune œuvre, à l'époque. Jirô Yoshihara avait des liens avec certains critiques occidentaux et connaissait la peinture américaine. En 1953, il a publié un essai sur De Kooning, Hartung, Rothko et Jackson Pollock. J'aimais beaucoup Pollock – j'étais de la deuxième génération et sa peinture me semblait très fraîche.

J'ai d'ailleurs réalisé des œuvres à la colle vinylique dans son style *Action painting*, que Jirô Yoshihara refusa.

Votre femme Kate me disait que les Japonais sont radicaux : soit très fous, soit très sages, les codes leur permettent de se situer au milieu. Êtes-vous fou ou sage ?
Très sage... (rires) ■

TAKESADA MATSUTANI EN QUELQUES DATES

Né en 1937 à Osaka (Japon). Il vit et travaille à Paris depuis 1966.
Représenté par la galerie Hauser & Wirth, Londres / Los Angeles / Zurich

2017 • *Viva Arte Viva*, exposition internationale de la Biennale de Venise
2015 *Currents*, Otani Memorial Art Museum, Nishinomiya
Nouvelle présentation des collections modernes (1905-1965), Centre Pompidou, Paris
2013 *Matsutani. Gutai Spirit Forever*, Galerie Richard, New York
Takesada Matsutani. A Matrix, Hauser & Wirth, Londres
Gutai: Splendid Playground, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
2010 *Matsutani Takesada. Stream*, Museum of Modern Art, Kamakura,
1999 *Gutai*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris