

Qu'est devenue l'action painting? Un point de vue japonais

Carolle Gagnon

Volume 33, Number 131, June–Summer 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53889ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, C. (1988). Qu'est devenue l'action painting? Un point de vue japonais. *Vie des arts*, 33(131), 64–65.

QU'EST DEVENUE L'ACTION PAINTING? UN POINT DE VUE JAPONAIS

Carolle Gagnon



Atsuko Tanaka
Sans titre, 1987.
(Photo Akira Kanayama)

La définition de l'action painting d'Harold Rosenberg est toujours valable pour les œuvres d'une partie des artistes d'avant-garde des années cinquante. Le peintre n'approche plus sa toile avec une image dans l'esprit mais cette toile devient un lieu d'interaction avec une matière qu'il porte dans ses mains. L'image est la rencontre de ces deux réalités¹.



Robe électrique, 1956.
Tokyo, deuxième exposition Gutai.

exposa, à deux reprises, avec le Groupe, innovait en lançant des bouteilles de peinture sur des pierres déposées au pied de la toile suspendue en l'air et que Kanayama inventait sa machine à peindre, Tanaka développa des œuvres avec des matériaux neufs: ampoules électriques et clochettes formant un champ sonore et visuel. Elle ne viendra au geste que plus tard et s'en servira d'une autre manière.

Les tableaux actuels sont créés à partir de deux formes simples: le cercle et la ligne. Le tour de force consiste à faire en sorte que les lignes relient les cercles les uns aux autres dans un brouillamini inégalé. L'effet de mouvement est comparable à celui des premiers *drippings* de Pollock. Tanaka exécute ses tracés au moyen d'une bouteille de plastique à bec. La lisibilité du geste, immédiatement perçu et recomposé, crée une machine mimétique où le spectateur refait, dans un tourbillon incessant, chaque ligne l'une après l'autre.

C'est Hisao Domoto qui fut à l'origine de la rencontre de Michel Tapié avec le Gutai. Il représente une autre tendance. Domoto s'installe à Paris en 1955, côtoie Riopelle et se joint à l'Informel. Sa peinture présente des traits de ressemblance avec celle de Dubuffet et de Riopelle à cause de la prédominance des effets de matière. Le geste demeure sans éclat. Aux quatre coins du monde, la peinture à l'huile ne correspondait plus aux besoins d'expression. Les créateurs ne cherchaient plus à projeter une image; c'est l'interaction avec la matière qui les intéressait. Les procédés anciens étaient usés, désuets, incapables de signifier. Domoto exprime ainsi la différence entre les mouvements: l'art de l'Europe «pousse» alors que l'art de l'Asie «tire». Les informels japonais sont certes plus physiques, plus opaques. Mais il y a des degrés et, à cet égard, Riopelle paraît bien asiatique. La toile n'est plus la fenêtre mais devient le mur.

Hisashi Indo, de son côté, peut être rapproché de Barnett Newman. Là, le geste prend un tout autre aspect et un autre sens, sens peut-être encore plus

difficile à saisir que chez Kline ou Soulages. Il s'agit d'un autre concept d'action painting. Comme l'historien Shinichiro Osaki le fait remarquer à juste titre, l'action et l'œuvre étaient auparavant traitées séparément. Il n'est plus possible aujourd'hui de séparer chez Newman, par exemple, ou chez Indo et Tanaka, la toile du geste: celui-ci est littéral, c'est-à-dire qu'il ne renvoie qu'à lui-même. C'est la trace du geste qui devient le sujet du tableau. Les bandes faites au ruban gommé que Newman appelait «zips» semblent correspondre au dripping de Pollock et aux impressions d'Indo: l'action ou le geste sont entrés sans déguisement dans la toile. Il n'y a plus représentation, mais trace ou marque. L'attention se porte sur cette trace ou sur ces marques, et les caractéristiques de son auteur sont appréhendées. Chez Indo, la forme de la main appelle la forme du corps. Dans ce sens, le tableau a encore sa référence en dehors du tableau, mais il s'agit d'une extension et non d'une illustration. Le tableau a acquis entre-temps une identité autre.

Tout compte fait, ce qui relie peut-être le plus l'art de l'Informel, de l'Expressionnisme abstrait, du Gutai et de l'Automatisme semble résumé dans cette description que fait Tsuruko Yamasaki de sa façon de créer: «Je choisis la matière d'abord. J'essaye toutes les possibilités avec cette matière. Finalement, je fixe mon choix avec ma sensibilité. Parfois, je découvre que c'est raté. J'opère alors de nouveaux choix.» Cette description met en lumière le rôle de la raison intervenant dans le processus d'élaboration de l'œuvre, tout aussi bien que sa place mesurée. Chaque geste correspond à une étape après laquelle s'effectue un choix. Dans cette démarche formelle, chacun s'est distingué à sa façon. Les Japonais du Gutai sont ceux qui sont allés le plus loin. Ils sont sortis du tableau. L'action avait pris le pas sur la peinture dans ce qu'on appela plus tard la performance. ■

1. Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, dans *The Tradition of the New*. Chicago et Londres, 1982.

C'est le critique d'art français Michel Tapié qui, le premier, a attiré l'attention sur la correspondance entre l'Abstraction lyrique ou l'Informel, qui lui était familier, l'Expressionnisme abstrait américain et le Gutai japonais. Mais, avant que Tapié n'entretienne avec Jiro Yoshihara des rapports étroits, au milieu des années cinquante, et que Mathieu ne se produise au Japon, les Automatistes québécois exposaient à Paris sous la bannière du *lyrisme*, de même que Leduc et Riopelle, en 1947, à la Galerie du Luxembourg, aux côtés de Bryen, Hartung, Mathieu, Wols... Le *Refus global* avait été traduit en japonais et des numéros du *Gutai* étaient expédiés à Pollock. Le Japon était entré en scène. Il se formait fébrilement un esprit de recherche commun et, en outre, à cette caractéristique de l'avant-garde et la définissant, s'ajoutait une volonté d'échange.

Toujours installée dans la région d'Osaka où elle a formé avec Kanayama, Shiraga et Murakami, le Zero-kaï en 1952, Atsuko Tanaka a aujourd'hui une production caractéristique de l'action painting. Le Groupe Zéro avait un caractère affirmatif: «réaliser ce qui n'existait pas jusqu'alors». Le Zéro se joignit au Gutai en 1952. Yoshihara y développait le même esprit d'expérimentation. Alors qu'un Motonaga, qui