

# Takesada Matsutani







	Serge Lasvignes, Bernard Blistène
13	<i>Préface</i>
14	<i>Foreword</i>
	Christine Macel
16	<i>Ne prenez pas ce simple grain de riz à la légère</i>
28	<i>Be careful not to think slightly of this one grain of rice</i>
	Catalogues d'œuvres
41	Catalogue of Works
	Valérie Douniaux
96	<i>Stream : les possibles du noir et blanc</i>
124	<i>Stream: The Possibilities of Black and White</i>
	Un Index des <i>Streams</i>
108	An Index of <i>Streams</i>
	Yves Peyré
136	<i>Matsutani : La Magie des variations</i>
148	<i>Matsutani: The Magic of Variations</i>
	Toshio Yamanashi
162	<i>Écoulement, gonflement, remplissage : « Sans cela, ce ne sera pas mon œuvre »</i>
176	<i>Pouring, Inflating, Filling In: "Without these the work is not mine"</i>
191	Biographies
203	Colophon





## Ne prenez pas ce simple grain de riz à la légère

Christine Macel

*Resistance (Pressure)*, tel est le titre choisi par Takesada Matsutani pour l'œuvre sombre d'obédience surréaliste, aux tonalités verdâtres, faites de pigments minéraux apposés sur papier, qu'il réalise en 1958, à l'âge de 21 ans (p. XX, étude fig. C1). Deux formes noires oblongues parcourues de grosses veines rouges s'entrouvrent sur deux orifices, où semblent s'ouvrir un œil et flotter une cellule emplie de mitochondries. Des filaments noirs s'échappent de ces deux volumes dressés sur une sorte de piédestal, tels des organes entrés en résistance. La quête de cette « image intérieure », à la fois organique et spirituelle, ne cessera d'animer l'œuvre d'un des artistes japonais les plus longtemps méconnus de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, comme s'il lui avait sans cesse fallu redoubler de persévérance et déployer son étonnante énergie, toujours si vivace, née sous le signe de Saturne. Les premières années du jeune Matsutani, qui a grandi dans la région du Kansai, entre Kôbe et Ôsaka, dans la ville de Nishinomiya, sont en effet placées sous le signe de la catastrophe et de la restriction. Matsutani a neuf ans quand s'élève le 6 août 1945, l'effroyable nuage de Hiroshima et que le ciel au-dessus d'Ôsaka s'enflamme et s'emplit de cendres. Il a quatorze ans lorsqu'il doit entamer une lutte de huit longues années contre un mal qui forgera son caractère comme il stimulera son désir de vivre, la tuberculose. Et c'est donc reclus, au lit, entre ses animaux de compagnie, un chat, un chien (fig. C2) et un oiseau, au milieu de ses revues d'art et de ses plantes, qu'il entame son travail de résistance. Son environnement quotidien constitue le sujet de ses premiers dessins. C'est le vol des oiseaux qui lui sert alors de modèle pour tenter de représenter le mouvement, ou bien ce sentiment de liberté dont il ne peut pas encore totalement jouir. Ce sont donc bien des poumons affaiblis ou un cœur assombri qui sont représentés dans *Resistance*, parmi ses premières peintures, tout comme le sentiment d'une intense oppression, d'une infériorité pour ne pas avoir pu suivre un véritable enseignement, ainsi que des inquiétudes envers le futur. Matsutani tirera paradoxalement de cette épreuve une intense volonté de vivre, un rapport au corps organique qui fera sa signature, tout comme une humilité souriante face à la vie et une sorte de sagesse précoce, qui n'aura d'égale que son opiniâtreté. Car il devra faire preuve d'une patience inébranlable, pendant près de cinquante ans, pour que Paris, sa ville d'adoption où

←  
fig. C?  
Titre/Title, year  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.

↓  
fig. C20  
Titre/Title, year

Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.

→  
fig. C21  
Titre/Title, year

Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.

par des gestes précis et répétés, nécessitant un temps long et une concentration quasi méditative, Matsutani se rapproche ainsi des préceptes du zen, même s'il ne le pratique pas. De plus il renoue avec la performativité<sup>28</sup> de ses débuts à travers des installations et des actions brèves, utilisant de l'encre noire ou diluant le graphite qui s'écoule au bout de ses Streams ou sur des toiles. La sensation de l'instant spécifique devient centrale, de même que la perception de l'espace mise en relation avec l'écoulement du temps. C'est l'ici et le maintenant dans le présent relatif, ou encore l'événement, qui fondent cette pratique. Si le rapport au temps long, à l'impermanence et à la mort hantait ses débuts, les Streams le ramènent à une certaine lenteur, à l'instant même, à la succession des instants qui célèbre d'autant mieux le vivant. La propagation n'est plus centrée seulement sur l'organique mais sur la matière naturelle, le graphite et le papier. Le corps vivant est celui de l'artiste marié à ces matériaux, concentré sur le réel comme sur ses espaces « vides », ces intervalles suspendus de vide spatiotemporel qui vont donner naissance à un plein, à une matérialisation<sup>29</sup>. L'espace-temps du ma japonais guide cette pratique autant que la praxis bouddhique, dans une analogie avec l'unité indissociable matière-espace-temps mise en évidence par la science physique<sup>30</sup>. Cet intervalle vide, que l'on pourrait comparer à une inspiration, à un souffle suspendu qui va ensuite générer une expiration, trouve également son équivalent en musique, qui constitue une compagnie indispensable à Matsutani et son art.

Féru de musique populaire japonaise enka, de jazz et de musique classique, Matsutani réalise souvent ses œuvres en écoutant de préférence Mozart ou Wagner. La musique génère en lui des images, dont il prend note (fig. C22).



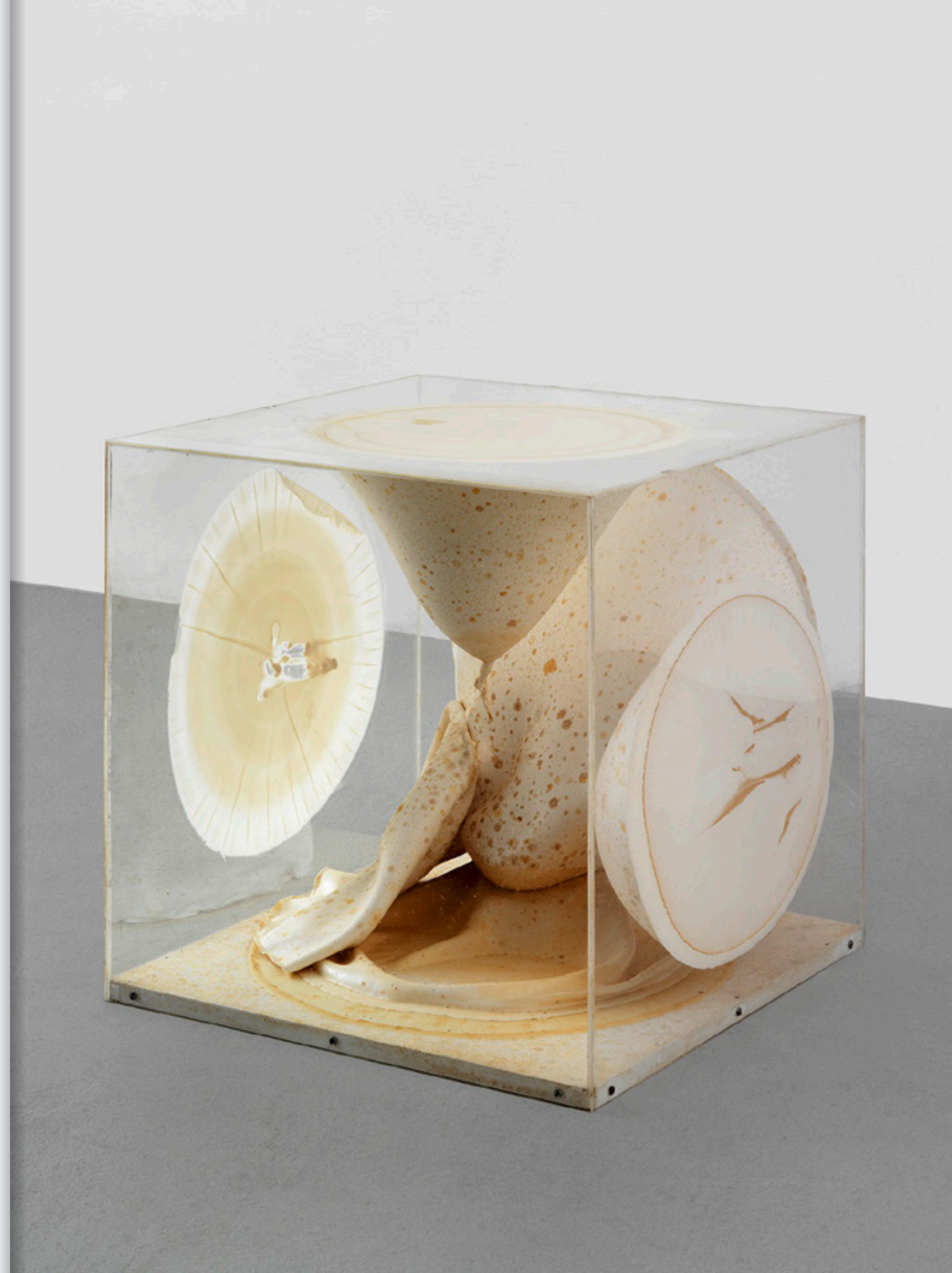
Comme s'il voulait conserver tous ces instants, retenir la flèche temporelle, Matsutani, archiviste né, garde d'ailleurs d'innombrables cahiers répertoriant chacune de ses œuvres, chaque morceau de graphite utilisé, toutes les lettres qu'il reçoit, minutieusement classées, ainsi que de nombreux carnets de notes (fig. C23, 24). En cela, il contredit sa pratique artistique centrée sur l'instant ou sur la succession d'instants, sur l'articulation de la matière et du vide, dans une sorte de stratification du passé, « encollé », suspendu. Mais n'était-ce pas finalement ce que produisait sa première période Gutai avec ces flaques gonflées, séchées, comme momifiées pour l'éternité, dans une organicité à jamais conservée ? Et même ces propagations Hard Edge fixées sur la toile ? Le rapport au temps apparaît donc dans l'œuvre de Matsutani comme un élément majeur et ressenti/pensé dans toute sa complexité. Lié au vivant, à la matière et à l'espace, il s'articule dans une double démarche : d'une part, en rapport au temps long, à un vécu de l'impermanence, et d'autre part dans une attention à l'instant, l'instant bref et la succession des instants, dans le présent relatif. « A flow, the flow of time, this flow that you have no idea when it started or when it will finish – from there, I tried producing a visual form. Whether I was able to stop time within the work was doubtful... Time flows incessantly » dit l'artiste<sup>31</sup>. Sa persévérance illustre ainsi autant une volonté de vivre qu'une énergie forgée par les différentes expériences du temps. Mais elle se double également d'une



*Object-Box/  
Plexiglas Box,  
1966-2015*

Vinyl adhesive,  
plexiglass  
85 × 85 × 85 cm

Vinyl adhesive,  
plexiglass  
85 × 85 × 85 cm



←  
*Titre/Title, year*  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.

→  
*Titre/Title, year*  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.

←  
*Titre/Title, year*  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.

→  
*Titre/Title, year*  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.



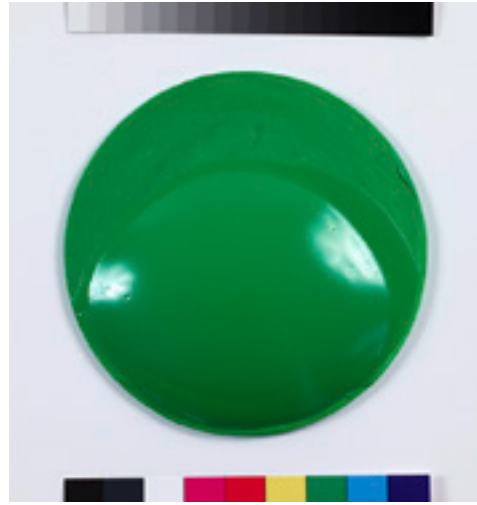


→  
Titre/Title, year  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.





←  
*Titre/Title, year*  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.

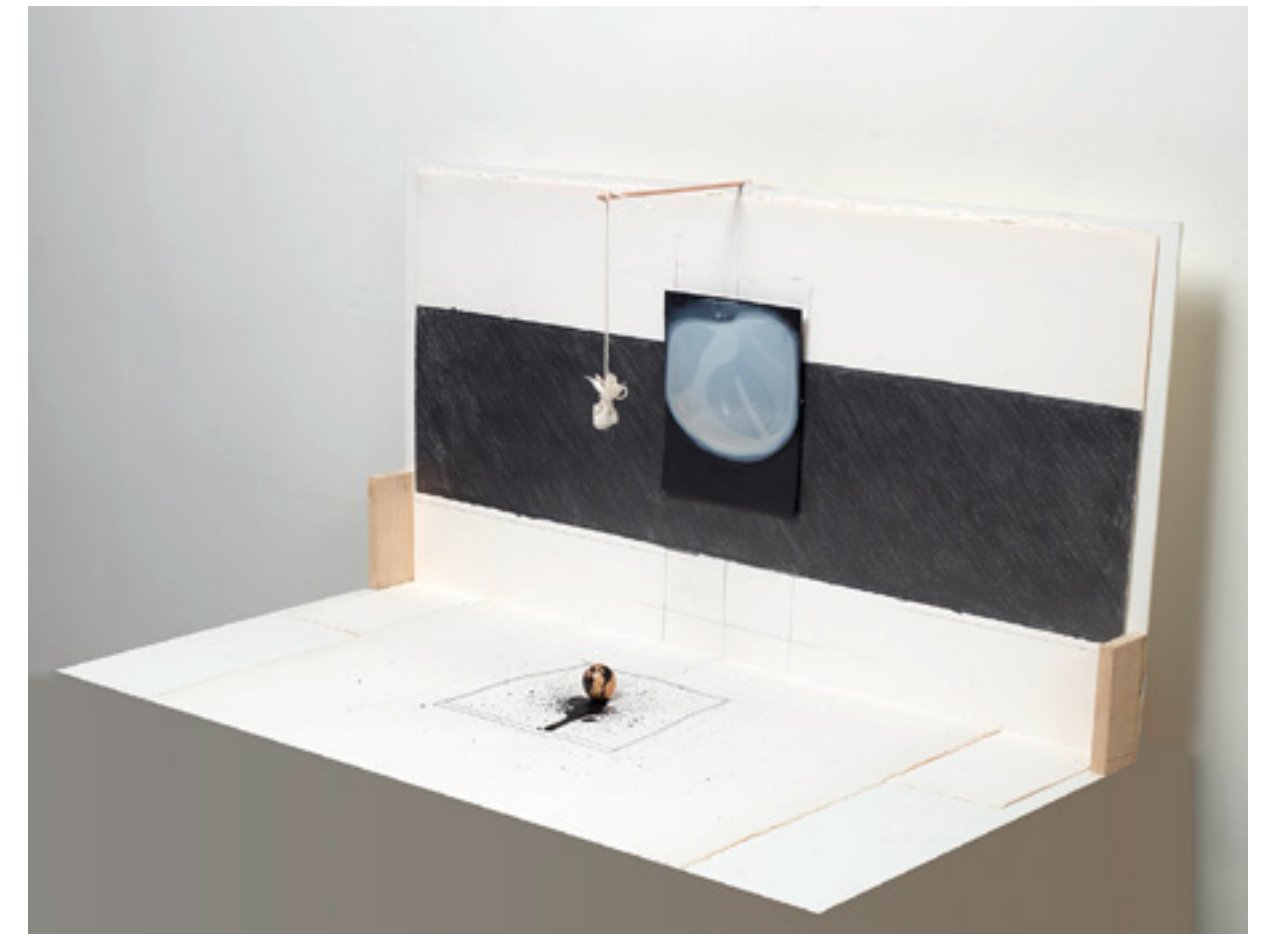


→  
*Titre/Title, year*  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.



←  
*Titre/Title, year*  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.

→  
*Titre/Title, year*  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.







←  
fig. V1  
Titre/Title, year

Média en  
français  
123 × 123 cm

Media in  
English  
123 × 123 in.

↓  
fig. V4  
Titre/Title, year

Média en  
français  
123 × 123 cm

Media in  
English  
123 × 123 in.

concentrer sur les caractéristiques intrinsèques de l'outil, sur son âme et sa minéralité mêmes, sans jouer d'effets trop évidemment expressionnistes ou dramatiques. Ceux-ci sont d'autant plus inutiles que les reflets noirs métalliques du graphite confèrent d'emblée au tracé, qui reste nettement visible, une tactilité et une luminosité intérieure très différentes de celles de l'encre, que l'artiste utilisera aussi largement par la suite. Les couches successives créent des effets de volume par le seul jeu des ombres et l'orientation des coups de crayon. Une manière de simuler les trois dimensions dans l'espace plan, un principe que Matsutani dit avoir acquis en Europe alors que les critiques ont tendance à y voir une technique très japonaise. Ainsi naissent de longues bandes noires se détachant sur le blanc du papier, de simples rectangles d'abord, qui gagnent en puissance avec les années ; le paroxysme est atteint en 2017 avec *Stream-Venice*, une installation majestueuse conçue pour le Pavillon international de la Biennale de Venise (fig. V1).

Le processus graphique des *Streams* marque un retour de Matsutani vers les expérimentations de sa jeunesse, qu'il s'agisse de la calligraphie apprise à l'école ou des multitudes de dessins effectués lors de son apprentissage artistique (figs. V2, V3), mené majoritairement en autodidacte alors qu'il est confiné chez lui en raison de la tuberculose. La calligraphie lui avait déjà permis de percevoir les potentialités inépuisables du noir et blanc : l'encre et le papier font partie des instruments élémentaires de l'écriture et de l'art japonais, et le blanc, les surfaces laissées vides, sont d'une importance aussi primordiale que le noir dans les traditions chinoise et japonaise. Une fois Matsutani installé en France, la lecture avide du célèbre *Éloge de l'ombre* de Junichirō Tanizaki (1933) achève de le persuader de reconsidérer son héritage culturel natal au prisme de la distance géographique, avec « honnêteté » pour reprendre ses propres mots, sans utilisation nostalgique ou opportuniste de clichés faciles.

Certains veulent de fait interpréter les longues bandes noires crayonnées par Matsutani à partir de 1977 comme une réminiscence des *emakimono*<sup>4</sup>, qui révèlent un récit illustré au fur et à mesure que le papier est déroulé. Mais l'artiste nie toute relation avec ce format, même s'il concède que la planéité est inhérente à la peinture japonaise. Il relate par contre volontiers le choc ressenti lors de la visite de l'exposition des œuvres de Hasegawa Tōhaku (1539–1610) à Tōkyō lors d'un séjour au Japon (fig. V4),





1997

*Stream 83-97*



*Roll Stream*

Média en français  
Dimensions en  
centimetres

Media in English  
Dimensions in  
inches

1998

*Stream-Le Mans*



*Roll Stream*

Média en français  
Dimensions en  
centimetres

Media in English  
Dimensions in  
inches

*Stream-Kyōto*



*Ink and Zinc  
Stream*

Média en français  
Dimensions en  
centimetres

Media in English  
Dimensions in  
inches

2000

*Blesse, ronce noire*



*Volume Stream*

Média en français  
Dimensions en  
centimetres

Media in English  
Dimensions in  
inches

2001

*Stream-Konishi  
House*



*Stone Stream*

Média en français  
Dimensions en  
centimetres

Media in English  
Dimensions in  
inches

*Stream-Ōtani- 93*



*Volume Stream*

Média en français  
Dimensions en  
centimetres

Media in English  
Dimensions in  
inches

2010

*Relacion-  
Kamakura*



*Roll Stream*

Média en français  
Dimensions en  
centimetres

Media in English  
Dimensions in  
inches

*? (Kamakura)*



*Stone Stream*

Média en français  
Dimensions en  
centimetres

Media in English  
Dimensions in  
inches

2013

*Stream Hauser &  
Wirth London*



*Stone Stream*

Média en français  
Dimensions en  
centimetres

Media in English  
Dimensions in  
inches





Yves Peyré

Le Japon propose la permanence de ses formes quand les modernités occidentales poursuivent un jeu subtil avec la rupture. Artiste sans concession, Matsutani traverse l'époque qui lui est impartie en entreprenant une quête personnelle de la vérité plastique. Il se nourrit de la tradition comme de la différence. Surtout il entend une voix intime et inédite, la sienne. Il est délibérément un expérimentateur, il essaye et il trouve. Le parcours de la flèche façonne le cercle qui la reçoit. Matsutani est celui qui offre un merveilleux champ d'exercice à la métamorphose, étant entendu qu'il n'est pour lui pas question de quitter le même pour l'altérité, plutôt le même pour le même, mais alors bousculé par le vent violent de cette altérité. Matsutani met l'art à l'épreuve, il lui impose une vérification de ses principes et de ses jubilations. Chacune de ses créations argumente et décide de la ligne à suivre. De tant de façons, la structure, la matière et la lumière sont aussitôt placées dans l'excès de leur présence autant que dans l'atténuation d'un sourire. Il y a une force et une tendresse dans la respiration de cette œuvre, dans les traces qui sont laissées d'un tel acquiescement au réel et à l'irréel.

La forte continuité du destin de Matsutani s'exprime par un hommage au noir et blanc : origine, ténèbre, embrasement et quintessence. Toutefois la grâce de la couleur, qui parfois insiste, souvent survient, n'est jamais négligée. De même, le tracé, s'il est structuré reste lyrique et il se concilie autant les sursauts de la substance corporelle que la fixité tremblante de l'objet. Il y a une buée, il y a une pluie, il y a une cascade, il y a une tombée. La matière s'égaré au gré des mouvements du vent comme des levées de la pierre. Un lexique se façonne peu à peu qui pourtant vient de loin, en somme de toujours, du tressaillement de la vie primaire qui sourd lentement dans chaque corps, qui bat au tréfonds de l'être. L'œuvre de Matsutani est un hymne irréductible au vivant. Et cela sous toutes ses formes, les plus épurées, les plus sensuelles, les plus chaotiques, les plus violemment aléatoires, les plus audacieusement caressantes, les mieux construites. C'est ce qui rend cette œuvre si nécessaire, hautement et indéniablement nécessaire.

Bien des éléments se rassemblent pour forger la conscience artistique de Matsutani. Comptent tour à tour beaucoup son initiation à la peinture traditionnelle (qu'il approche en autodidacte avec la passion de qui tâtonne) et sa fascination pour l'art

←  
fig. YX  
Titre/Title, year  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.





L'installation est l'une des manières favorisées par Matsutani. Il rejoint sans doute par là le temps de Gutai tout en s'en éloignant par le caractère très particulier de son approche. L'installation est à tous égards un composite. Elle allie divers possibles, ainsi une immense composition sur papier et une poutre teintée de noir qui se tient à l'aplomb du mur (*Variation dans un courant*, 1988), ou encore un cube rigoureusement construit et des voilures tendues à l'arrière (*La Boîte magique*, 1988 ; figs. Y8, Y9), ou même une étroite bande de tissu qui s'échappe d'un plafond et vient tomber sur un cercle (*Stream-92-Ashiya*, 1992 ; fig. V11), souvent, ce sont des sols et des murs qui semblent des parties intensément vivantes de temples personnels (*Relaciones*, 1996 ; fig. Y10). Le comble de cette pente est probablement les tentatives faites à Kyōtō soit dans un jardin avec un jeu d'échos relatifs au cercle sacré (*Stream-Kyōto*, 1998 ; fig. Y11) soit dans la salle d'un temple avec la mise en rapport d'une boursoflure au mur prolongée par un voile, un carré et un cercle au sol (*Juzansō-Ōtani*, 1998 ; fig. Y12). Par ce moyen, Matsutani est fidèle à son passé, il revisite qui plus est les traditions de son pays et en outre il trouve une façon radicale de rompre avec le convenu de l'art.

La performance est l'autre face, directe, de l'intervention. C'est le risque maximum et le don le plus précieux. Matsutani opère en public, devant tous. Le geste sacré reste tel mais devient spectacle. Néanmoins ce dernier ne peut être qu'un rituel et l'artiste un officiant. Tout alors est possible. Le divers de l'œuvre est revisité. Il s'agit d'en mesurer la flexibilité et la nécessité, ce qui permet la réalisation au vu de tous. Le fait le plus étonnant, c'est qu'il n'y a ainsi pas de malchance d'échec, la magie de faire délivre la merveille à tout coup. Ici, Matsutani dispose au sol une immense bande de papier sur laquelle il marche pieds nus, de la colle à bois vinylique épaisse et noire est disposée à l'une des extrémités, il s'empare alors d'une raclette de sérigraphie à l'aide de laquelle il recouvre, au prix d'un tracé régulier, tout le papier jusqu'à son bord opposé, la colle se dépose tout le long dans la

<  
fig. Y11  
Titre/Title, year

Média en  
français  
123 × 123 cm

Media in  
English  
123 × 123 in.

>  
fig. Y13  
Titre/Title, year

Média en  
français  
123 × 123 cm

Media in  
English  
123 × 123 in.

multiplicité de ses capacités d'imprégnation, un grand dessin lyrique et raffiné, exquisément nuancé, se présente au regard : le mur de l'être, la frontalité des apparences (figs. Y13, Y14). Là, il pend en l'air un sac d'encre, tout en bas, au cœur d'un carré se tient une sphère vierge, Matsutani se saisit d'un long bâton et perce le sac, l'encre s'écoule peu à peu et tombe délicatement sur la sphère, celle-ci se recouvre d'un dessin aléatoire (fig. Y15). Dans les performances, il y a à la fois un jeu avec le hasard, une orientation de ce qui échappe, un hymne à la spontanéité, et surtout un grand silence qui enserme le miracle, une concentration exceptionnelle pour que la volonté et le hasard ne fassent qu'un. Tout ceci est moins un jeu qu'un cérémonial. Dans ces œuvres on entrevoit des formes de calligraphie qui se livrent par-delà la main. C'est aussi saisissant qu'émouvant. La création en ce sens et par cette voie allie tous les contraires qui la travaillent.

Selon moi, le dessin est indiscutablement la forme d'art la plus attendue dans l'œuvre d'un Japonais. Une tradition particulièrement brillante en affirme au reste la prépondérance. Matsutani ne se dérobe pas à ce qui chez lui est par ailleurs de l'ordre du désir et de l'urgence. Les dessins qu'il accomplit au fil des ans composent le creuset quasiment secret de son travail d'artiste, il s'y soumet au quotidien, il tient par le dessin un journal plastique qui scande son avancée. Le dessin est avant tout un exercice au sens spirituel du terme. Il ne manque pas de reprendre à la racine de leur montée les formes les plus classiques pour leur donner une nouveauté de présence qui ne fait que claquer au gré du mouvement de la main. Matsutani explore et il relève les traces de l'inconnu comme du familier. Des rectangles, des cercles, des éventails, des coulées, des turbulences et l'alanguissement dans un calme. C'est bien sûr le moment du crayon, la mine courant,







is the inverted reflection of his own land). Equally essential: the suffocating torment of the war (the child of nine haunted by the singular unremitting question of how to survive) and that, more private, of an enduring illness (plagued and afflicted by tuberculosis for nine years, from 1951 to 1959). Equally self-revelatory is his commitment to rupture, which began with his alignment with the Gutai group, favoring gesture and ephemerality, exalting the body (his penchant for performance came of age within this context). It is noteworthy that, of all of the group's works, Matsutani's—though faithful to the shared spirit of Gutai—are the most subtle and fiercely personal. Finally, one should not overlook the effect of his arrival in Europe, where he settled in Paris (geographically distant but not without its ties to Japan). Matsutani, who is intensely Japanese with a strong adhesion to the world of his childhood (as much spiritually as to the sparse presence of things seen in daily life) keeps himself at a distance from his homeland while holding it at an ideal proximity, one he has continually refined. It is not without indifference either that one considers the period of four years when Matsutani devoted himself wholeheartedly to mastering the art of printmaking. This was during a productive stint at the legendary Atelier 17 run by Stanley William Hayter. There, Matsutani came to grasp the possibilities of this medium, committing himself exclusively to it (fig. Y1-ENG)—with the exception of drawing, of course. This time led him to create a new body of work, one which differed from that of his early years. Although he could have remained caught up in this fascination, in 1971 he tore himself away from its enchantment, opting instead to embrace a still greater work, one he had sensed as early as 1962, henceforth laying out for all to see his themes, syntax, and methods. In that moment, he took his final evolutionary leap, playing with space in which his dance of forms and materials would take place.

In the early 1970s Matsutani truly came into his own, offering up a decisive body of work, one full of renewal and openness. From decade to decade, he continued to surge forward, correcting, honing, and refining his work, throwing himself into his own, steady progression. Above all, Matsutani channels the vehemence of the elemental (the flow of water, blood, or air). He never neglects in any way the density of bodies and things. He is penetrated by harmony and disharmony. He sticks to simplicity, even purity, yet is never one to avoid encounters with chance nor the accidental which he, in fact, seeks. He enters the infinite dimension of discovery if only to question the fertile intuitions that have set him on this course, brandishing with each work a condition of his own, personal vision. There is, indeed, great unity in his variations: from his drawings to his objects, from his large compositions to his installations, from his panel works to performances. The smallest is worth the greatest, a drop of water the ocean.

During the 1960s, Matsutani was already getting ahead of himself, tossing off discoveries, each one stronger than those which came before. He was attentive to that which surrounds him: the sexual forms of women, the infinitely minuscule cells revealed by the microscope. In general, Matsutani begins from the real, transporting it to the edge of abstraction. However, he never seems to tire of listening to the swirling winds and howling sea, still seeing the familiar animals and flowers in the eternity of their instant. He lifts stone and touches the power of wood. What he offers is the clicking of presences within beauty's silence. But one material persuaded him of its originality, vinyl wood glue, which quickly became his decisive surface of foresight, his

←  
fig. Y1  
*Titre/Title, year*

Média en  
français  
123 × 123 cm

Media in  
English  
123 × 123 in.

→  
fig. Y3  
*Titre/Title, year*

Média en  
français  
123 × 123 cm

Media in  
English  
123 × 123 in.

distinctive signature. Spreading it out, he blows into it, watches the material rise, for the risk of crevasses as the blisters swell, falling in love with alveoli and webs. Green, red, white, the russet, and the yellow, aggressions and sighs, as many myriad slopes and losses in the mute poem as in a rhythmic one, in the operadic imploration of a primitive impulse. During his Gutai period, sublime in more ways than one, fragile and strong, Matsutani had already gone beyond the naturalist and neo-Cubist practices explored in his early years, rejecting the immediateness of verisimilitude in favor of the occurrence of the improbable, a means of escaping the surface for the depths that emerge. Man in his entirety, his mystery, is there—his own shadow is no longer enough.

Contrary to some opinions, Gutai was by no means a far-Eastern replica of Postwar European and American explorations in art, even if it was fascinated by Dada and marked in more than one way by materialist painters (such as Dubuffet and Pollock). On the contrary, it has influenced quite radically the West's creative practices through its commitment to freedom and above all its assault on the place of art. The notion of work in situ, that of performance, or the preference given to the ephemeral, so many new ideas would soon find their future in the world at large. This paroxysmal taste for the concrete is not incompatible with the classical cult of the object in Japanese life, like the interest in aesthetically pleasing arrangement, which owes something to the art of floral arrangement and gardening. What is original is the violence, ravaging forms: cutting and burning, hanging and splattering. Everything is new in such insurrection. Matsutani was by far one of the youngest protagonists on this adventure,





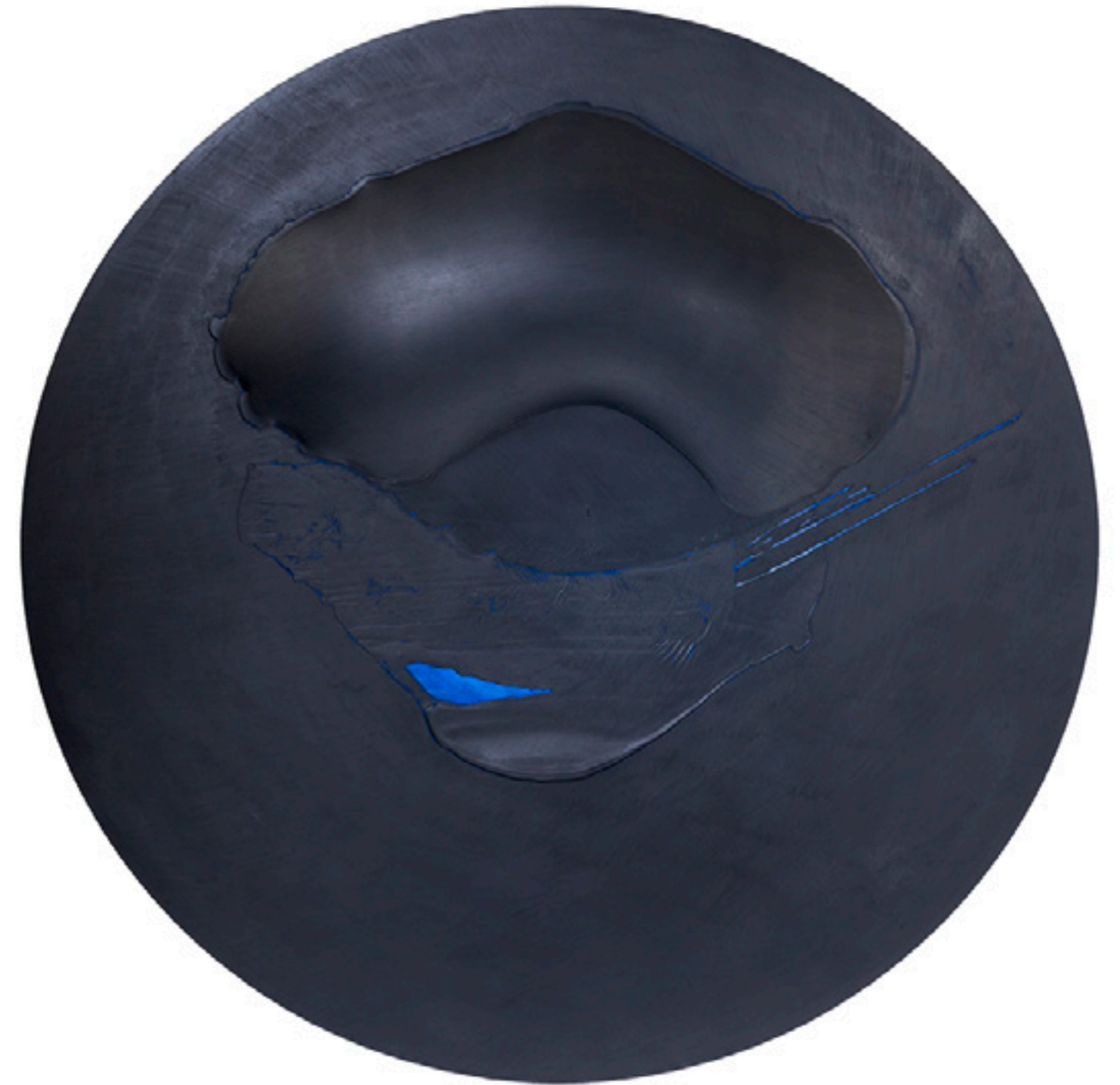
→  
fig. Y18  
*Titre/Title*, year  
Média en  
français  
123 × 123 cm  
Media in  
English  
123 × 123 in.

with certain Western artists, in particular Piero Manzoni, Yves Klein, and Enrico Castellani, each, like him, equally besotted with purity and its opposite. These are, of course, only intuitions allowing us to situate the trajectory of the work and to gauge its scope. Matsutani overflows borders and jostles categories. He is beyond measure, which is a way to enter into harmony with the best of the East and West's most distinctive aspects. He is of two shores, in exploration as well as in restoration.

Here and there, he blazes brightly. Matsutani does not upset the cosmic myths. He gradually forges the truth that he unveils. His itinerary is made up of revealed mysteries and crossed chasms. It is not in the least a monotonous world and yet he continues to hone his craft, even if that requires him to return, resume, retake up what came before. In his work, start and finish are superimposed and better merged. However he travels far in thought and in action, never pausing. The call is there, sending him off once more. He must make and make again. Create. He must always heed the injunction. This is Matsutani's creative curve, it unfolds in the form of haunting and never repeated waves, confessing the unique with each advance, everything is similar even if the accent constantly moves forward. A body of work has developed in the intransigence of its rise, in the evidence of its rendering, dominating its era and its aim. A suite of mirrors and enigmas, of tensions, then a music to preside over it all, which claims it is the science of being, victory of form, and triumph of life

*Translated by Jennifer K Dick*

—  
*Writer and poet Yves Peyré previously served as Director of the Jacques Doucet and the Sainte-Geneviève libraries. He has been a close personal friend of Matsutani's since XXXX*





sortes d'ailes, comme si elle était prête à s'envoler ; l'intention ici est clairement d'assembler des formes aux contours nettement définis, comme dans le design graphique. Alors au commencement de la vingtaine, Matsutani absorbait les courants nouveaux qui étaient apparus dans l'art japonais au cours des années 1950, tout en avançant vers la formation d'un style personnel. Les mouvements modernistes comme l'expressionnisme abstrait, qui s'était épanoui aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale, ou les nouveaux modes d'expression apparus en Europe, en France en particulier, qui ne remettaient pas en cause la frontière entre abstraction et représentation, furent largement introduits au Japon et les jeunes artistes japonais d'après-guerre y cherchèrent des sources pour la construction de leur style individuel. Les peintures de Matsutani datant de cette époque, durant laquelle il utilisait les techniques de la *nihonga*, prouvent qu'il ne fit pas exception à cette règle.

C'est à cette époque que Matsutani rencontra Sadamasa Motonaga (1922-2011) (fig. T4). Ce dernier était l'un des membres fondateurs de la Gutai Bijutsu Kyōkai (l'Association d'art Gutai), plus communément appelée Gutai, un groupe fondé en 1954 par Jirō Yoshihara (1905-1972). Bien que le groupe n'avait pas de préceptes ou théories clairement définis, Yoshihara répétait à l'envi à ses jeunes disciples de « faire ce que personne n'a encore fait », ce qui est devenu une devise pour eux. Tout en les encourageant à s'exprimer à travers des actions corporelles intenses, à un engagement avec la matière, notamment en extérieur, à déferler les conventions et détruire les genres codifiés, Yoshihara lui-même continuait à produire des peintures de tendance surréaliste et abstraite dans la droite ligne de ses travaux de l'entre-deux-guerres. Ainsi, à partir du milieu des années 1950 et au long des années 1960, Gutai, basé dans la région du Kansai, se maintint néanmoins à la tête de l'avant-garde japonaise et parvint même à précéder l'Europe et les États-Unis dans l'engagement total du corps de l'artiste avec les matériaux dont l'usage habituel est détourné, et par la production d'œuvres ne pouvant être aisément classées comme peintures ou sculptures. Motonaga, avec Saburō Murakami (1925-1996) et Kazuo Shiraga (1924-2008) faisait partie des figures les plus proéminentes de Gutai. Motonaga avait quinze ans de plus que Matsutani et, lorsqu'ils firent connaissance, il constituait pour les jeunes artistes un modèle stimulant, avec des œuvres stupéfiantes, comme ils n'en n'avaient jamais vues. Selon Matsutani, « ce type » - Motonaga - était « incroyablement énergique mais imbu de lui-même, exagérant sans cesse ses propos, criant par exemple 'je suis le meilleur du monde !' ». Cependant, en apprenant à connaître Motonaga et sa propension au partage généreux de savoir, il « commença à se sentir attiré par Gutai, envers lequel il avait au départ eu une certaine réticence ». En 1960, un an à peine après avoir rencontré son aîné, Matsutani présenta son travail à la 9<sup>ème</sup> exposition Gutai, et continua à participer aux expositions du groupe jusqu'à sa dissolution en 1972.

Au début des années 1960, l'élan originel des artistes de Gutai vers la production d'ambitueuses installations en plein air et de performances radicales connut un ralentissement et, selon Matsutani, « les œuvres en deux-dimensions devinrent la principale obsession ». Cependant, malgré ces circonstances, après avoir participé, durant les débuts du groupe, au mélange et même à la démolition des genres, il semblait difficile de revenir aux notions conventionnelles de la peinture. Pour Matsutani, ceci s'exprima par l'intégration d'éléments divers dans la peinture. Après avoir rejoint les rangs de Gutai, il abandonna les pigments minéraux de la peinture traditionnelle japonaise et introduisit



←  
fig. T1  
Titre/Title, year

Média en français  
123 × 123 cm  
Media in English  
123 × 123 in.

fig. T2  
Titre/Title, year

Média en français  
123 × 123 cm  
Media in English  
123 × 123 in.

→  
fig. T4  
Titre/Title, year

Média en français  
123 × 123 cm  
Media in English  
123 × 123 in.



dans ses œuvres la peinture pour bâtiment, la terre ou encore le ciment, tous matériaux que l'on n'associe guère généralement avec l'art pictural. En son for intérieur, il eut la vision d'œuvres telles que celles de Jean Fautrier (1898-1964) et de Jackson Pollock (1912-1956). Il n'avait jamais eu l'occasion de voir leurs œuvres *de visu*, et en avait seulement connaissance grâce aux revues d'art. Cependant, son principe de choisir des matériaux bruts et d'utiliser leurs propriétés intrinsèques pour produire des tableaux s'est établi à cette période, non seulement à partir de l'accumulation d'expériences au sein de Gutai mais aussi avec des lointaines références telles que Fautrier et Pollock.

Bien que la peinture pour bâtiment, la terre et le ciment n'étaient pas des outils picturaux conventionnels, ils avaient déjà été utilisés par certains artistes. En outre, ils ne convenaient pas au souhait de Matsutani de représenter des formes organiques. C'est à ce moment-là qu'il découvrit la colle à bois, qui avait été conçue comme un produit industriel et était récemment apparue sur le marché. Un jour, il versa un peu de cette colle sur une petite toile qu'il retourna et laissa ainsi quelque temps. Une fois l'eau évaporée et la colle séchée, il vit « une forme bizarre, une sorte de cloque gonflée, ou de sexe féminin ». En ouvrant ces boursouflures et en exerçant un certain contrôle sur ces déchirures aléatoires, il devint capable de transformer le matériau vinylique synthétique en des évocations organiques pleines de sensualité, guidant le matériau sans les former de ses mains. C'est ce qui apparaît clairement dans l'œuvre *Work 63-10* (1963). Après avoir découvert la colle vinylique, Matsutani explora ses propriétés matérielles et la fit gonfler en volumes tridimensionnels. Au début, il laissa simplement le vent agir au hasard mais, étant particulièrement satisfait quand le matériau prit en gonflant les formes organiques qu'il recherchait, il commença à développer des techniques variées afin d'influer le comportement de la colle pour en faire un langage plastique