

LE SURREALISME AU JAPON

**DOSSIER CONSTITUÉ ET PRÉSENTÉ
PAR MARTINE MONTEAU ET ATSUKO NAGAI**



D'ACÉPHALE AU ZEN : LE SURREALISME ET LE JAPON

Martine MONTEAU
Atsuko NAGAÏ

Nous présentons, à travers neuf contributions, un aperçu de l'influence réciproque exercée entre le surréalisme et le Japon, et de l'impact sur leur pensée, leur écriture ou leurs pratiques artistiques.

Retour d'Europe en 1925, Junzaburô Nishiwaki¹ exposait au Japon les tendances nouvelles de la littérature européenne : le surréalisme rencontra un succès immédiat et fulgurant. Quelques cinq cent auteurs et artistes ont pu se réclamer du mouvement. Cet engouement s'inscrit dans l'ouverture du pays depuis la restauration de 1868 ; on fait accueil aux formes nouvelles aussi bien nées dans le Japon moderne que venant de toutes les avant-gardes étrangères découvertes à l'occasion de voyages : expressionnisme allemand, futurisme italien, constructivisme russe, peinture moderne française, *straight photography* et cinéma américains. Ainsi, après-guerre, jusqu'en 1929, on dénombre 208 peintres japonais à Paris². De ce tsunami culturel, y eut-il ébranlement de toutes les valeurs ou solubilité de ces apports divers en d'autres formes nouvelles et dans la modernité alors perçue des formes traditionnelles ? Il y eut mélange impur, par hybridation, syncrétisme plus que synthèse : le Japon renouvelant l'ancien, additionnant les changements.

Mme Misao Harada retrace le contexte de cette émulation. Elle s'attache à interroger ce qu'a pu apporter aux surréalistes français l'internationalisation de leur mouvement. Quel impact l'Orient lointain, mythique, et le post-japonisme puis la rencontre du Japon à travers quelques-uns de ses artistes, eut-il sur la création surréaliste dans les années 1920-1930 ? Pour beaucoup et pour André Breton, l'Orient, informel, extensible, méconnu, représente notre

1. Sur la médiation de Nishiwaki et son œuvre, Věra Linhartová, *Dada et surréalisme au Japon*, Publications orientalistes de France, 1987, p. 89-102.

2. Akiko Kawachi, *Les Artistes japonais à Paris durant les années 1920*, thèse sous la dir. de Françoise Levailant, Paris IV-Sorbonne, décembre 2010.

espoir d'un renouvellement. Eluard, qui s'était essayé aux haïkaïs¹, voulut connaître l'Orient dans son échappée de 1924 puis en correspondant avec Yamanaka, son traducteur, et Takiguchi. Mais quelle valeur accorde-t-on aux œuvres d'art lointaines, aux cultures non-occidentales : ne valent-elles que pour ce qu'elles nous apportent (et rapportent) ? La découverte de leur signification intrinsèque sera plus tardive ou reste à faire.

Ikumi Watanabé qui s'attache à Breton se référant au Zen met en lumière Kumi Matsuo, journaliste, critique, qui a déployé son activité dans le domaine des échanges culturels franco-japonais des années 1920 à 1940. Organisant une exposition itinérante au Japon en 1932-1933, il avait rencontré André Masson et André Breton. Watanabé montre le rôle d'intercesseur indispensable que Matsuo a joué dans l'intérêt que ces deux Français ont porté à la pensée Zen. Un des indices de cette rencontre fructueuse transparait sous la forme des haïkaïs de la libellule rouge cités par Breton dans *Signe ascendant*.

Les passeurs culturels, leurs travaux, les traductions et les revues, les expositions itinérantes ont assuré la diffusion du mouvement dans l'archipel et dans l'Empire. Le surréalisme ne fut-il qu'un courant de la modernité importée d'Europe parmi d'autres ? Ou bien ce lieu plus vrai, mi rêvé, où un japonais, vivant sous l'empire du signe – intersignes et écriture –, s'y reconnaît ?

Un groupe uni ou un front surréaliste ne s'est pas constitué au Japon. Le courant dadaïste resta séparé. Par sa position « périphérique », le surréalisme japonais vivait dans un autre contexte intellectuel et socio-politique. Plus que de position, il s'est agi d'une circulation d'idées, d'auteurs, entre plusieurs villes jusqu'aux confins de l'Empire. L'appropriation par chaque écrivain et artiste a rendu difficile l'élaboration du surréalisme dans l'archipel. Son influence a été parfois passagère sur des créateurs qui allaient poursuivre dans leur voie propre (tel Y. Kawabata composant ses romans miniature en 1926 et conjuguant l'influence du surréalisme et de Joyce). Beaucoup s'en réclament et s'en écartent (ou s'y rallient) au moment

1. Paul Eluard, (*Pour vivre ici : onze haï-kaïs*) est l'un des onze haïkistes publiés par Paul-Louis Couchoud et Jean Paulhan, dans le numéro de la NRF de septembre 1920 qui marque la reconnaissance de ce genre littéraire en France. Paul-Louis Couchoud a introduit le haï-kaï par ses traductions et son recueil *Au fil de l'eau*, paru en 1906. *Le Haïku en France, poésie et musique*, sous la dir. de Jérôme Thélot et Lionel Verdier, Kimé, « Les Cahiers de marge », n° 8, 2011.

où le groupe parisien choisit le communisme et exclut les dissidents ; d'autres (tel Takiguchi) en apprenant que Breton a répondu à l'ordre de mobilisation militaire, ou s'exile de son pays en guerre – ce qui justifiera leur nationalisme. S'agit-il d'un surréalisme selon chacun ? Le terme qualifie des moments d'effervescence partagés, des participations, des rencontres circonstanciées à travers des revues éphémères, des clubs, des expositions, des spectacles. Le surréalisme apporte une liberté et du jeu, libère l'écriture, l'art pour l'art, il consacre la sortie des codes et des formes convenues, du naturalisme et du symbolisme. Mais aussi, à travers ces influences venues de loin, à partir du regard des autres, le Japon se reconnaît, dégageant une modernité de la tradition, il saisit là un accès à l'universel (Lambert). Loin d'être une esthétique parmi les autres, le surréalisme représente une transcendance méta-poétique (Kurosawa). Le mot surréalisme, *Chôgenjitsushugi*, signifie littéralement « principe de transcendance du réel » en japonais. Être surréaliste, c'est appartenir à une culture sans frontière, transcontinentale, à une « sur-île » illimitée, sans contour, distendue dans son aire spatio-temporelle, ses formes, ses langages. Un archipel mouvant, mutant, ouvert, brasse, repense toutes ces idées, adopte cette nouveauté sans vouloir rejouer le même. Au Japon, on parle des surréalismes, au pluriel.

Les avant-gardes cumulées sont assimilées en peu de temps et toutes ensemble, dans le choc de la découverte : être moderne, participer aux courants actuels et aux modes de pensers occidentaux deviennent le nouveau conformisme¹. L'engouement pour cette libération qu'apporte le surréalisme touche toutes les couches de la société : le terme et le préfixe *sur* (*shûru*) sont à la mode). Ce phénomène expansif, unique, déborde et frappe Breton lui-même. Contre une dérive et contre la confusion des idées, Takiguchi veille à une cohérence du surréalisme tel que le conçoit André Breton. Il pose la question des frontières, des limites à l'expansion infinie, tout en universalisant son esthétique transcendantale où s'unissent les formes culturelles de l'art.

Parmi les pionniers du surréalisme nippon, notre dossier présente deux Japonais mentionnés dans le *Dictionnaire abrégé*

1. Sur le conformisme du Japonais lié au présentisme amenant à un système d'irresponsabilité généralisée : Akira Mizubayashi, *Petit éloge de l'errance*, Gallimard (Folio), 2014.

du *surréalisme* rédigé par Breton et Eluard : Shûzô Takiguchi (1903-1979) et Tiroux Yamanaka (1905-1977).

Nobuhiko Tsuchibuchi relate chronologiquement le travail artistique de Shûzô Takiguchi également poète et critique fortement inspiré, sa vie durant, par le surréalisme. L'auteur insiste sur l'influence majeure qu'exerça sur lui Marcel Duchamp, notamment dans sa dernière période de création.

Yoshiteru Kurosawa nous fait découvrir la vie et l'œuvre de Tiroux Yamanaka, l'un des poètes japonais les plus proche du groupe français. Employé à la radio NHK, dans sa ville de Nagoya, Yamanaka, fondateur de la revue *Ciné* en 1929, a édité plusieurs recueils de poèmes parallèlement à la présentation critique et théorique du surréalisme, à ses traductions et à sa contribution à des expositions. Ses poèmes témoignent de sa réflexion originale sur le langage et de sa conscience très aigüe sur la société contemporaine. Kurosawa atteste également de l'influence d'Eluard sur sa poésie.

Nagoya a été un des lieux de réception et de diffusion du surréalisme avant-guerre comme nous le montre Hanako Takayama. Elle fait ressortir la fertilité des échanges qui existaient, dans les deux sens, entre Tokyo et la région concernant la diffusion des idées et des formes de l'avant-garde. Nagoya, ville carrefour, où vit Tiroux Yamanaka, fut exemplaire de cette synergie : revues poétiques, avant-garde picturale, clubs de photographes (tel K. Yamamoto présenté par M. Tani), on y accueille des expositions d'avant-garde, celles, itinérantes, du surréalisme de 1933, l'Exposition internationale du surréalisme en juin 1937, organisée par Takiguchi et Yamanaka. L'auteure nous dessine les filiations et les réseaux dans ses espaces de rencontres et de création – toute une vie créatrice dont attestent les carnets mis à jour du photographe Yoshio Shimozato.

La question de la transculturation est posée par les travaux de Satoru Hashimoto, qui la redouble ici en étudiant l'influence exercée alors par le Japon moderne sur ses colonies (Corée, Taiwan, Mandchourie). Les auteurs (colonisés) trouvent dans le surréalisme et les idées neuves qu'ils s'approprient une force de libération. Pour sortir des dichotomies centre / périphérie, original / copie, universel / particulier, pour montrer qu'autour de la colonisation se joue une implication politique unique, Hashimoto s'appuie sur deux œuvres : celle de Shûzo Takiguchi, introducteur du surréalisme au Japon et du poète Yi-Sang. Ce dernier incarne la complexité de la modernité en Corée ; à la recherche d'une poésie graphique universelle, libre

de toute idéologie, il maintient la distance critique entre création et politique. Tandis qu'il critique la politisation du surréalisme effectuée par Breton, Takiguchi, lui, en 1940, soumettant l'art à la politique en arrive à une esthétisation du politique. S'il soutient l'agression impérialiste de son pays, c'est qu'il reconnaît sa mission historique, qui est de libérer la nation du joug du passé et de la civilisation occidentale, tout en ouvrant le Japon sur l'Asie du Sud-Est et sur le monde nouveau où l'art japonais atteindra une dignité universelle.

Le mouvement transporte ainsi outremer l'inconciliable dialectique à laquelle s'est confronté André Breton entre esthétique et politique, qui atteint alors l'extrême crispation.

Mais ce bel élan de création a été brisé. Après la crise économique, la montée du nationalisme et du militarisme se trouve des modèles dans le fascisme. Le Japon donne voix aux armes pour quinze ans. Pour le surréalisme, peu du formidable élan subsiste en 1940 avec la mobilisation, la xénophobie, la répression, la censure, l'abandon, les pertes irrémédiables. Pour quelques-uns, il permet de résister, à l'écart, silencieux, ou de rester pacifique. Après la double Bombe et la défaite, des survivances ou résurgences attestent de la vitalité du mouvement qui reprend. C'est l'un des trois acteurs de la photographie directe dans la lignée surréaliste présentés par Masachika Tani : Kiyoji Ôtsuji. Prenant le parti des choses, il traque l'Invisible, il clame l'indicible et prouve que la prise de vue directe, le regard objectif mènent au merveilleux. C'est Taro Okamoto présenté par Fumi Tsukahara, qui, renouant avec sa jeunesse parisienne des années 1930, transfère en 1970 ses souvenirs d'*Acéphale*. C'est Takiguchi qui dans sa boutique d'objets installe Rrose-Scélavy à Tokyo. Et bien d'autres greffes et transferts, conjurant les épreuves, vont donner à des lendemains improbables tournure d'avenir. Ainsi s'ouvre le poème d'Iijima de 1955 :

*Ensuite elle a dit aussi
Que vers un ciel perdu
il en est un autre qui a plus de clarté.*

En réunissant ces réflexions pointant analogies et différences nous proposons une approche transculturelle du surréalisme propre à illustrer cette double fascination et tentation.

Celles de l'Occident pour les Japonais – qui leur a apporté nouveautés, libertés, réappropriation des formes familières, appropriations et adaptations à la sensibilité orientale de nouveaux espaces

et formes d'expression symboliques, relecture des mythes anciens, sentiment de s'affilier à une universalité, dénonciation du pli et des replis identitaires, apprentissage du manque, de l'Ouvert¹. La surréalité étant perçue comme une source transcendante de l'inspiration poétique, première, reliant l'imaginaire et le réel, le familier et l'étrange. Pour Satoru Hashimoto le surréalisme est une méta-esthétique.

Celles que le Japon exerce sur les poètes et artistes occidentaux à travers la modernité et la capacité de régénération et de transmutation de sa tradition. Ce sont le zen sur André Breton, le renga sur Octavio Paz, la concision et l'immédiateté du haïku sur Paz, Eluard, Bonnefoy, le « nirvana » sur Masson, le silence dans la musique de John Cage, l'écriture-peinture sur un Mark Tobey, l'automatisme² inspiré du geste sur Masson ou Pollock, l'espace intervallaire, les conjonctions aléatoires, le non-agir, l'élection de l'objet d'un Duchamp, l'éphémère, le non-fini, le dialogue dedans dehors, les réponses paradoxales de la science contemporaine alliée là-bas au poétique...

Ainsi, Hervé-Pierre Lambert expose comment Octavio Paz a pensé la modernité de la tradition japonaise.

Après son poste en Inde, le diplomate mexicain est nommé au Japon. Arrivé début juin 1952, Paz est contraint d'interrompre son séjour au bout de six mois. Si le surréalisme nippon lui échappe, il découvre la culture japonaise, sa littérature classique, le théâtre Nô, les haïkus de Bashô. Au Mexique, fin 1953, ses articles font connaître cette littérature qui influence sa propre écriture. Il traduit en espagnol les journaux de voyage de Bâsho. Il écrit des poèmes brefs. *Pierre de soleil*, 1957, marque une sensibilité toute japonaise. Il développe l'idée de perfection dans l'inachèvement. Avec le renga comme écriture collective, le rôle du hasard dans la création, l'alliance des contraires, la condensation verbale, la surprise et la note d'humour aussi, il relève des analogies entre culture japonaise et surréalisme qu'il synthétise dans le prologue de *Renga*, livre dédié à André Breton (1971). Il compare l'état réceptif de l'inspiration avec la méditation bouddhique, et l'automatisme poétique avec une pratique ascétique. Il souligne le rôle transgressif de la pratique artistique, ludique, libérateur. Puis Marcel Duchamp qu'il rapproche de Nagarjuna, ses ready-made, le retiennent. Paz croit en une poésie

1. « La peinture surréaliste n'a pas comblé le manque. Elle a formulé le deuil des identités remises en cause. » cf. F. Levaillant, actes du colloque cité ci-après.

2. Sur l'automatisme, cf: Věra Linhartová, *op. cit.*, p. 155.

collective et s'y essaie. L'Occident qui retrouve dans le bouddhisme, dans ses penseurs les plus anciens, « les thèmes de sa modernité récente », y saisit une confirmation de son propre *orientation*.

Fumi Tsukahara donne une hypothèse aussi audacieuse qu'intéressante sur l'origine de la *Tour du Soleil* que Taro Okamoto (1911-1996) a conçue et réalisée à l'occasion de l'exposition universelle d'Osaka, en 1970. Okamoto, artiste, écrivain, a vécu à Paris de 1929 à 1940 et il s'y est bien intégré en adhérant d'abord à l'association Abstraction-Création, puis au groupe surréaliste et au Collège de sociologie. Selon Tsukahara, la Tour d'Okamoto serait l'effigie de la Mère mythique sacrifiée, pour célébrer d'une part la grande fête nationale, d'autre part, dans son mythe personnel, pour célébrer par une seconde mort, symbolique, celle de sa mère trente et un ans après sa disparition alors qu'il était loin d'elle, à Paris.

Mme Atsuko Nagaï a traduit pour *Mélusine*, avec quelques-unes des contributions, un choix de poèmes pour une petite anthologie éclairée du Japon surréaliste. La plupart de ces poésies ont été écrites avant-guerre par K. Kitazono, T. Uéda, S. Fujiwara, S. Takiguchi, T. Yamanaka, I. Kusuda ; et pour la seconde période par T. Okamoto et K. Iijima.

La recherche, les travaux actuels des historiens et des critiques visent à rétablir la place et le rôle de Takiguchi ou d'autres laissés dans l'ombre, à la faveur d'éditions et de traductions nouvelles, de réévaluations critiques, d'études synthétiques ou comparatistes. Du côté occidental, traductions, meilleure appréhension du Japon, de sa longue culture, de la langue, des échanges, aident à penser la transculturation. La republication au Japon des matériaux du surréalisme, celle en cours depuis 2009 des revues poétiques locales, les thèses, les travaux d'évaluation de ce corpus, permettront de mieux apprécier les inventions et l'apport local et les influences, transmissions, circulations.

À l'Ouest, comme à l'Est, il s'est agi de saisir, poétiquement la beauté circonstancielle¹, immédiate, qui passe et va. Cela répond

1. Nichi-Futsu bijutsu kōryū shinpojyumu : Shururearisumu no jidai : ekkyō to konkō no yukue = Les Années surréalistes : la « Beauté convulsive » au-delà des frontières, actes du colloque, Maison Franco-japonaise, 22 novembre 2009, dir. par Amano Chika et Komoto Mari, Tokyo, Nichi-Futsu bijutsu gakkai, Société franco-japonaise d'art et d'archéologie, 2012.

MARTINE MONTEAU ATSUKO NAGAI

à l'esthétique de la poésie et de l'art japonais – appréhender l'éternité de l'instantané, conjuguer la subtile alliance des contraires. Le surréel est ce lieu d'épiphanies. Où le merveilleux surgit de la réalité, surprend, suspend le concept, le surréalisme est là en pays de connaissance.

PARIS-TOKYO