

Gutai à Paris dans les années 1960 : Michel Tapié, la galerie Stadler et l'histoire d'une rencontre manquée

Auteur : Piron, Lucie

Promoteur(s) : Bawin, Julie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/9471>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

Gutai à Paris dans les années 1960
Michel Tapié, la galerie Stadler et l'histoire d'une rencontre manquée

Volume I : textes et annexes

Lucie Piron

Mémoire de master présenté sous la direction de Madame Julie Bawin
en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie,
orientation générale, finalité approfondie

Année académique 2019-2020

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

Gutai à Paris dans les années 1960
Michel Tapié, la galerie Stadler et l'histoire d'une rencontre manquée

Volume I : textes et annexes

Lucie Piron

Mémoire de master présenté sous la direction de Madame Julie Bawin
en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie,
orientation générale, finalité approfondie

Année académique 2019-2020

AVERTISSEMENTS

Les noms propres japonais sont donnés selon les conventions de la langue : le nom de famille précède le prénom.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Madame Julie Bawin pour la direction de ce mémoire, son soutien, sa confiance, ses conseils et le temps précieux qu'elle y a consacré.

Je remercie mes lecteurs, Monsieur Andreas Thele et Madame Édith Culot, pour le temps qu'ils consacreront à la lecture de ce mémoire et, plus spécialement, ma lectrice, pour l'intérêt qu'elle manifeste pour le sujet abordé dans ce travail et le temps accordé en amont.

Ma gratitude revient également aux professionnels et chercheurs contactés dans le cadre de ce mémoire, sans qui ce dernier n'aurait pu aboutir, pour leurs réponses favorables, leurs recommandations et l'aide apportée pour accéder à certaines ressources. Plus particulièrement, Michèle Stanescu, bibliothécaire-documentaliste de l'ISELP à Bruxelles, Bérengère Chamboissier, dernière secrétaire de la Galerie Seine 51 à Paris, Christophe Hazemann, assistant principal à la conservation de Musée Soulages à Rodez, Philippe Jubard, journaliste auteur de reportages sur Gutai, Guillaume Blanc, documentaliste des Abattoirs (Musée-FRAC d'Occitanie) à Toulouse et Guillaume Theulière, conservateur du Musée Cantini à Marseille. J'ai aussi une immense gratitude envers l'artiste Matsutani Takesada, ancien membre de Gutai, qui, malgré son emploi du temps très pris, a accepté de me rencontrer dans son atelier parisien pour répondre à mes questions.

Je voudrais finalement remercier mes proches. Ma famille, pour leur soutien inconditionnel et leur patience. Mes employeurs et collègues, pour leurs encouragements constants. Plus spécialement, les patrons de Copy Ben à Herve, Myriam et Alexandre qui, en plus de m'avoir accompagnée tout au long de mes études universitaires avec la bienveillance et la compréhension les caractérisant, ont souhaité m'offrir l'impression de ce mémoire. Mes amis, Marie, Loris, Cassandra, Mathilde, Elise et tous les autres qui m'ont toujours rassurée et motivée. Mais aussi et surtout Lola qui a contribué à de maintes reprises à la réussite de mes études et m'a donné énormément de son temps pour la correction de ce travail et Charles pour ses relectures attentives, ses bons conseils et sa disponibilité. Mon compagnon, Pierre, qui connaît probablement autant que moi le sujet de ce mémoire grâce à son écoute attentive, sa volonté permanente de m'aider et son soutien infatigable.

Je suis honorée d'avoir rencontré ou côtoyé ces professeurs, chercheurs, professionnels et artistes pour la réalisation de ce mémoire. Je le suis également d'être accompagnée de ces proches dans mon quotidien. Tous m'ont permis, à leur manière, d'accéder à l'aboutissement de ce mémoire et je les en remercie.

INTRODUCTION

« Un examen de la réception de Gutai à Paris est indispensable pour comprendre le profil international de Gutai »¹.

Ming Tiampo

Gutai est un groupe d'artistes d'avant-garde japonais dont l'activité s'étend de 1954 à 1972. Il rassemble au total cinquante-neuf membres tout au long de son existence. D'abord reconnu au Japon dans la région d'Ōsaka et à Tōkyō, le groupe acquiert ensuite une renommée internationale grâce à Michel Tapié, critique d'art français. Tapié leur a en effet permis d'exposer leurs travaux aux États-Unis, en Italie et en France. S'il y a eu des expositions individuelles d'artistes Gutai en France, seule l'exposition de 1965 à la galerie Stadler, à Paris, les a officiellement présentés en tant que groupe dans le paysage français.

La période durant laquelle Gutai évolue est le théâtre d'une importance croissante de l'action dans la création artistique, aussi bien en Europe et aux États-Unis qu'en Amérique Latine et au Japon. Des œuvres dont le geste d'exécution est presque plus important que le résultat sont créées simultanément dans le monde. Citons par exemple Jackson Pollock et ses *drip paintings* à partir de 1947, Georges Mathieu qui réalise ses grands tableaux devant un public dès 1954 ou encore les *Anthropométries* d'Yves Klein en 1960. Les artistes de Gutai s'inscrivent dans cette tendance et accordent donc une grande importance au geste ou à l'action dans leurs processus de création. À cette époque, ils sont en effet reconnus dans l'art abstrait. Cependant, aujourd'hui, ils sont considérés comme précurseurs du Land Art, de l'art minimaliste, de l'Arte Povera et de l'Art corporel. Il a pourtant fallu attendre plusieurs décennies avant que le groupe puisse jouir de ce statut.

L'histoire de la réception de l'art Gutai est en effet particulière. Si la première référence au groupe dans la littérature occidentale est écrite par Allan Kaprow en 1966 dans son ouvrage théorisant les happenings, leur absence dans la majeure partie de la littérature et des expositions avant les années 1980 atteste de cette reconnaissance tardive. Après Kaprow, la référence majeure des premières occurrences de Gutai dans la littérature scientifique occidentale est l'article d'Alfred Pacquement dans le catalogue de l'exposition *Japon des avant-gardes : 1910-*

¹ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011, p. 137 (trad. Lucie Piron).

1970 au Centre Pompidou en 1986². Outre le statut³ que Pacquement confère à Gutai, cette exposition est la première dans laquelle le groupe apparaît en France depuis celle de 1965. Des publications entièrement consacrées à Gutai paraissent à la fin du XX^e siècle et se multiplient ensuite après 2000. Parmi les plus importantes, on citera par exemple les travaux⁴ de Véronique Béranger, Barbara Bertozzi, Valérie Douniaux, Hirai Shōichi, Itō Junji, Michael Lucken, Florence de Mèredieu, Éric Mézil, Alexandra Munroe, Osaki Shinichirō, Yamamoto Atsuo. La chercheuse incontournable sur ce groupe artistique est cependant Ming Tiampo, qui, depuis le début des années 2000, a écrit de nombreux articles et ouvrages fondamentaux sur le sujet. Le problème spécifique de la réception du groupe a été abordé dans certains catalogues d'exposition, principalement dans *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka*⁵ et *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*⁶ pour la réception en Italie, mais aussi dans le catalogue de l'exposition "*Under Each Other's Spell": Gutai and New York*⁷ et dans l'ouvrage de Ming Tiampo *Gutai: Decentering modernism*⁸ pour la réception à New York.

Les objectifs principaux de ce travail étaient de replacer Gutai dans le contexte artistique international et de comprendre les raisons de la reconnaissance tardive des artistes du groupe en tant que précurseurs de certains mouvements occidentaux. La tâche était cependant trop ambitieuse. Il aurait en effet fallu étudier l'accueil reçu lors de l'ensemble des expositions en dehors du Japon auxquelles les artistes ont participé, chose impossible dans le cadre d'un mémoire de Master. Nous avons préféré nous concentrer sur le cas français, et plus spécifiquement parisien. Celui-ci n'a en effet fait l'objet d'aucune étude systématique au contraire des États-unis et de l'Italie. Les artistes Gutai sont pourtant exposés à quatre reprises à Paris entre 1959 et 1965, mais seule l'exposition de 1965, nous l'avons déjà souligné, les présente en tant que groupe. Afin de comprendre la réception française de Gutai, il a fallu, dans un premier temps, replacer le groupe et les expositions au sein du contexte parisien de la

² PACQUEMENT, Alfred, « Gutai : L'extraordinaire intuition », dans *Japon des avant-gardes : 1910-1970*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 284 -292.

³ Pacquement désigne les travaux de Gutai comme « étonnantes anticipations » (PACQUEMENT, Alfred, *op. cit.*, p. 285) dans le domaine du happening.

⁴ Ils seront cités tout au long de ce travail à chaque fois qu'ils ont été mis à contribution dans ce dernier.

⁵ BANDINI, Mirella (dir.), *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka*, Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea et Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, 1997.

⁶ *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011.

⁷ TIAMPO, Ming (dir.), "*Under Each Other's Spell": The Gutai and New York*", New York, Pollock-Krasner House and Study Center, 2009.

⁸ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011.

première moitié des années 1960 et observer dans quelle mesure le milieu artistique de la capitale été préparé à recevoir ces expositions. Cela ne pouvait être fait qu'en reconstituant le microcosme de Tapié et Stadler, les acteurs principaux de l'importation du groupe en France. Dans un second temps, on s'est attaché à étudier la réception immédiate de ces expositions, telle qu'elle est décrite dans la presse. Cette enquête a également permis de reconstituer ce que les visiteurs ont vu lors l'exposition de 1965, pour laquelle il n'existe en effet aucun catalogue d'exposition.

Pour mener à bien ce travail, nous avons pu nous appuyer sur différentes sources et articles scientifiques qui complètent ceux concernant directement Gutai. Sur Tapié, à part le catalogue franco-italien de l'exposition *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka*, il existe peu de sources importantes avant la thèse de Juliette Evezard défendue en 2015⁹. Rodolphe Stadler et sa galerie n'ont pas encore fait l'objet de recherches scientifiques. Les deux ressources principales sont l'ouvrage publié par la galerie à l'occasion de ses trente ans en 1985¹⁰ et l'article en ligne des Abattoirs (Musée-FRAC d'Occitanie à Toulouse)¹¹ écrit suite à la donation des archives de la galerie au FRAC en 2015¹². Les archives à Toulouse ont été consultées dans le cadre de ces recherches. Des ouvrages généraux sur la scène et le marché de l'art parisiens, notamment celui de Julie Verlaine¹³, ont aidé à contextualiser le système marchand de Tapié et l'art marginal promu par Stadler dans le milieu artistique parisien lorsque Gutai y est intégré.

Ayant glané peu d'information sur la réception de l'exposition de 1965 dans la littérature scientifique, il nous est apparu indispensable de consulter la presse d'époque à Paris. Cependant, un dépouillement n'a pas été nécessaire car l'ensemble des articles ont été recueillis et classés par la galerie Stadler au fil des expositions. Nous les avons en effet analysés lors de nos visites aux Abattoirs (Musée-FRAC d'Occitanie) à Toulouse, où sont aujourd'hui conservées ces archives. L'analyse de ces articles, parfois signés de critiques renommés tels que François

⁹ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris X, 2015.

¹⁰ STADLER, Rodolphe, *Galerie Stadler : 30 ans de rencontres, de recherches et de partis pris*, Paris, Galerie Stadler, 1985.

¹¹ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

¹² Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris.

¹³ VERLAINE, Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : Une histoire culturelle du marché de l'art 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

Pluchart, Pierre Restany ou Jean-Jacques Lévêque, s'est révélée fondamentale pour connaître les avis sur les expositions de Gutai en France. Se trouvent également dans ces archives les bandes négatives conservées des photographies du vernissage de l'exposition de 1965. Ces archives, surtout la correspondance, ont déjà été consultées auparavant pour la réalisation du catalogue de l'exposition à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1999¹⁴, juste avant la vente de la galerie et la délocalisation des archives. Mais la plupart des photographies et des articles de presse sont inédits. Une autre partie des archives de Michel Tapié se trouve à la bibliothèque Kandinsky à Paris. Cependant, dans le cadre de cette étude sur la réception de l'art Gutai à Paris, il n'a pas été possible de consulter ces archives à cause de la situation sanitaire exceptionnelle¹⁵. Nous avons également pu consulter le dossier administratif de certaines œuvres Gutai conservées au Musée cantini de Marseille qui ont transité auparavant par la galerie Stadler.

Les principaux protagonistes de l'exposition de 1965 sont aujourd'hui décédés. Nous avons toutefois eu l'occasion de rencontrer Matsutani Takesada pour l'interviewer. Matsutani fait partie des artistes Gutai exposés en 1965 et habite à Paris depuis 1966. Il n'a malheureusement pas vu cette exposition et n'a pas eu de retour sur cette dernière. Il lui a donc été difficile de répondre aux questions sur l'exposition.

Au cours de ces recherches, deux expositions sur Gutai ont été organisées en France : *Gutai, l'espace et le temps* au Musée Soulages de Rodez (7 juillet-4 novembre 2018)¹⁶ et *Takesada Matsutani* au Centre Pompidou à Paris (26 juin-23 septembre 2019)¹⁷. Avant que ce travail ne soit entrepris, l'exposition *A Feverish Era in Japanese Art : Expressionism in the 1950's and 1960's* a été présentée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (14 octobre 2016-22 janvier 2017). Cette exposition a été le déclencheur de ces recherches. En effet, elle présentait Gutai comme pionnier de l'art performance en n'exposant que des tableaux expressionnistes, ce qui ne rendait pas la démonstration très convaincante et suscitait des interrogations.

Ce travail se divise en trois parties. La première partie est consacrée à la définition de Gutai, à son histoire et à ses particularités artistiques et communicationnelles. Elle se base sur les nombreuses études qui ont déjà analysés les caractéristiques de ce groupe et en résumant synthétiquement les principales, notamment celles qui apparaissent dans le manifeste Gutai. La

¹⁴ *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999.

¹⁵ Le travail de Juliette Evezard se base cependant sur ce fonds. Si nous n'avons pas pu consulter le fonds de première main, la thèse d'Evezard ne semble pas faire appel à des documents essentiels à cette étude. Nous espérons cependant pouvoir le consulter entre le dépôt et la défense de ce mémoire de Master.

¹⁶ *Gutai, l'espace et le temps*, Rodez, Musée Soulages, 2018.

¹⁷ *Takesada Matsutani*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2019.

deuxième partie se concentre sur Michel Tapié et son association à Gutai, ainsi que sur la galerie Stadler. Elle a pour but d'analyser le contexte dans lequel l'art Gutai est importé à Paris. La troisième partie propose une explication en détail des raisons de la mauvaise réception de Gutai à Paris dans les années 1960. Si certains facteurs apparaissent déjà pendant le développement des deux premières parties, ceux-ci sont précisés et complétés par d'autres motifs résultant de l'analyse des coupures de presse d'époque. Cette dernière partie est elle-même divisée en trois temps. Nous décrivons tout d'abord la manière dont Gutai est perçu par différentes strates du milieu artistique parisien avant l'exposition de 1965. Nous envisageons ensuite la mauvaise réception de l'exposition de 1965 à partir de son vernissage en détaillant les facteurs de cette rencontre manquée avec le public à travers les critiques de la presse. Finalement, le sort de certaines œuvres exposées en 1965 est traité pour connaître le taux de ventes de cette exposition.

I. GUTAI : NAISSANCE ET ESSOR AU JAPON

A. Formation

1. Yoshihara Jirō et la genèse : des influences occidentales

Yoshihara Jirō, fondateur du groupe Gutai, naît en 1905 à Ōsaka dans le Kansai, une région très attachée à ses traditions. Dans ce Japon du début XX^e où l'économie prospère, il est le deuxième garçon d'une famille aisée propriétaire d'une entreprise à succès produisant de l'huile végétale¹⁸. Il apprend d'abord la peinture au collège¹⁹. Adolescent, il s'intéresse à l'art de l'ère Taisho à travers la revue *Shirakaba*²⁰. Par la suite, il ne reçoit pas de formation institutionnelle artistique puisque sa carrière d'administrateur au sein de la société familiale semble toute tracée²¹. En 1925, il emménage à Ashiya, où il rencontre Kamiyama Jirō, artiste revenant de Paris²². Après ses études au prestigieux Kwansei Gakuin Commercial College²³ de Kōbe, en 1928, il étudie sérieusement la peinture avec Kamiyama et s'inscrit dans un groupe de dessin²⁴. La même année, il présente également sa première exposition²⁵. Plusieurs natures mortes avec des poissons et des paysages y sont notamment montrées (fig.1 et fig. 2). Dès les années 1930, Yoshihara débute une très grosse collection d'ouvrages, de revues et de catalogues d'exposition sur l'art occidental provenant d'Angleterre, de France et des États-Unis. À la fin de sa vie, le nombre de pièces s'élève à 300 : il s'agit des résultats donnés dans les années 1990 par le Ashiya city Museum of Art and History après le dépouillement du legs de Yoshihara suite à son décès en 1972²⁶. Yoshihara était donc très au courant de la création de l'autre bout du monde. À partir de 1931, il se lance dans des réalisations surréalistes (fig. 3 et fig. 4). Puis, en 1934, à la galerie Kinokuniya de Tōkyō, à l'occasion du salon annuel *Nika-ten*, il se fait remarquer par Fujita Tsuguharu (Léonard Foujita) alors qu'il n'en est qu'à sa deuxième exposition²⁷.

¹⁸ LUCKEN, Michael, « Yoshihara Jirō : l'envers de l'épopée », dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 17.

¹⁹ ASHIYA CITY MUSEUM OF ART AND HISTORY, *Collection: Jiro YOSHIHARA*, disponible sur <https://ashiya-museum.jp/>, consulté le 22 mai 2019.

²⁰ TIAMPO, Ming, « Biographies of the Artists », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 257.

²¹ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 18.

²² ASHIYA CITY MUSEUM OF ART AND HISTORY, *Collection: Jiro YOSHIHARA*, disponible sur <https://ashiya-museum.jp/>, consulté le 22 mai 2019.

²³ Ancien nom de de la Kwansei Gakuin University.

²⁴ TIAMPO, Ming, « Biographies of the Artists », *op. cit.*, p. 257.

²⁵ ASHIYA CITY MUSEUM OF ART AND HISTORY, *Collection: Jiro YOSHIHARA*, disponible sur <https://ashiya-museum.jp/>, consulté le 22 mai 2019.

²⁶ HIRAI, Shōichi, « On Gutai », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 145.

²⁷ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 19.

Fujita, peintre japonais francisé et christianisé le plus connu du XX^e siècle et membre de l'École de Paris, rentre au Japon en 1929 après avoir passé seize ans en Europe²⁸. Lors de cette exposition précédemment citée de 1934, la 21^e organisée par le groupe Nika kai [Deuxième Section]²⁹, il est l'auteur de la préface du catalogue dans laquelle il écrit : « [Yoshihara] a bien évidemment subi l'influence des derniers mouvements parisiens. Tout n'est pas création originale. Mais il a bien compris, lui au moins, le nouvel art qui se fait en France, l'a assimilé et progresse. C'est un homme d'aujourd'hui qui saisit pleinement l'esprit moderne³⁰ ». Il parraine Yoshihara pour lui faire intégrer le groupe Nika kai³¹. Plus tard, il l'encourage à se rendre à Paris. Cependant, le père de l'artiste nouvellement reconnu refuse catégoriquement ce départ pour les besoins de l'entreprise familiale. De là, Yoshihara s'investit dans l'art en train de se faire de sa région.

Entre 1934 et 1937, un ralentissement de ses activités artistiques s'opère. Conséquemment à cette période, le basculement du surréalisme à l'abstraction se produit dans son travail (fig. 5)³². En 1935, la réforme Matsuda est mise en place³³. Cette réforme appelle les artistes de tous secteurs à participer à l'effort de guerre³⁴. À la 24^{ème} exposition *Nika-ten* organisée par Nika kai en 1937, alors que la guerre contre la Chine est déclarée la même année, Yoshihara est récompensé par un prix de mérite³⁵. Doucement, il devient l'un des membres les plus actifs de la Nika kai. En 1938, il crée au sein de cette association d'artistes le groupe Kyūshitsu kai [Neuvième Salle] qui rassemble les membres les plus avant-gardistes³⁶. Leur nom vient du fait qu'ils étaient exposés dans la salle 9 pour la *Nika-ten* au Metropolitan Art Museum de Tōkyō. En outre, pour appuyer le sérieux de cette congrégation dans leur engagement d'innovation artistique, Fujita et Seiji Togo sont choisis comme conseillers. Seiji Togo est un autre artiste japonais internationalement reconnu avec de nombreux contacts dans l'avant-garde occidentale, surtout l'artiste futuriste italien Filippo Tommaso Marinetti. En mai 1939, s'organise la première exposition du groupe Kyūshitsu kai dans les grands magasins Shirokiya du quartier Nihonbashi à Tōkyō. Parallèlement à l'exposition, le premier numéro de leur revue nommée

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ HIRAI, Shōichi, « On Gutai », *op. cit.*, p. 145.

³⁰ FUJITA, Tsuguji, préface du cat. exp. *Yoshihara jiro ten*, Tōkyō, Galerie Kinokuniya, 1934, cité dans LUCKEN, Michael, « Yoshihara Jirō : l'envers de l'épopée », dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 19.

³¹ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 20.

³² HIRAI, Shōichi, « On Gutai », *op.cit.*, p. 145.

³³ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 20.

³⁴ TSUTSUI, William M., *A companion to Japanese History*, Blackwell, Oxford, 2007, p. 244.

³⁵ HIRAI, Shōichi, « On Gutai », *op. cit.*, p. 145.

³⁶ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 18.

Kyūshitsu (fig. 6) est publié. Il est imprimé sur du papier de grande qualité et présente des planches illustrant les travaux d'artistes du groupe accompagnées de textes explicatifs. Si les essais sont parfois en japonais, l'introduction est en plus écrite en anglais, français et allemand. Dès l'origine de la revue, la destination aux lecteurs étrangers est assumée. Cependant, le groupe n'a l'occasion de publier qu'un second numéro en mars 1940. Il se dissout et met fin à ses activités après la troisième exposition en mai 1943 à cause de la Seconde Guerre mondiale³⁷.

Pendant la guerre, Yoshihara reste assez libre dans sa création malgré les censures imposées par la réforme de 1935 et les différents conflits militaires engageant le Japon³⁸. Il est en outre contraint de retourner dans le village de son père, Nishinomiya, quand il est atteint de tuberculose³⁹. Le gouvernement militaire se sert de la culture pour sa propagande et crée, par exemple, en 1942, une Association nationale des Écrivains pour servir la partie⁴⁰. La liberté d'expression de Yoshihara peut s'expliquer par son style et ses sujets (fig. 7). En effet, peignant des thèmes patriotiques (fig. 8) depuis la guerre contre la Chine, Yoshihara devient un des peintres principaux pour l'armée. Un léger retour à la figuration est observé avec des formes minérales, végétales et humaines qui se laissent deviner jusqu'en 1946 (fig. 9 et fig. 10)⁴¹. L'artiste représente également des scènes de bataille⁴². Au Japon, pendant cette période, règne un climat de panasiatisme et même d'ultranationalisme.

Après la guerre, l'occupation américaine est instaurée tandis que Yoshihara développe une aura de meneur dans le Kansai et valorise un art régional. En 1946, il est un membre important du groupe interdisciplinaire Tenseki kai [Rolling Stone Group] (fig. 11 et fig. 12). En 1948, il contribue à la formation de l'Ashiya City Art Association (fig. 13), avant d'en devenir l'un des représentants. En 1952, les troupes américaines se retirent et l'occupation est levée. Attaché aux traditions de son pays, Yoshihara est fortement intéressé par la philosophie Zen et l'art qui en découle (fig. 14). La même année, il écrit un essai dans la revue spécialisée *Bokubi* (fig. 15 et fig. 16) sur le maître Zen Nantembo⁴³. En 1953, Yoshirara s'associe au groupe de discussion

³⁷ HIRAI, Shōichi, « On Gutai », *op.cit.*, p. 149.

³⁸ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 20.

³⁹ TIAMPO, Ming, « Biographies of the Artists », *op. cit.*, p. 257.

⁴⁰ MÈREDIEU, Florence de, « Gutai et l'immédiat après-guerre », dans YAMAMOTO, Atsuo, TIAMPO, Ming et MÈREDIEU, Florence de, *Gutai*, Paris, Blusson, 2002, p. 69.

⁴¹ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 20.

⁴² *Idem*, p. 21.

⁴³ WESTGEEST, Helen, « No Meaning, No Composition, No Colour. From Zero to Gutai », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 135.

Gendai Bijutsu Kondankai [Contemporary Art Discussion Group ou Amicale des artistes contemporains], Genbi en abrégé⁴⁴.

2. « *Post Hiroshima Generation* », jeunesse des guerres et de l'occupation

Le 15 août 1945, la reddition inconditionnelle du Japon est annoncée à la radio par l'Empereur-même. Les institutions traditionnelles s'effondrent et la période d'occupation américaine commence. Les Américains censurent les horreurs engendrées par les bombes atomiques et leurs conséquences. Mais ils libèrent les mœurs. La promotion du capitalisme est importante pour contrer le communisme venant des pays voisins. La guerre de Corée débute en 1950⁴⁵. Certains artistes et écrivains tentent de résister au contrôle américain en développant une « esthétique des décombres »⁴⁶. Outre l'effritement des traditions et l'occupation, la population japonaise souffre de la « conscience malheureuse »⁴⁷. Ce contexte détonnant est le terreau parfait pour créer une génération d'artistes caractérisée par la violence et la désacralisation, désignée comme la « *Post Hiroshima Generation* »⁴⁸. Il s'agit de la génération après celle de Yoshihara, ce sont des artistes qui ont vécu leur enfance ou adolescence dans ce climat d'occupation américaine.

La presque totalité des artistes qui rejoignent Gutai tout au long de l'histoire du groupe rentraient dans l'âge adulte, étaient adolescents ou enfants voire pour les plus jeunes, sont nés pendant la Seconde Guerre mondiale. Les conflits de l'époque et leurs conséquences sont donc capitaux pour l'orientation artistique de ces jeunes à la conquête du renouveau. La volonté de faire table rase du passé est claire.

⁴⁴ TIAMPO, Ming, « Biographies of the Artists », *op. cit.*, p. 257.

⁴⁵ MÈREDIEU, Florence de, « Gutai et l'immédiat après-guerre », *op. cit.*, p. 70.

⁴⁶ *Idem*, p. 74.

⁴⁷ *Idem*, p. 72.

⁴⁸ *Ibidem*.

3. La Gutai Bijutsu Kyōkai. Rassemblement autour du maître Yoshihara

a. Les premiers membres

En juillet-août 1954, la Gutai Bijutsu Kyōkai [Association de l'Art Gutai] est créée par Yoshihara et compte seize autres membres⁴⁹ (cf. annexe 1, p. 102-104) originaires de la région entre Kōbe et Ōsaka (fig. 17). La date de fondation n'est pas extrêmement précise car les premières adhésions se sont faites de manière éparse⁵⁰. Elle diverge donc d'un auteur à l'autre. Le siège du groupe se situe alors dans le quartier Koshien-guchi de Nishinomiya, ville voisine d'Ashiya. Il est installé dans la maison de Shimamoto Shōzo, l'un des membres qui deviendra emblématique du groupe⁵¹. Les artistes composant le groupe sont des étudiants ou des amis de Yoshihara, dont certains viennent du groupe Genbi, le dernier groupe auquel Yoshihara s'associe avant la création de Gutai (cf. *supra*, p. 13-14). Ce groupe pluridisciplinaire Genbi est très important dans la formation de Gutai car il représente une première tentative de rassemblement entre ces artistes⁵².

Ce mot *gutai* est un « terme conceptuel d'origine sino-japonaise »⁵³ et signifie *concret*. Le choix de ce mot dans l'intitulé du groupe est inspiré de la revue parisienne *Art concret* des années 1930. L'idéogramme de Gutai 具体 peut être séparé en deux kanjis associés « aux deux notions, celle d'outil, ou de matériau, et celle du corps »⁵⁴. Le choix de ce nom est plus compréhensible encore à la lecture du manifeste (cf. *infra*, p. 17-19 et annexe 2, p. 105-106).

Le 1^{er} janvier 1955, le premier numéro de la revue *Gutai* est publié. A cet instant, aucun manifeste n'existe concernant le groupe et cette première publication n'en est pas un. Une courte introduction en anglais annonce la participation des dix-sept membres du groupe dans la réalisation de ce bulletin et insiste sur l'individualité de chacun. Quelques travaux des membres

⁴⁹ Dix-sept premiers membres de Gutai : Azuma Sadami, Fujikawa Tōichirō, Funai Yutaka, Isetani Kei, Masanobu Masatoshi, Okada Hiroshi, Okamoto Hajime, Sekine Yoshio, Shimamoto Shōzō, Tsujimura Shigeru, Ueda Tamiko, Uemae Chiyū, Yamazaki Tsuruko, Yoshida Toshio, Yoshihara Hideo, Yoshihara Jirō et Yoshihara Michio (fils de Jirō).

⁵⁰ OSAKI, Shinichirō, « Une stratégie de l'action : Gutai, Pollock, Kaprow », traduit du japonais par Véronique Brindeau, dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 54.

⁵¹ HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 197.

⁵² OSAKI, Shinichirō, *op. cit.*, p. 53.

⁵³ BÉRANGER, Véronique, « À la recherche de rencontres : le Monoha et Gutai » dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 179.

⁵⁴ *Ibidem*.

sont présentés et rien ne semble dans ce numéro imposer une ligne de conduite aux artistes. Mais une tendance pour l'abstraction est tout de même évidente⁵⁵.

b. De Zero à Gutai

Dans le courant de l'année 1950, douze artistes du Kansai se réunissent sous le nom Shinseisaku Kyokai [Association de la Nouvelle Production]. En 1952, de ce groupe en naît un autre : Zero no kai [Groupe Zéro], plus souvent nommé Zero et parfois même écrit 0. Le nom est une idée de Murakami Saburō, l'un des membres de Zero et bientôt de Gutai. Il évoque les principes de base choisis par le groupe fortement inspirés de la philosophie Zen⁵⁶. Murakami dit à ce sujet : « Zéro signifie "rien" : partez de rien, complètement original, sans signification artificielle. La seule signification est : mon corps au naturel »⁵⁷. Le nom Zero, paradoxalement, a beaucoup de sens pour les membres : il fait également allusion à la simplification présente dans l'art traditionnel japonais, mais aussi à la neutralité et enfin à un nouveau départ suite à la Seconde Guerre mondiale. Les membres se retrouvent irrégulièrement pour parler d'un art nouveau, d'aucune fois hebdomadairement et d'autre fois mensuellement. Font également partie de cette assemblée : Kanayama Akira, Shiraga Kazuo et Tanaka Atsuko. Leurs travaux sont très dépouillés. Ils sont caractérisés par une composition simple et une palette de couleurs restreinte (fig. 18-25)⁵⁸.

Le groupe Zero rentre en contact avec Gutai lors de l'exposition Genbi de 1954⁵⁹. Les deux groupes ont des objectifs, théories et intérêts communs. Shimamoto propose, avec l'accord de Yoshihara, à Kanayama de rejoindre Gutai avec les autres membres de Zero. Kanayama, après avoir consulté les autres membres de Zero, accepte la proposition. Ainsi, en février 1955, Kanayama Akira, Motonaga Sadamasa, Murakami Saburō, Tanaka Atsuko, Shiraga Kazuo et sa femme Fujiko se joignent à Gutai⁶⁰. Ne comptant qu'une unique exposition à son actif, qui a eu lieu aux grands magasins Sōgō d'Ōsaka, le groupe Zero se dissout après trois ans d'activité suite à l'affiliation de ses quatre membres les plus importants (précédemment cités) à Gutai⁶¹.

⁵⁵ WESTGEEEST, Helen, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁶ *Idem*, p. 121.

⁵⁷ Propos de MURAKAMI Saburō recueillis lors d'un interview le 31 août 1993 à Kōbe, cités dans WESTGEEEST, Helen, *op. cit.*, p. 121 (trad. de Lucie Piron).

⁵⁸ WESTGEEEST, Helen, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁹ MITSUDA, Yuri, « Trauma and deliverance: Portraits of avant-garde artists in Japan, 1955-1970 » dans *Tokyo 1955-1970: A New Avant-garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2012, p. 165.

⁶⁰ WESTGEEEST, Helen, *op. cit.*, p. 127.

⁶¹ *Idem*, p. 121.

Peu avant que les artistes de Zero ne se joignent à Gutai, huit membres de Gutai quittent le groupe à cause des divergences artistiques avec Yoshihara⁶².

c. Le manifeste

Yoshihara rédige un manifeste en japonais publié en décembre 1956 dans le magazine mensuel d'art *Geijutsu Shincho* (fig. 26 ; cf. annexe 2, p. 105-106). Ce manifeste montre l'influence des pratiques artistiques occidentales sur Yoshihara. Cette influence était déjà observable par d'autres aspects tels que l'esthétique de ses débuts artistiques (cf. *supra*, p. 11-12) et le recours à une revue pour Gutai (cf. *infra*, p. 25-27). En effet, le manifeste Gutai correspond parfaitement à la description écrite par Nathalie Heinich des manifestes de l'avant-garde artistique occidentale. D'abord, ce texte publié dans une revue est la meilleure méthode pour qu'il soit pérenne dans le temps. C'est pourquoi cette méthode de diffusion est majoritairement représentée puis choisie, caractérisant les manifestes⁶³. Ensuite, en synthétisant la description d'Heinich, plusieurs fonctions de ces manifestes apparaissent : prescriptive, de regroupement et d'opposition⁶⁴. A travers ce manifeste, Yoshihara donne son avis sur la relation entretenue entre l'homme et la matière tout au long de l'histoire de l'art. Cet avis permet de faire transparaître la fonction prescriptive puisqu'il énonce comment cette relation devrait être. Il met aussi en évidence la fonction d'opposition en nommant les opposants.

Selon Yoshihara, tout ce qui est autre que les arts primitifs et l'art après l'impressionnisme n'est que soumission et massacre de la matière pour lui donner une forme et une fonction qui ne vient pas d'elle. Alors que l'art Gutai donne vie à la matière et la réconcilie avec le corps humain. Le corps doit travailler en symbiose avec la matière pour la laisser s'exprimer librement. Il fait ensuite le rapprochement avec l'art informel, en citant Jackson Pollock, Georges Mathieu et Antoni Tàpies, dont il connaît les travaux grâce à Dōmoto Hisao, artiste japonais expatrié à Paris, et Tominaga Soichi, critique d'art japonais. Il reconnaît dans ce mouvement des similitudes entre leurs opinions. Il explique enfin le choix du mot « concret » dans le nom du groupe, la ligne directrice de Gutai et les moyens d'y parvenir.

⁶² HIRAI, Shōichi, « On Gutai », *op.cit.*, p. 145.

⁶³ HEINICH, Nathalie, « Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier », dans MAJASTRE, Jean-Olivier (dir.), *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelles, La Lettre volée, 1994, p.50.

⁶⁴ *Idem*, p.49-64.

Dans le groupe, Yoshihara prend rapidement la position du maître. La rédaction de ce manifeste affirme cette place et conclut la création du groupe. Ainsi, la fonction du manifeste de regroupement du manifeste est remplie. Yoshihara est le plus âgé et a une idée précise de ce qu'il recherche dans la création artistique. La seule consigne qu'il donne aux membres du groupe est : « Faites ce que personne ne fait »⁶⁵. Très informé des réalisations contemporaines occidentales (cf. *supra*, p. 11), le maître veille scrupuleusement à ce que cette consigne soit respectée. En témoigne l'expérience de l'artiste Matsutani Takesada (cf. annexe 3, p. 107-123) : avant de l'accepter dans le groupe, Yoshihara lui a fait soumettre de nombreux projets qui n'étaient jamais assez novateurs pour lui. Dès le lycée, Matsutani entend parler des travaux de Gutai et les trouve très inspirants. À la fin de l'année 1959, Matsutani, jeune artiste diplômé de l'École des Beaux-Arts d'Osaka, souhaite rejoindre Gutai et montre ses tableaux expérimentaux à Yoshihara. Cependant, il doit attendre 1963 pour enfin être accepté par Yoshihara⁶⁶. Matsutani se souvient des exigences du maître :

« Pendant trois ans, Monsieur Yoshihara m'a dit : "Non, ça c'est lui qui a déjà fait ça, ça c'est lui, ça c'est Europe, ça c'est America". Il m'a même montré des catalogues en me disant : "Ça, Matsutani, regarde-là, non". J'étais déçu. Monsieur Yoshihara n'a jamais expliqué pourquoi c'était de mauvaises compositions, etc. Il disait toujours : "il faut faire du nouveau". Mais ça, jusque maintenant, je m'en souviens encore »⁶⁷.

D'après Matsutani, Yoshihara exigeait donc aux membres de ne jamais copier, de faire quelque chose de nouveau et d'oublier tout ce qu'enseignaient les académies⁶⁸.

De plus, selon Michael Lucken, seul Yoshihara avait conscience des risques d'un enthousiasme trop prenant dans la création. C'est pourquoi, il donnait aux membres un cadre, un espace clos duquel ne pas dépasser : un parc, une scène, etc. Il connaissait la limite pouvant empêcher à leurs œuvres d'être reconnues par la critique. Même si le geste est important dans l'art Gutai, comme dans certains arts traditionnels japonais, Yoshihara pense aux résultats. Pour Yoshihara, la réalisation et le produit fini forme l'œuvre. Ce concept d'œuvre complète est nommé *sabukin* en japonais. Yoshihara sait qu'à l'époque, juste un geste n'est pas vendeur⁶⁹.

⁶⁵ ITŌ, Junji, « Gutai ou l'énigme du Japon » dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 174.

⁶⁶ Entretien de Lucie Piron avec Matsutani Takesada, Paris, le 24 avril 2019 (cf. annexe 3, p. 110).

⁶⁷ Entretien de Lucie Piron avec Matsutani Takesada, Paris, le 24 avril 2019 (cf. annexe 3, p. 118).

⁶⁸ Entretien de Lucie Piron avec Matsutani Takesada, Paris, le 24 avril 2019 (cf. annexe 3, p. 112).

⁶⁹ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 23.

Un autre élément rassembleur et attestant de la figure de meneur de Yoshihara est l'interdiction qu'il impose aux artistes de donner un titre à leurs œuvres. De plus, quand les membres se présentent publiquement en tant que groupe lors de la *7th Yomiuri Independent Exhibition* [Septième exposition des Indépendants Yomiuri] à Tōkyō en mars 1955, toutes les œuvres étaient signées « Gutai » et non par le nom des artistes. Cette pratique s'arrête cependant assez vite et n'a jamais été utilisée dans les revues puisque les œuvres y étaient présentées avec le nom de leur auteur⁷⁰.

B. Particularités artistiques japonaises et volonté d'internationalisation

1. Recherches sur le concret à travers l'abstrait

a. Matière

« L'art Gutai ne transforme pas, ne détourne pas la matière ; il lui donne vie »⁷¹.

Yoshiraha Jirō

Dès les origines de Gutai, la matière est un moteur dans les recherches de Yoshihara vers une « création artistique pure »⁷². Pour y parvenir, Yoshihara estime devoir passer par une « réconciliation de l'esprit humain et de la matière »⁷³. Selon lui, à part les arts primitifs et l'art postimpressionniste, dans l'art du passé, « la matière n'a pas [eu] le droit à la parole et [a été] entièrement massacrée »⁷⁴. Pour laisser la matière pleinement s'exprimer, l'artiste doit « se confondre avec elle »⁷⁵ et se mettre à son « service [...] en une formidable symbiose »⁷⁶. Le groupe essaye donc de « créer une complicité entre les dispositions humaines de l'artiste et la spécificité de la matière »⁷⁷.

Concernant la matière, le groupe Gutai se caractérise également dans un choix de matériaux novateurs pour poursuivre l'unique consigne de Yoshihara : la colle à bois de Matsutani (fig. 27), l'eau (fig. 28) et la fumée de Motonaga (fig. 29), les ampoules de Tanaka

⁷⁰ PACQUEMENT, Alfred, *op. cit.*, p. 287.

⁷¹ YOSHIHARA, Jirō, « Gutai Art Manifesto », dans *Geijutsu Shincho*, vol. 7, n°12, 1956, p.204, cité et traduit du japonais dans KRAMER, Antje, *Les grands manifestes de l'art des XIXe et XXe siècles*, Beaux Arts éditions, Paris, 2011, p. 172.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Idem*, p. 173.

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Idem*, p. 175.

(fig. 30), etc. Et quand Gutai utilise la peinture, il n'est pas rare que les outils soient aussi peu communs : couteau (fig. 31), pieds (fig. 32 et fig. 33), en lançant des bouteilles en verre remplies de peinture (fig. 34 et fig. 35), avec une voiture télécommandée (fig. 36 et fig. 37), avec une bicyclette (fig. 38), etc. Cette diversité d'outils peut être expliquée par la « théorie de la course du pinceau » de Shiraga parue dans la revue *Gutai* n°6 : quand l'artiste peint avec un pinceau par exemple, la peinture est la matière qui s'exprime mais le pinceau aussi. Donc l'outil qui sert à appliquer la peinture est également englobé dans la notion de matière, il ne la contraint pas⁷⁸.

De plus, il existe un lien particulier avec les ruines dans la révélation de la matière selon Gutai, ce principe transparait déjà dans le manifeste de 1956 à travers ces termes :

« [Les] altérations causées par les désastres et les outrages du temps sur les objets d'art et les monuments du passé [...] [ne] révélerai[en]t [pas] la beauté de la matière originelle, par-delà les artifices du travestissement ? Lorsque nous nous laissons séduire par les ruines, le dialogue engagé par les fissures et les craquelures pourrait bien être la forme de revanche prise par la matière pour recouvrer son état premier »⁷⁹.

Puis dans le vocabulaire iconographique utilisé par le groupe se trouve des références aux ruines de guerre. L'exemple le plus illustre est Shiraga qui lutte dans du mortier (fig. 39 et fig. 40) rappelant sans conteste les tas de soldats dans la boue, déjà représentés par d'autres artistes tel que Fujita (fig. 41)⁸⁰.

b. Espace et temps

Cet aspect peut paraître peu développé chez Gutai car il l'est moins que la matière. Cependant, des questions sur l'espace et le temps sont posées, encore une fois, assez tôt. Dans le manifeste Gutai, l'abstraction est associée à la « création d'un espace autonome », la « simple représentation » ne serait liée qu'à la « seule vision », les membres consacrent alors tous leurs « efforts à la recherche de moyens personnels de création spatiale » pour « concrétiser cet espace "abstractionniste" »⁸¹. Si ces objectifs peuvent également se retrouver chez les artistes

⁷⁸ SHIRAGA, Kazuo, « Theory of the Curse of the Brush », dans *Gutai*, n°6, 1957, cité et traduit du japonais dans LANGE-BERNDT, Petra, *Materiality*, Londres, Whitechapel Gallery et Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2015, p. 65-66.

⁷⁹ YOSHIHARA, Jirō, « Gutai Art Manifesto », *op.cit.*, p. 173.

⁸⁰ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 22.

⁸¹ YOSHIHARA, Jirō, « Gutai Art Manifesto », *op.cit.*, p. 175.

occidentaux au même moment, la différence réside en la spontanéité caractéristique chez Gutai⁸². Cette spontanéité n'est qu'apparente pour François Wahl⁸³. Plus tard, les recherches de Gutai influencent les travaux du groupe japonais Monoha⁸⁴.

Dans les faits, l'intérêt pour l'espace et le temps se remarque de manière évidente à travers les expositions en plein air dans lesquelles les œuvres devaient s'intégrer à leur environnement et réagir avec lui. En plus d'être enfermées dans un espace clos et défini qu'était le parc, certaines œuvres étaient pensées pour donner différents effets en fonction des conditions météorologiques : par exemple, vent et pluie (fig. 42 et fig. 43), soleil tapant ou nuit tombée (fig. 44 et fig. 45 ; pour autres exemples, cf. *infra*, p. 27-30). Ainsi, chaque spectateur pouvait vivre une expérience unique dépendant du jour et de l'heure de sa visite⁸⁵. Les expositions organisées sur scène restreignent encore les artistes à rester dans un espace défini qu'est la scène, même si certains en sortent. C'est le cas de Motonaga avec *Fumée* (fig. 29), qui clôture le spectacle en remplissant petit à petit la salle de volutes de fumée, forçant ainsi les spectateurs à évacuer⁸⁶. Mais ces spectacles donnent un nouveau défi au groupe, celui de la durée et de son respect pour le bon déroulement des événements⁸⁷. Ces deux nouveaux types d'expositions représentent des espaces novateurs de présentation d'œuvres à l'époque. Yoshihara en est convaincu et emploie notamment ces mots dans *Gutai* n° 7 à propos du premier *Gutai sur scène* : « Nous sommes certains que ces œuvres, et le format dans lequel elles sont présentées, seront révolutionnaires pour le monde entier - Est et Ouest »⁸⁸.

Selon François Wahl, l'exemple le plus évocateur et le plus précoce concernant cette volonté de travailler l'espace et le temps comme matériaux est l'œuvre *Faire 6 trous en un instant* de Murakami (fig. 46 et fig. 47)⁸⁹. Dans sa forme originelle, cette œuvre de Murakami consiste en trois cadres de bois recouverts de papier à travers lequel l'artiste passe en déchirant

⁸² BERTOZZI, Barbara, « Gutai », dans *Flash Art*, vol. XXIV, n° 158, 1991, p. 97.

⁸³ WAHL, François, « La dépression », dans *La Part de l'Œil*, n°17-18, 2001-2002, p. 295-296.

⁸⁴ BÉRANGER, Véronique, *op. cit.*, p. 184.

⁸⁵ TIAMPO, Ming, « Moments de destruction, Moments de beauté : Gutai et les fêtes Matsuri au Japon », dans YAMAMOTO, Atsuo, TIAMPO, Ming et MÈREDIEU, Florence de, *Gutai*, Paris, Blusson, 2002, p. 50.

⁸⁶ YAMAMOTO, Atsuo, « L'espace, le temps, la scène et la peinture », dans YAMAMOTO, Atsuo, TIAMPO, Ming et MÈREDIEU, Florence de, *Gutai*, Paris, Blusson, 2002, p. 26.

⁸⁷ TIAMPO, Ming, « Gutai Experiments on the World Stage », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 31.

⁸⁸ YOSHIHARA, Jirō, dans *Gutai*, n° 7, 1957, cité dans TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra, « Plates », dans TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra (dirs.), *Gutai: Splendid Playground*, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 2013, p. 200.

⁸⁹ WAHL, François, *op.cit.*, p. 295.

violemment le papier ; elle a été préparée un jour avant l'exposition, le public n'assistait pas à sa création, l'action ne leur était qu'évoquée⁹⁰.

c. De l'action à la toile

Le terme d'action commence à être associé théoriquement à l'art avec Jackson Pollock, sa pratique étant nommée « action painting » en 1952. L'importance du processus de création dans l'art contemporain apparaît à partir de 1947 avec les fameuses *drip paintings* de Pollock créées par égouttements. Il est exposé pour la première fois au Japon en 1951. Lors de cette exposition à Ōsaka, deux œuvres de Pollock (les *all-over drippings Number 9* et *Number 11*, fig. 48 et fig. 49) sont montrées mais également d'autres artistes abstraits et expressionnistes, français et américains (André Minaux, André Marchand, Rothko, Tobey, Poussette-Dart et Tomlin). Les français ont eu beaucoup plus de succès que les américains mais Pollock a retenu particulièrement l'attention de Yoshihara. En effet, l'artiste américain a une influence considérable sur Yoshihara par la suite. Devant cette exposition, le fondateur de Gutai utilise l'expression de « langage plastique universel »⁹¹. En 1952, les premières photographies de Pollock réalisant ses action paintings paraissent au Japon et Yoshihara en prend rapidement connaissance puisqu'il écrit quelques articles illustrés par les photographies de Namuth (fig. 50) dans des revues d'art japonaises. Il voit dans la technique de Pollock un lien avec ses propres recherches⁹². Le père de l'action painting meurt en 1956. Suite à l'introduction du travail de Pollock, l'art performance, sans être nommé, se développe fortement dans l'avant-garde japonaise quand l'occupation américaine du pays est levée en 1952. Dans les années 1960, le terme *akushon* en japonais est utilisé pour désigner ce genre de pratique, laissant tomber l'élément « peinture » qui restreint le concept. Le produit fini devient alors superflu au Japon, contrairement à l'Occident⁹³. Yoshihara a cependant toujours refusé que les œuvres de Gutai soient associées au terme *akushon*⁹⁴.

⁹⁰ YAMAMOTO, Atsuo, « L'espace, le temps, la scène et la peinture », *op. cit.*, p. 14.

⁹¹ YOSHIHARA, Jirō, « Chūshō kaiga no bi » [L'art de la peinture abstraite], dans *Asahi*, 17 avril 1951, cité dans OSAKI, Shinichirō, « Une stratégie de l'action : Gutai, Pollock, Kaprow », traduit du japonais par Véronique Brindeau, dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 51.

⁹² OSAKI, Shinichirō, *op. cit.*, p. 52.

⁹³ ERBER, Pedro, *Breaching the frame: The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan*, Oakland, University of California Press, 2015, p. 151.

⁹⁴ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 23.

Derrière cette notion d'action, celle de violence apparaît. Elle résulte d'une « tension particulière entre l'acte et la matière »⁹⁵ et est plus ou moins perceptible dans la plupart des travaux de Gutai. Cette notion de violence n'est pas nommée dans le manifeste et, pour cette raison, n'est pas abordée plus amplement dans ce travail. Mais elle a été étudiée et remise en contexte par Laurence Bertrand Dorléac dans son ouvrage de 2004⁹⁶.

Cage et Cunningham présentent leur premier « happening » en 1952. En 1955, Shiraga réalise *Lutter dans la boue* (fig. 38)⁹⁷. Allan Kaprow théorise les happenings en 1966⁹⁸ et prend Gutai comme exemple et précurseur dans son ouvrage *Assemblage, Environments & Happenings* (fig. 51 à fig. 54)⁹⁹. Il a mis du temps à prendre connaissance du groupe à cause des dysfonctionnements dans la transmission des informations de l'époque¹⁰⁰. Il est cependant important de souligner que la différence majeure entre les happenings et les œuvres de Gutai est qu'au départ, Gutai n'a pas de spectateur lors de la réalisation des œuvres¹⁰¹.

Si pour les occidentaux, c'est le produit fini qui prime et moins l'action, pour les japonais, c'est plutôt l'action qui prime sur le produit fini. Cependant, chez Gutai, une évolution à priori inattendue est observable. En effet, quelques années après la création du groupe, Yoshihara prête de plus en plus attention au résultat final des œuvres, jusqu'à finalement n'obtenir presque exclusivement des tableaux. Selon certains auteurs, comme Alfred Pacquement¹⁰² puis Éric Mézil¹⁰³, Michel Tapié aurait engendré ce changement, en encourageant Yoshihara à faire réaliser des œuvres plus facilement exportables et plus adaptées au public occidental. Il l'aurait également motivé à rester dans le traditionalisme japonais, plus vendeur pour le marché occidental, notamment dans une influence perceptible de la calligraphie fortement liée à un support plat. Ce basculement marque alors une rupture dans l'histoire du groupe. Effectivement, deux périodes sont souvent définies pour décrire le travail du groupe, le moment charnière étant la création de la Pinacothèque. La première période, caractéristique des débuts, est riche et foisonne en actions innovantes et œuvres performatives. La seconde période est caractérisée

⁹⁵ OSAKI, Shinichirō, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁶ BERTRAND DORLEAC, Laurence, *L'ordre sauvage : Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.

⁹⁷ OSAKI, Shinichirō, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁸ MÉZIL, Éric, « "Nul n'est prophète en son pays", le cas de Michel Tapié », dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 32.

⁹⁹ OSAKI, Shinichirō, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 62.

¹⁰¹ *Idem*, p. 63.

¹⁰² PACQUEMENT, Alfred, *op. cit.*, p. 291.

¹⁰³ MÉZIL, Éric, *op. cit.*, p. 33.

par la production de nombreux tableaux, les membres ne réalisant pratiquement plus d'action et les dernières d'entre elles étant beaucoup moins originales que celles des débuts. Certains parlent de déclin mais ne serait-ce pas inhérent au groupe ? D'après Osaki Shinichiro, « cette forme de retour aux œuvres-objets n'avait rien d'inattendu »¹⁰⁴. Si les échanges avec Michel Tapié puis les activités à la Pinacothèque Gutai sont également indissociables de cette évolution, nous pensons que remettre leurs œuvres dans un cadre est pour Gutai la synthèse de leur travail¹⁰⁵. Juliette Evezard, dans sa récente thèse de 2015, met en évidence l'intérêt que Tapié a pu avoir envers le caractère expérimental des œuvres sonores ou scéniques du groupe. En effet, il présente dans son ouvrage de 1961 *Continuité et avant-garde au Japon* les papiers déchirés encadrés de Murakami et la robe d'ampoules de Tanaka. Il organise également, en collaboration avec Gutai, des événements tels qu'*International Art of a New Era: Informel and Gutai* et *Sky festival*. Ces exemples prouvent que Tapié est quand même intéressé autant aux autres œuvres de Gutai qu'à leurs peintures¹⁰⁶.

La vision occidentale et le cheminement inverse d'artistes tels qu'Yves Klein, Allan Kaprow, Piero Manzoni, Robert Morris, Bruce Nauman et Niki de Saint-Phalle et ont fait penser à un déclin chez Gutai¹⁰⁷. La logique occidentale voudrait que les artistes partent de l'œuvre picturale pour le déconstruire et parvenir à l'action. Gutai a fait l'inverse en partant de l'action pour arriver au tableau en concentrant cette action. Ils n'ont en réalité jamais cessé de penser au geste et à la matière dans la réalisation de leurs tableaux¹⁰⁸.

Une œuvre illustrant ce basculement dans son principe même est la *Gutai box* (fig. 55). Présentée lors de la *11^{ème} Exposition d'art Gutai* en 1962, il s'agit d'un distributeur dans lequel les visiteurs sont invités à mettre une pièce de dix yen japonais (fig. 56) en échange d'une peinture au format d'une carte postale réalisée à la main par l'un des artistes du groupe (fig. 57, fig. 58 et fig. 59). Un artiste était caché dans le distributeur et choisissait quelle carte il donnait au visiteur. La petite peinture est alors le produit fini mais c'est tout le rituel pour l'obtenir qui révèle le vrai message de l'œuvre critiquant l'automatisation de la société. Cette œuvre cherche de manière évidente à démocratiser l'art¹⁰⁹. L'argent donné par les visiteurs était reversé à une

¹⁰⁴ OSAKI, Shinichirō, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 65.

¹⁰⁶ EVEZARD, Juliette, « Un art autre » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, *il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, *op. cit.*, p. 311-313.

¹⁰⁷ OSAKI, Shinichirō, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁸ TIAMPO, Ming, « Please draw freely », dans TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra (dirs.), *Gutai: Splendid Playground*, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 2013, p.62.

¹⁰⁹ TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra, « Plates », dans TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra (dirs.), *Gutai: Splendid Playground*, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 2013, p.99.

association caritative. Les petites peintures évoquent également la tradition japonaise des *nengajō*, cartes postales produites en série qui pouvaient être offertes, dont elles reprennent le format¹¹⁰.

2. Stratégies de diffusion

a. Revue internationale bilingue : *Gutai*

Durant le XX^e siècle, les revues sur tous sujets prospèrent et permettent la diffusion de nouveautés. Il en va de même dans les milieux artistiques. Ainsi, la publication de revues par des associations artistiques est très courante. Inspiré par les revues d'avant-garde de l'entre-deux guerres, Yoshihara est notamment marqué par la revue surréaliste *Minotaure*. Il projette rapidement de publier une revue avec le groupe *Gutai*.¹¹¹

Souvent, ces revues sont imprimées au miméographe sur du papier de paille à bas prix. Mais la revue *Gutai* est plus luxueuse. En plus du papier haut de gamme, les impressions-mêmes, en noir et blanc, sont de qualité également grâce à la machine d'impression typographique empruntée à Ukita Yōzō¹¹². Ukita est l'éditeur de la revue *Kirin* (fig. 60 et fig. 61), dont Yoshihara participe également à la réalisation. Les revues *Kirin* et *Gutai* sont particulièrement liées pour cette raison¹¹³. *Kirin* se consacre à l'art des enfants et des handicapés mentaux et *Gutai* y est sensible aussi¹¹⁴. Cependant, Ukita n'est pas encore membre de *Gutai* quand il commence à imprimer les revues pour le groupe mais il le devient par la suite.

Du 1^{er} janvier 1955 au 14 octobre 1965, douze numéros de *Gutai* paraissent, du n° 1 au n° 14 (fig. 62 à fig. 74 ; cf. annexe 4, p. 124-127) : les n°s 10 et 13 n'ont jamais été publiés. Dès le premier numéro, les ambitions du groupe à travers cette revue sont claires. La fonction principale de la revue est de montrer les travaux des membres¹¹⁵. Yoshihara l'écrit dans l'introduction du n° 1 : « Cette publication a été créée pour présenter [nos] oeuvres au monde »¹¹⁶. En outre, *Gutai* se veut pluridisciplinaire comme l'atteste la fin de cette introduction : « Je

¹¹⁰ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, op. cit., p. 60.

¹¹¹ TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra, « Plates », op. cit., p.101.

¹¹² HIRAI, Shōichi, « On Gutai », op. cit., p. 143.

¹¹³ TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra, « Plates », op. cit., p.86.

¹¹⁴ PACQUEMENT, Alfred, op. cit., p. 286.

¹¹⁵ HIRAI, Shōichi, « On Gutai », op. cit., p. 143.

¹¹⁶ YOSHIHARA, Jirō, « Hakkan ni saishite / On the Occasion of Publication », dans *Gutai*, n° 1, 1955, p. 1-33, cité dans TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra, « Plates », dans TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra (dirs.), *Gutai: Splendid Playground*, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 2013, p.101 (trad. de Lucie Piron).

voudrais me joindre à tous les genres d'art contemporain, y compris l'art des enfants, la littérature, la musique, la danse, le cinéma et le théâtre, en tant que nouvel [art]. [...] J'accueille chaleureusement les soumissions photographiques d'œuvres [des lecteurs] »¹¹⁷. À travers cette citation, Yoshihara paraît ouvert, concernant l'adhésion des membres, et semble voir le spectre des arts très largement. Peu après la publication du *Gutai* n°1, Yoshihara donne une autre raison à la réalisation de cette revue dans le journal *Shinko Shinbun* (fig. 75) :

« Cependant, la plupart des magazines d'art nationaux ne font que présenter des artistes étrangers et n'ont aucune envie de présenter des œuvres japonaises qui ont absorbé les influences étrangères, en particulier celles des artistes émergents. Ainsi, après une discussion, nous avons décidé de rendre de plus en plus publiques nos œuvres au Japon et à l'étranger et d'inviter les critiques du monde extérieur non seulement en les exposant dans des expositions mais aussi en produisant un magazine. Pour ce faire, nous avons commencé à mettre en commun notre argent l'année dernière »¹¹⁸.

Dans le poster promotionnel du n°1 (fig. 76), Yoshida Toshio, membre et graphiste du groupe, annonce tous les membres comme éditeurs de la revue¹¹⁹. Michel Tapié, critique français, dirige l'édition aux côtés de Yoshihara pour les n°s 8, 9 et 11 (cf. *infra*, p. 51-53 et p. 57)¹²⁰. Si d'aucuns textes de la revue sont écrits en japonais et en anglais, parfois même en français, et que les noms des artistes sont transcrits en lettres romaines, d'autres ne sont écrits qu'en japonais car selon *Gutai*, les images abstraites ont un « langage visuel universel »¹²¹ et ne nécessitent pas d'explication.

Au niveau de la distribution, la revue *Gutai* ne se vend pas en magasin. Les membres avaient trois moyens différents de les distribuer. Le premier était de confier une certaine quantité de revues à chaque membre qui se chargeait de les donner à son entourage. Le deuxième consistait à envoyer un exemplaire à des figures importantes de la scène artistique au Japon ou à l'étranger.

¹¹⁷ YOSHIHARA, Jirō, « Hakkan ni saishite / On the Occasion of Publication », dans *Gutai*, n° 1, 1955, p. 1-33, cité dans HIRAI, Shōichi, « On Gutai », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 143 (trad. de Lucie Piron).

¹¹⁸ YOSHIHARA, Jirō, « Bijutsu zasshi wo sakusei Hanshin wakate gakka group » [Création d'un magazine d'art par une association de jeunes de la région Ōsaka-Kōbe], dans *Shinko Shinbun*, 21 janvier 1955, cité dans HIRAI, Shōichi, « On Gutai », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 143 (trad. de Lucie Piron).

¹¹⁹ HIRAI, Shōichi, « On Gutai », *op. cit.*, p. 145.

¹²⁰ *Idem*, p. 151.

¹²¹ *Idem*, p. 145.

Le troisième repose sur la vente lors des expositions du groupe, organisées en coïncidence avec les dates de publication des revues¹²².

Si la manière dont ils distribuaient leurs revues est connue, leur circulation peut paraître difficile à appréhender. Cependant, des éléments sont connus concernant certaines figures artistiques internationales. En 1956, le groupe envoie les premiers numéros de sa revue à Jackson Pollock, retrouvés par Bernard Harper Friedman et Lee Krasner dans les affaires de Pollock après son décès la même année. Friedman s'abonne à *Gutai* et fait alors parvenir à Helen Frankenthaler, Sam Francis, Ray Johnson et George Wittenborn. Wittenborn commande même par la suite des copies à Gutai pour les vendre dans son magasin à New York¹²³. Yoshihara, très intéressé par les travaux d'Yves Klein, lui fait transmettre une copie par le critique d'art français Pierre Restany. Ben Vautier reçoit également une copie qu'il gardera même dans sa collection. Des exemplaires sont aussi expédiés pour les artistes Jean Tinguely et Jasper Johns, ainsi que chez le critique américain Clement Greenberg¹²⁴. Une photographie témoigne que Lucio Fontana a eu le n°8 de *Gutai* entre les mains (fig. 77)¹²⁵. Les revues circulaient donc de main en main, engendrant de nouveaux abonnements au fil du temps. Ces envois internationaux permettaient à Yoshihara de créer des relations importantes dans la diffusion du travail de Gutai en Occident (cf. *infra*, p. 51-53 et p. 57).

b. Expositions en plein air

Si l'exposition en plein air caractérise Gutai, le groupe n'en est évidemment pas l'inventeur au Japon. D'autres artistes organisent des expositions en plein air auparavant (fig. 78). Les *matsuri*¹²⁶ servent d'inspiration à ce type de manifestations¹²⁷. Quatre événements Gutai de ce type sont marquants pour la postérité. De nombreuses œuvres présentées à ces occasions sont rejouées lors d'expositions internationales puis lors de rétrospectives aussi bien au Japon qu'en Europe.

¹²² *Idem*, p. 151.

¹²³ TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra, « Plates », *op. cit.*, p.101.

¹²⁴ HIRAI, Shōichi, « On Gutai », *op. cit.*, p. 151.

¹²⁵ *Idem*, p. 155.

¹²⁶ Fête traditionnelle japonaise, liée au Shintoïsme et au Shinto-bouddhisme, prenant la forme de procession avec des étapes particulières.

¹²⁷ TIAMPO, Ming, « Moments de destruction, Moments de beauté : Gutai et les fêtes Matsuri au Japon », *op. cit.* 2002, p. 48.

La première exposition remarquable est *L'Exposition Expérimentale d'Art Moderne en plein défiant le Soleil de la mi-été* et se déroule dans le parc d'Ashiya du 25 juillet au 6 août 1955. Elle est organisée par l'Ashiya City Art Association que Yoshihara préside pour l'occasion. L'événement reçoit une large publicité dans la ville lui apportant une grande visibilité (fig. 79). Dans différents journaux de l'époque restent de nombreuses traces de cette exposition. Les conditions et consignes pour participer à l'exposition y sont notamment explicitées¹²⁸. L'événement y est présenté comme une expérimentation tentant de lier l'art à la Terre. Pour se faire, les éléments naturels, tels que le vent, le soleil et la pluie, devaient faire partie intégrante de la création (fig. 80 à fig. 83). Les projets des œuvres devaient être présentés de manière détaillée chez Yoshihara pour le 20 juillet. Selon les instructions données dans les journaux, chaque œuvre devait être de grandes dimensions (au moins un côté de 90cm), non-figurative, abstraite et de style sculptural. Les réalisations collectives étaient acceptées, tout comme les matériaux ne résistant pas aux conditions climatiques si l'artiste n'était pas dérangé par l'éventuel endommagement de l'œuvre¹²⁹.

La deuxième est une *Exposition en plein air d'un jour seulement* à la raffinerie d'huile Yoshihara à Nishinomiya, à l'embouchure de la rivière Mukogawa¹³⁰, dans des ruines de réservoirs bombardés lors de la Seconde Guerre mondiale¹³¹. Elle est organisée à la demande du magazine américain *Life* le 9 avril 1956 qui souhaite écrire un article sur Gutai. Cet article n'a finalement jamais été publié. Pour les photographes de *Life*, Shiraga présente une nouvelle fois son œuvre *Please Come In* (fig. 84) déjà exposée en 1955 (fig. 85, fig. 86 et fig. 87). Les particularités de l'événement sont qu'il est organisé à la demande d'un média étranger, que des œuvres déjà présentées précédemment sont « rejouées », et qu'aucun public n'est convié à part les journalistes américains et certains membres de Gutai¹³² (fig. 88). Malgré qu'à l'époque, le public était absent et l'article non publié, la postérité a retenu cet événement puisqu'il figure à présent dans les ouvrages de référence sur le groupe. Cette exposition a impacté l'évolution du

¹²⁸ KATO, Mizuho, « The Outdoor Exhibitions: The Fertile Soil of Tabula Rasa » dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 165.

¹²⁹ *Asahi Shimbun*, 1955, cité dans KATO, Mizuho, « The Outdoor Exhibitions: The Fertile Soil of Tabula Rasa » dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 165.

¹³⁰ HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space, op. cit.*, p. 199.

¹³¹ PACQUEMENT, Alfred, *op. cit.*, p. 290.

¹³² Artistes présents lors de l'événement : Kanayama, Motonaga, Murakami, Shimamoto, Kazuo, Shiraga, Tanaka, Yoshihara (HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space, op. cit.*, p. 197).

groupe par la suite à plusieurs niveaux , mais principalement au niveau de la relation avec le public¹³³.

La troisième, *L'Exposition d'art Gutai en plein air*, prend encore place dans le parc d'Ashiya. Elle est cette fois organisée par le groupe Gutai et a lieu du 27 juillet au 5 août 1956 (comme l'indique l'affiche de l'événement, fig. 89). Les artistes exposant sont alors tous membres du groupe (fig. 90 et fig. 91). Soixante-cinq pièces sont présentées au public, l'édition précédente arborait approximativement la même ampleur¹³⁴. Les caractéristiques de l'exposition de l'été 1955, précédemment citées, sont à nouveau observables (fig. 42 – 45 et fig. 92 – 98).

La dernière, nommée *International Sky Festival*, se produit à Ōsaka du 19 au 24 avril 1960¹³⁵. L'événement consiste à faire voler des ballons retenus par des câbles de 80 mètres depuis le toit des grands magasins Takashimaya (fig. 99). Les bannières suspendues aux ballons, mesurant chacune 10 mètres de long, sont décorées par 30 artistes¹³⁶ venus d'Europe, d'Amérique et du Japon. Les artistes sont choisis par Yoshihara et Michel Tapié (cf. *infra*, p. 56-57), co-organisateurs du festival. Ils sont tous liés aux mouvements de l'expressionnisme abstrait ou de l'informel et marquent un intérêt particulier pour la relation entre l'artiste et la matière¹³⁷. Comme à leur habitude, Yoshihara et Tapié supervisent les opérations (fig. 100). Cette « confrontation internationale »¹³⁸ montrait seulement 12 bannières à la fois dans les airs, une rotation se faisait pour que chaque bannière soit exposée un jour donné¹³⁹ (fig. 101). Les bannières qui n'étaient pas en train de voler étaient exposées dans une galerie intérieure des grands magasins¹⁴⁰. Les réalisations sont documentées dans la revue *Gutai* n° 11 (fig. 102). Allan Kaprow, qui a permis en son temps de diffuser le travail de Gutai, a dédié quelques pages à cet événement dans son ouvrage¹⁴¹ (fig. 103, fig. 104 et fig. 105).

¹³³ KATO, Mizuho, *op. cit.*, p. 171.

¹³⁴ *Idem*, p. 167.

¹³⁵ HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra (dirs.), *Gutai: Splendid Playground*, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 2013, p. 291.

¹³⁶ Artistes exposés et pays qu'ils représentent : Franco Assetto, Luigi Boille, Lucio Fontana (Italie), Antonio Saura (Espagne), Claire Falkenstein, Albert Leslie, Alfonso Ossorio, (États-Unis), Teshihagara Sōfū, Dōmoto Hisao (Japon), Motonaga, Shimamoto, Shiraga, Sumi, Yamazaki, Yoshihara (Gutai).

¹³⁷ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 65.

¹³⁸ TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra, « Plates », *op. cit.*, p. 110.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 66.

¹⁴¹ KAPROW, Allan, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1966, p. 207-210.

c. Gutai sur scène

Outre les expositions en plein air et les très nombreuses expositions intérieures (cf. annexe 5, p. 128-143), Gutai organise des représentations sur scène à partir de 1957. L'idée est venue à Yoshihara à la présentation de certains projets pour l'exposition en plein air de 1956, qui selon lui, convenaient mieux à une scène¹⁴². Deux événements *Art Gutai sur scène* sont organisés¹⁴³. Le premier est présenté le 29 mai au Sankei Kaikan d'Ōsaka et le 17 juillet 1957 au Sankei hall de Tokyō. Il comprenait douze pièces (fig. 29 et fig. 106 à 116)¹⁴⁴. Le second ne compte qu'une représentation le 4 avril 1958 au Centre Asahi d'Ōsaka et montrait onze pièces (fig. 30 et fig. 117 à 123)¹⁴⁵ (Fig. chercher pour toutes les œuvres ou juste celle en gras)¹⁴⁶.

Ces spectacles révèlent l'esthétique japonaise traditionnelle sous un jour nouveau¹⁴⁷. Ils encouragent les membres à utiliser d'autres matériaux comme la musique, la lumière et le mouvement¹⁴⁸. Les œuvres apparaissent sur la scène à tour de rôle.

¹⁴² YOSHIHARA, Jirō, « L'art Gutai sur la scène », *Gutai*, n° 7, 1957, traduit du japonais dans *Robho*, n° 5/6, 1971, p. 58, cité dans PACQUEMENT, Alfred, « Anthologie », dans *Japon des avant-gardes : 1910-1970*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 299.

¹⁴³ Trois autres événements de moindre importance sont organisés et non développés dans ce travail car moins représentatifs : *Don't Worry, The Sky Won't Fall Down!* (1962), *4th Summer Festival* (1967) et *Gutai Art Festival* (1970) (TIAMPO, Ming, « Gutai Experiments on the World Stage », *op. cit.*, p. 167).

¹⁴⁴ Les douze pièces présentées : *Ultramodern Sanbasō* de Shiraga (fig. 106 à fig. 109), *Light Film* de Yamazaki, *Materiel Destruction* de Shimamoto (fig. 110), *Painting Using Automatism* de Nakahashi, *Giant Balloon* de Kanayama (fig. 111), *Two Spaces* de Yoshihara Jirō, *Hand-Drawn Slides* de Yoshihara Michio, *Image* de Yoshida, *Wrestling with Folding Screen* de Murakami (fig. 112), *Stage Clothes* de Tanaka (fig. 113 à fig. 116) et *Smoke* de Motonaga (fig. 29).

¹⁴⁵ *Broom* de Murakami, *Two Fans* de Shiraga (fig. 117), *Concrete Film* de Shimamoto, *Painting in Space* de Sumin (fig. 118), *Shining Discs and Clothing* de Tanaka (fig. 119 et fig. 30), *The Wall* de Shiraga (fig. 120), *Stretch* de Motonaga, *Biological Balloon* de Kanayama, *Rock around the Clock* de Yoshihara Michio (fig. 121), *Ceremony by Cloth* de Yoshida (fig. 122 et fig. 123) et *Strange Thing* de Yoshihara Jirō.

¹⁴⁶ TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra, « Plates », *op. cit.*, p. 200.

¹⁴⁷ ITŌ, Junji, *op. cit.*, p. 175.

¹⁴⁸ TIAMPO, Ming, « Gutai Experiments on the World Stage », *op. cit.*, p. 33.

d. Pinacothèque

Gutai ouvre sa pinacothèque en septembre 1962 à Ōsaka, dans le quartier de Nakanoshima, et s'en sert comme « musée manifeste »¹⁴⁹. La pinacothèque est installée dans ancien bâtiment rénové qui abritait trois boutiques de l'époque Meiji (fig. 124 et fig. 125 en montrent l'aspect extérieur). Cet espace accueille des expositions d'art Gutai, des expositions collectives ou individuelles d'artistes Gutai ou internationaux¹⁵⁰. Avec ses expositions en plein air et ses représentations sur scène, Gutai présente un art difficile à mettre en place dans les galeries et musées, s'excentrant du marché de l'art. La création de la pinacothèque marque un tournant dans l'art Gutai car parallèlement, leur art devient plus pictural et commercialisable (cf. *supra*, p. 23-24)¹⁵¹.

La pinacothèque adopte un rôle d'« ambassade culturelle »¹⁵² pour Gutai. Ainsi, elle accueille de nombreux artistes, critiques, conservateurs et collectionneurs étrangers (ou japonais expatriés) tant comme visiteurs que pour des résidences d'artistes : en 1962, John Cage, Peggy Guggenheim, Yōko Ono (fig. 126) et Pierre Restany ; en 1963, Lawrence Alloway (fig. 127), Roland Gibson et Jean Tinguely ; en 1964, Alice Baber, Merce Cunningham (fig. 128), Sam Francis, Paul Jenkins (fig. 129), Jasper Johns (fig. 130), Robert Rauschenberg (fig. 131 et fig. 132), William Lieberman, Isamu Noguchi et une nouvelle fois John Cage (fig. 133 et fig. 128) ; en 1966, Clement Greenberg ; en 1968, Geoff Hendricks ; en 1969, Billy Klüver et en 1970, Willem de Kooning. Paul Jenkins témoigne de son expérience positive lors de sa résidence d'artistes d'un mois en ces lieux. Il décrit une atmosphère créatrice inspirante, pleine d'énergie et d'originalité. Il dépeint également un vaste lieu de rencontre (fig. 134)¹⁵³.

La pinacothèque ferme en avril 1970 suite à la signature d'un nouveau plan d'urbanisme par la Ville d'Ōsaka prévoyant de faire passer une grande artère routière à l'emplacement de la vieille construction qui l'abritait¹⁵⁴. Cette fermeture marque le déclin du groupe. Une autre

¹⁴⁹ TAPIÉ, Michel, notes manuscrites pour la maquette de la revue *Gutai* n°13 retrouvées chez Yoshihara Jirō, citées dans TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011, p. 122.

¹⁵⁰ TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra, « Plates », *op. cit.*, p. 112.

¹⁵¹ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵² *Ibidem* (trad. de Lucie Piron).

¹⁵³ JENKINS, Paul, « Yoshihara et les artistes Gutai » propos recueillis par Suzanne Donnelly Jenkins et traduits de l'américain par Paul Veyne, dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 47-49.

¹⁵⁴ BERTOZZI, Barbara, « Ōsaka 1957. Michel Tapié rencontre le groupe Gutai », dans BANDINI, Mirella (dir.), *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka*, Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea et Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, 1997, p. 88.

petite pinacothèque ouvre non loin du site d'origine en octobre 1971. Mais en février 1972, Yoshihara décède, entraînant la dissolution de Gutai en mars (fig. 135) et la fermeture de la dernière pinacothèque en avril¹⁵⁵.

C. Réception au Japon

1. Ashiya et Ōsaka

Grâce à la visibilité offerte par la presse locale et la participation d'étudiants de diverses écoles de la région à l'exposition, la première exposition en plein air de l'été 1955 a reçu un gros succès et comptabilise plus de 20 000 visiteurs¹⁵⁶. Yoshihara fait état subjectivement de la fréquentation de cette exposition dans la revue *Gutai* :

« En raison du manque de publicité et de notre éloignement du centre-ville, il y eut peu de visiteurs les trois premiers jours. Mais nous avons gagné d'ardents sympathisants, jeunes pour la plupart, bien que peu nombreux. L'avant-garde de "l'art moderne" nous a également chaudement soutenus. Cependant, nous avons rencontré aussi une opposition farouche, chez ceux qui ne peuvent pas penser en termes "d'art moderne" et dont les conceptions sont bien enracinées. [...] Des critiques éminents ont reconnu nos travaux comme appartenant à une catégorie fondamentalement différente de toutes ces expositions "d'art moderne" dont Tōkyō est à présent inondée, et ont rendu hommage à la fraîcheur qui se dégageait de l'ensemble »¹⁵⁷.

Conséquemment au succès de la première, la deuxième exposition en plein air est organisée l'année suivante en été 1956 et amène encore plus de visiteurs : 30 000. La publicité plus importante et la renommée de l'exposition précédente sont des facteurs de ce succès. De plus, un concours de photographies (fig. 136) est organisé durant l'exposition et les résultats sont publiés dans le *Asahi Shimbun* donnant de la visibilité supplémentaire au groupe¹⁵⁸.

Cependant, ce début de reconnaissance est localisé. Pour cause, il était assez caractéristique au Japon à l'époque de créer des rassemblements d'artistes d'avant-garde

¹⁵⁵ TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra, « Plates », *op. cit.*, p. 112.

¹⁵⁶ KATO, Mizuho, *op. cit.*, p. 167.

¹⁵⁷ YOSHIHARA, Jirō, « Première exposition du groupe Gutai », dans *Gutai*, n°4, 1956, p.4, traduit du japonais dans *Robho*, n°5-6, 1971, p. 55-56, cité dans PACQUEMENT, Alfred, « Anthologie », dans *Japon des avant-gardes : 1910-1970*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 295-296.

¹⁵⁸ KATO, Mizuho, *op. cit.*, p. 167.

régionaux. Seuls l'un ou l'autre de ces rassemblements perçaient par région. Ainsi, Gutai, dès sa création, perce graduellement dans la région d'Ōsaka. Cette renommée régionale, l'implication de Yoshihara dans le paysage artistique de la ville d'origine du groupe et la diversité des travaux rattachés au groupe peuvent expliquer ses nombreux membres, cinquante-neuf au total, tout au long de l'existence de Gutai. Matsutani Takesada a été membre de Gutai jusqu'à la dissolution du groupe, il fait partie des artistes qui n'ont pas rejoint le groupe dans les premières années après sa création. Mais témoigne bien de la place qu'occupait le groupe dans le paysage artistique de la région, surtout aux yeux de la jeune génération : « Le groupe Gutai est fondé en 1954. J'étais au Lycée à cette époque, j'étais de la région, je regardais souvent ce qu'ils faisaient et je trouvais leur boulot intéressant. Les membres sont de la région d'Ōsaka, Kōbe, etc. Ce n'est qu'un petit territoire de 40km où les jeunes respectaient le fondateur. Et c'est comme ça qu'on commence »¹⁵⁹.

Ce groupe reste tout de même un cas à part dans les nombreux groupes artistiques japonais éphémères et provinciaux de cette époque par sa longévité exceptionnelle, la figure importante de Yoshihara (maître, fondateur du mouvement, théoricien, stratège et ambassadeur) et son exportation à l'étranger¹⁶⁰.

2. Tōkyō

Avant 1957, malgré les publications à son sujet et ses efforts, le groupe Gutai peine à se faire connaître en dehors de sa région et reste désespérément un groupe de renommée provinciale¹⁶¹. Selon Michael Lucken, les cercles intellectuels de Tōkyō n'ont jamais vraiment acceptés Gutai, de son éloignement par rapport à la capitale d'une part, mais également car le groupe n'a pas pris de réel recul sur la philosophie et les pratiques traditionnelles japonaises. Ce recul était pourtant nécessaire selon les critiques d'art de l'époque, plus particulièrement Segi Shinichi¹⁶² et Haryū Ichirō¹⁶³, pour se différencier des artistes lyriques et romantiques japonais engagés dans la guerre¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Entretien de Lucie Piron avec Matsutani Takesada, Paris, le 24 avril 2019 (cf. annexe 3, p. 111-112 : version lissée).

¹⁶⁰ PACQUEMENT, Alfred, *op. cit.*, p. 285.

¹⁶¹ *Idem*, p. 290.

¹⁶² SEGI, Shinichi, « Kōten hyō » [Critique des expositions], dans *Mizue*, n° 605, 1955.

¹⁶³ HARYŪ, Ichirō, « Jihyōteki bijusturon » [État de la critique d'art], dans *Mizue*, n° 628, 1957.

¹⁶⁴ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 23.

Si la théorie de Lucken est correcte, l'irrecevabilité des travaux de Gutai à Tōkyō est compréhensible sachant que l'un des événements qui a eu lieu à Tōkyō est le premier *Art Gutai sur scène* en juillet 1957. Cette manifestation est peut-être celle dans laquelle l'esthétique traditionnelle japonaise apparaît le plus¹⁶⁵. Mais si le groupe n'est toujours pas accepté, le monde artistique tokyoïte commence à comprendre son projet¹⁶⁶. Itō Junji avance une autre hypothèse : suite à cette représentation, Gutai « ne reçut qu'un accueil glacé, à la mesure de son projet ; la scène tokyoïte était alors le lieu des activités les plus radicalement attachées à l'occultation de la mémoire proprement japonaise. L'introduction au Japon de l'expressionnisme abstrait à la française, l'art informel, ne fait qu'accentuer ce rejet, jusqu'à oblitérer Gutai »¹⁶⁷.

L'exposition *Sekai Gendai geijutsuten* [L'art contemporain international] organisée en octobre 1957 au Bridgestone Museum de Tōkyō en collaboration avec Tapié a plus de succès que prévu : 12000 visiteurs en 27 jours, 460 visiteurs en moyenne par jour. Haga Torū, traducteur japonais des textes de Tapié, la qualifie d'« une des plus grandes réussites de cette sorte de l'exposition internationale à Tōkyō »¹⁶⁸. Cette exposition a également un grand retentissement dans la presse, les revues d'art et auprès des critiques. Les critiques d'art tokyoïtes sont partagés : certains défendent l'art informel, tels que Haga, Kaidō, Takiguchi, Tominaga, Tōno et d'autres écrivent des critiques très virulentes. Des tables rondes et débats sont organisés pour discuter de l'art informel¹⁶⁹. Certains critiques nomment le phénomène : « typhon de l'Informel »¹⁷⁰. Dōmoto et Imaï, respectivement le 7 février 1958 et le 10 février 1958, témoignent dans leur correspondance avec Tapié d'un article important et cinglant sur l'art informel écrit dans une revue artistique tokyoïte. Les propos de Segi Shinichi, auteur de cet article, sont traduits par Dōmoto dans une lettre :

« C'est que, dans le numéro de février 1958 de "Geijutsu Shincho" (revue artistique au Japon), il y a un article assez long intitulé "Scandales autour de l'Informel". On y parle de vous, de Mathieu et d'Imaï. En ce qui vous concerne on dit que le groupe

¹⁶⁵ ITŌ, Junji, *op. cit.*, p. 174.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 176.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 175.

¹⁶⁸ Lettre de Haga Torū à Michel Tapié, Tōkyō, le 27 novembre 1957, Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris, dossier E3.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Lettre d'Imaï à Michel Tapié, Tōkyō, le 20 décembre, 1957, Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris, dossier E3.

informel est un groupement politique ou spectaculaire plutôt qu'un groupement artistique et en citant la parole de Fautrier qui disait que "Mathieu et l'exposition informel n'est que un spectacle de cirque" et que "Tapié et Mathieu vont en Amérique, pays barbare, comme tous les gangsters y vont", on dit que le groupe informel n'est pas un mouvement indépendant et désintéressé puisqu'il est financé par le capitalisme américain. En plus de cela, Mathieu est "un faux aristocrate" et Bryen qui "faisait souvent l'exposition avec Mathieu" est cité pour montrer le sentiment anti-Mathieu à Paris. On parle même de "quelques centaines de mille francs" que vous avez laissés à "une japonaise avec qui Tapié vivait pendant son séjour au Japon". [...] Evidemment je ne peux pas tout traduire dans une lettre et on en parlera quand vous serez à Paris »¹⁷¹.

Après l'exposition *International Art of a New Era: Informel and Gutai* supervisée par Michel Tapié aux grands magasins Takashimaya près de Tōkyō en 1958, à laquelle de grandes figures de l'art abstrait occidental sont exposés aux côtés de quelques artistes japonais reconnus également, mais aussi des artistes Gutai, l'art du groupe est de plus en plus considéré comme une simple imitation de l'art informel européen et américain¹⁷² (ou la version japonaise de l'aventure informelle¹⁷³). Cette exposition a cependant un succès colossal à Tōkyō¹⁷⁴. Heureusement pour Gutai, certains critiques d'art s'efforçaient tout de même de remettre les choses en contexte. Le premier et le plus investi dans cette action est Haryū Ichirō¹⁷⁵. Le taux de fréquentation n'est pas connu pour Tōkyō mais l'exposition *International Art of a New Era* reçoit 2500 visiteurs par jour lorsqu'elle est présentée à Nagasaki entre le 27 mai et le 2 juin 1958¹⁷⁶. Progressivement, les détracteurs de Tapié l'emportent et le public tokyoïte condamne majoritairement l'art informel en y amalgamant Gutai. Alors que certains commençaient doucement à comprendre les démarches performatives de Gutai, le groupe se voit enfermé dans l'expressionnisme abstrait ou l'art informel.

¹⁷¹ FAUTRIER, Jean, cité dans SEGI, Shinichi, « Scandales autour de l'Informel », dans *Geijutsu Shincho*, février 1958, traduit du japonais dans Lettre de Dōmoto Hisao à Michel Tapié, Paris, 3 février 1958, Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris, dossier E3.

¹⁷² ERBER, Pedro, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷³ PACQUEMENT, Alfred, *op. cit.*, p. 291.

¹⁷⁴ MÉZIL, Éric, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁵ ERBER, Pedro, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷⁶ Lettre de Yoshihara Jirō à Michel Tapié, Ashiya, le 9 juin 1958, Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris, dossier E3.

Imai témoigne auprès de Tapié de la difficulté de vendre au Japon : « J'ai exposé 7 toiles et j'ai vendu 6. C'est assez important au Japon, en général l'art avantgard [avant-garde] est jamais vendu au Japon. C'est assez rare. Mais encore assez difficile pour vendre, il faut attendre dans 5 ans »¹⁷⁷. Nous pouvons donc imaginer les difficultés rencontrées par Gutai pour vendre ses travaux. En 1960, le groupe *Neo Dadaizumu Oruganaizāzu* [*Neo Dadaism Organizers*] se forme à Tōkyō et connaît un réel succès, terminant d'enfoncer et condamner l'art informel et Gutai avec¹⁷⁸.

Dans le catalogue de l'exposition Gutai à la Galerie nationale du jeu de Paume en 1999, Éric Mézil traite largement la réception de l'art informel et de Gutai au Japon à travers la correspondance qui était conservée dans les archives de la galerie Stadler à Paris¹⁷⁹. Ces lettres sont aujourd'hui conservées aux Abattoirs (Musée-FRAC d'Occitanie) à Toulouse.

¹⁷⁷ Lettre d'Imai à Michel Tapié, Tōkyō, le 27 février 1958, Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris, dossier E3.

¹⁷⁸ YOSHITAKE, Mika, « The language of things: Relation, Perception, and Duration », dans *Tokyo 1955-1970: A New Avant-garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2012, p. 124.

¹⁷⁹ MÉZIL, Éric, *op. cit.*, p. 24-41.

II. MICHEL TAPIÉ ET SON RÔLE DANS L'INTERNATIONALISATION DE GUTAI

A. Brève biographie d'un critique et essor d'un nouveau système marchand

1. Michel Tapié de Céleyran, un aristocrate sans le sous

« Je naquis sous le signe des Poissons à l'heure du thé »¹⁸⁰.

Michel Tapié

Michel Tapié de Céleyran naît le 26 février 1909 au Château de Mauriac à Albi en France. Appartenant à l'une des plus anciennes familles aristocratiques de la région du Languedoc, il est l'un des descendants des comtes de Toulouse¹⁸¹. Céleyran est un domaine du Sud de la France, près de Narbonne et au large de l'Aude. Michel Tapié est apparenté au fameux artiste Henri de Toulouse-Lautrec qui est son arrière-grand-cousin par sa mère et son père¹⁸². Il reçoit une éducation chez les Jésuites, d'abord en Espagne, puis à Poitiers.

À partir de 1929, il étudie la peinture, la sculpture et le dessin pour vitraux à l'Académie Moderne de Paris (fig. 137). Il y suit les cours d'Amédée Ozenfant (deux œuvres d'Ozenfant : fig. 138 et fig. 140 ; comparées à deux œuvres de Tapié : fig. 139 à fig. 141) et de Fernand Léger (fig. 142 à comparer à l'œuvre de Tapié fig. 143) notamment. A l'Académie, il rencontre Simone Bry qu'il épouse en 1934. Grand curieux de nature, il étudie également la littérature, l'histoire de l'art et la philosophie scientifique. Il s'intéresse particulièrement aux théories de Bertrand Russel et d'Henri Poincaré.

En 1937, il fonde le groupe parisien « Les Réverbères », qui publie une revue éponyme (fig. 144), avec Camille Bryen, Noël Arnaud et Jean-François Chabrun. Il en est le directeur responsable. Le groupe est proche de Tristan Tzara et est influencé par les idées du mouvement Dada. Il se dissout en 1940¹⁸³. Sa famille n'ayant pas su gérer les héritages financiers, Tapié

¹⁸⁰ TAPIÉ, Michel, « Autobiographie de Michel Tapié », dans *La Nef*, décembre 1950.

¹⁸¹ MOUSSEIGNE, Alain, « Un poisson à l'heure du thé », dans BANDINI, Mirella (dir.), *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka, Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea et Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées*, 1997, p. 15.

¹⁸² BRUN, Baptiste, « L'œil de Tapié de Céleyran, ou l'invitation au voyage », dans EVEZARD, Juliette, BRUN, Baptiste et LOMBARD, Édouard, *Le grand Œil de Michel Tapié*, Paris, Skira et Applicat-Prazan, 2018, p. 31.

¹⁸³ BANDINI, Mirella, « Biographie », dans BANDINI, Mirella (dir.), *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka, Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea et Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées*, 1997, p. 107.

doit travailler pour subsister à ses besoins¹⁸⁴. Tapié a, depuis très tôt, de bonnes intuitions en question d'art : dans les années 1930, il s'intéresse déjà au Jazz quand ce genre musical n'est pas encore à la mode en France¹⁸⁵. Il a appris en autodidacte à jouer le piano, le vibraphone, la clarinette, le saxophone et la contrebasse et gagne sa vie en tant que musicien (fig. 145)¹⁸⁶.

2. Aux balbutiements de l'informel avec Jean Dubuffet et Georges Mathieu

L'avant-garde artistique attire réellement l'attention de Tapié vers 1944. Tapié rencontre Jean Dubuffet en 1945 qui reconnaît en lui de grandes qualités de critique d'art : un intérêt pour d'innombrables choses, un contact facile avec tout le monde, un goût certain, être passionné et passionnant. Dubuffet l'encourage alors à se lancer dans l'écriture d'art. En accompagnant Dubuffet dans diverses expositions, Tapié visite notamment l'exposition *Les Otages* de Jean Fautrier, dont la préface du catalogue est écrite par André Malraux. Cette exposition marque un tournant dans la vie de Tapié, il y découvre une abstraction différente de l'abstraction géométrique et décide de « défendre cette nouvelle peinture »¹⁸⁷.

Tapié fait enfin son entrée sur la scène artistique en tant que critique en 1946 quand il écrit la monographie de Jean Dubuffet pour l'exposition *Mirobolus, Macadam et C. Hautes Pâtes* à la galerie Drouin à Paris (fig. 146)¹⁸⁸. Par la suite, Dubuffet présente à Tapié un cercle de connaissances important¹⁸⁹ pour son lancement dans sa nouvelle carrière. En 1947, Tapié devient le conseiller artistique de René Drouin, fondateur et propriétaire de la galerie Drouin, le galeriste de Dubuffet (fig. 147)¹⁹⁰. Il fait découvrir à la galerie quelques artistes qui convainquent Dubuffet : Henri Salimgardes, Xavier Parguey, Jan Krizek et Miguel Hernández.

Tapié rencontre ensuite Georges Mathieu à la galerie, à l'occasion d'une exposition de Wols, le 23 mai 1947. À l'époque, Mathieu ne pratique la peinture qu'en loisir, il a vingt-six ans et est directeur des Relations publiques et de la Publicité de la compagnie américaine maritime

¹⁸⁴ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », dans EVEZARD, Juliette, BRUN, Baptiste et LOMBARD, Édouard, *Le grand Œil de Michel Tapié*, Paris, Skira et Applicat-Prazan, 2018, p. 10.

¹⁸⁵ BANDINI, Mirella, « Biographie », *op. cit.*, p. 107.

¹⁸⁶ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 29.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 11.

¹⁸⁸ BANDINI, Mirella, « Biographie », *op. cit.*, p. 107.

¹⁸⁹ Ce cercle de connaissances est notamment composé de Georges Limbour, Jean Paulhan, Joë Bousquet, Jean Cassou, André Malraux, Pierre Seghers, Marcel Arland, Louis Parrot, Francis Ponge, Raymond Queneau et Charles Ratton.

¹⁹⁰ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 12.

United States Lines à Paris. Mais très vite, ils se trouvent un intérêt commun : défendre cette nouvelle abstraction¹⁹¹. Mathieu apparaît comme le chef de fil de l'abstraction lyrique¹⁹² en organisant trois « expositions de combats »¹⁹³ à Paris : *L'imaginaire* à la galerie du Luxembourg en 1947, *H.W.P.S.M.T.B.* à la galerie Colette Allendy (fig. 148 et fig. 149) et *White and Black* à la galerie des Deux-îles en 1948¹⁹⁴. Figurent parmi les artistes dans ces expositions : Arp, Altan, Brauner, Bryen, Fautrier, Germain, Hartung, Leduc, Mathieu, Picabia, Picasso, Riopelle, Stahly, Solier, Ubac, Verroust, Vulliamy et Wols¹⁹⁵. Tapié expose aussi en tant qu'artiste pour les expositions aux galeries Colette Allendy et des Deux-îles. *White and Black* est la dernière où il expose ses propres oeuvres¹⁹⁶. Il abandonne définitivement cette activité d'artiste à la fin des années 1940 (fig. 150) pour se consacrer à celle de critique. Après ces expositions, Tapié prend la main et se charge d'organiser les événements suivants. À travers deux expositions rétrospectives, de Picabia et de Max Ernst, en 1949 et 1950, il reconnaît le mouvement Dada aux origines de l'art qu'il défend¹⁹⁷.

Il se fait connaître aux États-Unis, avant même de s'y rendre, et Alexandre Iolas, directeur de la Hugo Gallery à New York, veut travailler avec lui. Il développe ainsi son habitude efficace de correspondre avec de très nombreux collaborateurs : artistes, galeristes, collectionneurs, etc. Grâce à sa correspondance, il élargit son réseau, il fait sa publicité, il établit des accords et il se renseigne sur l'art à l'étranger, parfois sans jamais avoir rencontré son correspondant¹⁹⁸. En effet, à l'époque, il n'a pas encore les moyens de voyager. Il profite alors d'un voyage de Mathieu en Italie pour l'envoyer en repérage d'artistes pouvant soutenir sa nouvelle idéologie de l'art informel. Il découvre de cette manière Capogrossi qui est intégré en deux mois à ses expositions. La première exposition dans laquelle l'artiste italien apparaît est *Véhérences confrontées* à la galerie Nina Dausset en mars 1951 (fig. 151)¹⁹⁹. Il s'agit également de la « première confrontation entre la peinture "non-figurative" américaine, italienne et française »²⁰⁰. L'expression « art informel » est employé pour la première fois dans le catalogue qu'écrivit Tapié à cette occasion.

¹⁹¹ *Idem*, p. 13.

¹⁹² Dont le terme est inventé par les critiques.

¹⁹³ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 29.

¹⁹⁶ MOUSSEIGNE, Alain, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁷ BANDINI, Mirella, « Biographie », *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁸ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 17.

²⁰⁰ BANDINI, Mirella, « Biographie », *op. cit.*, p. 107.

À partir de l'été 1951, après la fermeture de la galerie Drouin, Tapié travaille en tant que chargé des éditions d'art pour le studio du photographe Paul Facchetti qu'il connaît depuis 1948²⁰¹. Le photographe tirera le portrait du critique, donnant lieu à une série représentant fidèlement Tapié qui marque toujours les esprits, caractérisé par son nez proéminent et sa pipe (fig. 152). Dès le mois d'octobre 1951, un espace lui est confié au sein du studio pour ses activités de promotion de l'art²⁰². Ce petit espace évolue pour devenir une vraie galerie et le couple Facchetti reprend les rênes²⁰³. Après la première exposition nommée *Signifiants de l'Informel*²⁰⁴ en novembre 1951 dans cette nouvelle galerie, l'action painting française entre en scène pour la première fois à Paris avec *Le message signifiant de Georges Mathieu* qui ouvre au Studio Facchetti en janvier 1952²⁰⁵. Le 19 janvier, la veille du vernissage, Facchetti photographie Mathieu en train de réaliser *Hommage au Maréchal de Turenne* (fig. 153 et fig. 154). Facchetti et Mathieu ne rentrent cependant pas dans l'Histoire comme première occurrence puisque la photographie de Hans Namuth capturant Jackson Pollock en pleine action est publiée en mai 1951 par la revue américaine *ARTnews*²⁰⁶. L'exposition de Mathieu est exportée à New York quelques mois plus tard à la Stable Gallery d'Alexandre Iolas²⁰⁷.

Tapié ne tarde pas à entrer en contact avec des artistes américains. Pour ce faire, il peut compter sur Alfonso Ossorio qu'il a rencontré quand il travaillait encore chez Drouin²⁰⁸. Ossorio est artiste et collectionneur ; à l'époque de leurs premiers échanges, il souhaitait acquérir une œuvre de Dubuffet. Mais le travail d'Ossorio intéresse également Tapié. Tapié lui organise une exposition au Studio Facchetti en mars 1952. Cette exposition fait parler d'elle à New York et Tapié y renforce encore sa notoriété. Certaines personnalités new-yorkaises, comme la galeriste Betty Parsons, font même le déplacement à Paris pour la voir²⁰⁹. Simultanément, au Studio Facchetti toujours, Tapié présente la première rétrospective de Jackson Pollock en France (fig. 155 et fig. 156)²¹⁰.

²⁰¹ LOMBARD, Édouard, « Mathieu et Tapié, 1948-1958 : une décennie d'aventure », dans EVEZARD, Juliette, BRUN, Baptiste et LOMBARD, Édouard, *Le grand Œil de Michel Tapié*, Paris, Skira et Applicat-Prazan, 2018, p. 44.

²⁰² VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 162.

²⁰³ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 17.

²⁰⁴ Artistes exposés : Dubuffet, Fautrier, Mathieu, Michaux, Riopelle et Serpan.

²⁰⁵ LOMBARD, Édouard, *op. cit.*, p. 44.

²⁰⁶ *Idem*, p. 52.

²⁰⁷ *Idem*, p. 45.

²⁰⁸ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁹ *Idem*, p. 19.

²¹⁰ BANDINI, Mirella, « Biographie », *op. cit.*, p. 107.

3. Vers l'art autre avec son ouvrage-manifeste

En août 1952, Tapié finit d'écrire un manuscrit très important pour le reste de sa carrière. Et en décembre, le Studio Facchetti publie l'ouvrage-manifeste *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* de Tapié (fig. 157) et le présente à l'occasion d'une exposition éponyme²¹¹. À travers cet ouvrage théorique, Tapié développe son idéologie d'un autre art, l'art informel, qui est international et réunit de nombreux artistes par une esthétique commune. L'art qu'il décrit est différent d'un classicisme qui, selon lui, correspond à tout l'art produit avant le cubisme inclus. Dans cette optique, il désigne le mouvement Dada comme « la grande coupure »²¹². Il revendique la filiation de l'art autre avec Duchamp, Tzara et le Dadaïsme²¹³. Entre 1920 et 1940, seul le surréalisme a été intéressant à ses yeux. Tapié met particulièrement l'accent sur Duchamp et Picabia qui ont été, à son avis, trop rapides pour leurs contemporains. Il tient à citer certains artistes qui n'ont pas succombé au piège des mouvements en isme de leur époque : Max Ernst, Arp, Miró et Salvador Dali. En outre, il n'apprécie pas le travail de Picasso mais il lui reconnaît une certaine aura sur ses suiveurs. Il pense également que le mouvement expressionniste allemand n'a pas reçu l'attention qu'il méritait. Dans tous les cas, il critique à plusieurs reprises de manière virulente tous les « troupes » se regroupant autour « d'un nouvel isme »²¹⁴, sauf le surréalisme. Il préfère mettre en valeur des individualités. Selon Mathieu, l'art autre reprend un « mélange de surréalistes, d'expressionnistes, d'abstraites, de figuratifs »²¹⁵.

Aucune caractéristique précise n'est dévoilée pour reconnaître l'esthétique de son art autre, à part un certain caractère « magique »²¹⁶ de l'œuvre. Seul Tapié semble être capable de confirmer par son intuition l'appartenance d'un artiste à ce mouvement²¹⁷. Il écrit dans son ouvrage : « Ce n'est donc pas à travers la Grande Garabagne ni à Poddema mais bien plutôt en moi-même qu'il m'a fallu chercher les raisons de l'attrait aussi intense qu'immédiat »²¹⁸ pour les travaux de certains artistes. Cependant, un élément semble ressortir, il s'agit l'intérêt des

²¹¹ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 22.

²¹² TAPIÉ, Michel, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Studio Facchetti, 1952, n. p.

²¹³ BRUN, Baptiste, *op. cit.*, p. 34.

²¹⁴ TAPIÉ, Michel, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, *op. cit.*, n. p.

²¹⁵ MATHIEU Georges, *Au-delà du tachisme*, Paris, Julliard, 1963, p. 81.

²¹⁶ TAPIÉ, Michel, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, *op. cit.*, n. p.

²¹⁷ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 20.

²¹⁸ TAPIÉ, Michel, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, *op. cit.*, n. p.

artistes pour la matière et le geste²¹⁹. Avec son manifeste, Tapié appelle à faire « table rase »²²⁰ du passé artistique. Il oppose peu à peu l'abstraction lyrique et l'expressionnisme abstrait américain à la Nouvelle École de Paris. Les concepts de « contradiction » et de « confrontation chaotique » l'accompagnent par la suite dans ses expositions. Il cite, dans son ouvrage, un premier panthéon de son « indénombrable no man's land a-figuratif »²²¹ : Appel, Arnal, Baskine, Brauner, Bryen, Butler, Carpogrossi, Dova, Dubuffet, Falkenstein, Fautrier, Sam Francis, Gillet, Graves, Guiette, Hartung, Hofmann, Kline, de Kooning, Kopac, Maria, Martin, Mathieu, Ossorio, Paolozzi, Pollock, Riopelle, Ronet, Rothko, Russel, Serpan, Soulages, Sutherland, Tobey, Unbac et Wols sont de vraies sources d'inspiration. Mais le réel élément déclencheur annoncé dans son ouvrage est le travail récent de Dubuffet grâce auquel il lui « a été donné de percevoir cet art autre »²²². Il cite également comme expositions marquantes du début de cet art autre en 1945 *Otages* de Fautrier et *Hautes pâtes* de Dubuffet en décrivant pourquoi elles le sont. Il met déjà en garde les artistes qui lui sont contemporains contre « l'académisme abstrait »²²³.

Tapié a souvent revendiqué l'origine littéraire de son art et de ses travaux : son amour pour la littérature lui fait développer un style d'écriture particulier. Ses textes sont denses, recherchés, riches en figures de style et en termes notamment empruntés à la philosophie. Dans ses textes se retrouvent de nombreuses références à Saint Jean de la Croix, Nietzsche et Raymond Roussel²²⁴. Il élève également Henri Michaux au rang de modèle en le qualifiant de « l'un des plus grands poètes de la langue française »²²⁵. Il cite quelques fois ces sources d'inspiration dans son ouvrage²²⁶. Cette écriture, parfois alambiquée et ésotérique, l'a quelques fois desservi (cf. *infra*, p. 72-73 et p. 74-75)²²⁷.

Certains éventuels problèmes de compréhension dans cet ouvrage sont explicités lors d'un interview avec Michel Tapié réalisé par Mirella Bandini en juin 1973 mais seulement paru en 1997. Tapié définit l'art autre de différente manière : « un art qui n'a plus rien à voir avec les

²¹⁹ ANCION, Marie-Pierre, *Les rapports entre le groupe Gutai et l'art Informel*, mémoire de master en Histoire de l'art, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 2008, p. 70.

²²⁰ TAPIÉ, Michel, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, *op. cit.*, n. p.

²²¹ *Idem.*, n. p.

²²² *Idem.*, n. p.

²²³ *Idem.*, n. p.

²²⁴ BRUN, Baptiste, *op. cit.*, p. 32.

²²⁵ TAPIÉ, Michel, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, *op. cit.*, n. p.

²²⁶ BRUN, Baptiste, *op. cit.*, p. 36.

²²⁷ *Idem.*, p. 32.

critères de valeur du classicisme »²²⁸, « il n'est pas contre le classicisme ; il est différent. Quand un artiste d'aujourd'hui ne se sert absolument plus de formes et de contenus selon l'usage qu'en firent les artistes classiques, toutes les notions d'équilibre, de composition, de rythme sont absolument dépassées, éliminées et remplacées par d'autres »²²⁹, « dans l'art autre, tout est à relire de façon différente, à travers les phénomènes de la psychosensorialité reconditionnée à travers la pratique de ces axiomes et de ces postulats »²³⁰. Dans son ouvrage de 1952, son aversion envers les mouvements se terminant en « isme » est perceptible et dans l'interview, Tapié s'oppose à l'appellation « autrisme »²³¹ qui a pu être donnée à son art autre. Il revient également sur l'expression « art informel », qu'il ne cite même pas dans son ouvrage de 1952 puisqu'il utilise l'expression « signifiante de l'informel »²³². Dans l'interview, il déclare : « l'art informel est une terminologie absurde »²³³. Il précise qu'il n'a utilisé le terme « informel » que pour deux expositions nommées *Signifiants de l'Informel*²³⁴. Pour lui, l'informel est la matière de l'art autre et s'oppose à la matière du classicisme qui est la forme. En d'autres termes, l'art autre n'est pas informel, mais il rend l'informel signifiant²³⁵. Dans l'interview, il explique également en quoi est importante la magie, difficile à appréhender, qu'il cite si souvent dans son ouvrage : « L'oeuvre doit agir avec une certaine magie, une magie artistique qui agit sur la perception psychosensorielle de l'amateur d'art »²³⁶.

En définitive, la définition la plus claire de ce qu'est l'art autre à travers cet ouvrage pourrait être celle-ci : les œuvres appartenant à l'art autre « existent en dehors de ces notions [de beauté, de forme, d'espace et d'esthétique], avec une totale indifférence vis-à-vis d'elle »²³⁷.

²²⁸ TAPIÉ, Michel, « Interview de Michel Tapié par Mirella Bandini », dans BANDINI, Mirella (dir.), *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka, Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea et Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées*, 1997, p. 91.

²²⁹ *Idem*, p. 94.

²³⁰ *Idem*, p. 96.

²³¹ *Idem*, p. 91.

²³² TAPIÉ, Michel, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, op. cit., n. p.

²³³ TAPIÉ, Michel, « Interview de Michel Tapié par Mirella Bandini », op. cit., p. 92.

²³⁴ *Idem*, p. 91.

²³⁵ *Idem*, p. 92.

²³⁶ *Idem*, p. 93.

²³⁷ TAPIÉ, Michel, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, op. cit., n. p.

4. Michel Tapié et Rodolphe Stadler, les débuts d'une amitié et d'une longue collaboration de quinze ans

En 1954, outre les galeries précédemment citées, Tapié conseille ou est aussi en contact avec d'autres galeries : Zoë Dusanne Gallery à Seattle, la galerie Evrard à Lille, la galerie Spazio de Luigi Moretti à Milan et Martha Jackson Gallery à New York²³⁸. Son nouveau système marchand est lancé. En devenant l'intermédiaire entre les différentes galeries qu'il côtoie, Tapié leur permet d'appartenir à un réseau qui fait circuler les expositions, les œuvres et les artistes. Ce système est très intéressant pour les artistes qui rejoignent la « constellation de l'art autre »²³⁹ puisqu'ils sont garantis d'exposer dans plusieurs galeries et dans différents pays. Pour les galeristes, Tapié se montre polyvalent : il repère les artistes, négocie avec eux, organise les expositions et écrit le catalogue²⁴⁰.

En 1954, Tapié quitte le Studio Facchetti pour rejoindre la galerie Rive Droite de Jean Larcade (fig. 158) et tenir le « rôle de conseiller, de débateur, de découvreur et de défenseur de l'art vivant »²⁴¹. Il emmène avec lui Mathieu qui y réalise des prestations remarquées.

Tout comme Larcade, Rodolphe Stadler est débutant en tant que galeriste²⁴². Tapié et Stadler se connaissent depuis février 1953, ils ont été présentés par la peintre Jeanne Laganne à l'époque durant laquelle Tapié travaillait au Studio Facchetti²⁴³. Tapié fait de suite bonne impression à Stadler :

« Sa culture extravagante m'impressionne d'emblée autant que son enthousiasme. Élégant, aussi intellectuel qu'aristocrate, capable aussi bien de parler de cigares et de football que de littérature ou de physique nucléaire, nous sympathisons aussitôt. L'une de ses très grandes qualités était de rendre immédiatement intelligent celui qui prenait la peine de l'écouter [...] »²⁴⁴.

²³⁸ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 23.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Idem*, p. 26.

²⁴¹ GIRARD, Xavier, « Jean Larcade, la galerie Rive Droite. Interview de Jean Larcade » dans *Art Press*, juillet 1988, p. 33, cité dans LOMBARD, Édouard, « Mathieu et Tapié, 1948-1958 : une décennie d'aventure », dans EVEZARD, Juliette, BRUN, Baptiste et LOMBARD, Édouard, *Le grand Œil de Michel Tapié*, Paris, Skira et Applicat-Prazan, 2018, p. 46.

²⁴² EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 22.

²⁴³ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique, *op. cit.*, p. 235.

²⁴⁴ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, « Autour, et à propos, de quelques partis pris », dans STADLER, Rodolphe, *Galerie Stadler : 30 ans de rencontres, de recherches et de partis pris*, Paris, Galerie Stadler, 1985, p. 6.

Un jour d'août 1955, Tapié écrit à Stadler :

« J'ai appris par Jeanne Laganne que vous seriez peut-être aujourd'hui à Paris. J'aimerais vous rencontrer. En effet, à la suite de nos contacts précédents, je vous confirme comme je vous l'avais dit que j'ai l'intention de chercher à travailler avec une galerie de la rive Gauche, moins grande que "Rive Droite", pour mener une partie importante de l'action que je poursuis. Voici confidentiellement, ma proposition : à titre officiel de conseiller artistique, inclure une galerie dans le circuit de l'action commune suivie par Rive Droite à Paris, Spazio à Rome, Martha Jackson à New York. Chacune de ces galeries gardent entière autonomie, se mettant d'accord sur quelques noms. Pour Paris, en plus du stock "Rive Droite" sur lequel on peut travailler (Mathieu, Riopelle, Sam Francis, etc... Plus Spazio : Dora, Serpan,...), il y a quelques peintres de grand intérêt à grouper pour une continuité (...) en changeant d'exposition de groupe ou solo chaque 15 jours – possibilité d'organiser les meilleurs groupes et de les promener aux USA, Brésil et toute l'Europe par organisation Spazio, etc. Je demande à présenter par textes sur catalogues les groupes et certains artistes, je mets mon fichier à la disposition de la galerie et j'y mène toutes les relations internationales résidentes ou de passage, prenant la responsabilité morale de l'action artistique. Je (ne) veux pour cela, au début (...) aucun pourcentage sur les ventes d'artistes vivants le réservant seulement un pourcentage à étudier sur des opérations de courtage sur des grosses pièces anciennes (impressionnistes, cubistes...). Si un tel plan vous intéresse [sic, intéresse], je vous demande de me téléphoner assez vite pour l'étudier de près. (Sinon oubliez tout cela) »²⁴⁵.

Dans cette lettre, la méthode de travail et les projets de Tapié sont clairs. Tapié fait miroiter à Stadler des objectifs difficilement réalisables. Mais le jeune Stadler est convaincu et, le 7 octobre 1955, sa galerie est inaugurée sur la rive gauche de Paris, au 51 de la rue de Seine dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés. *Exposition de groupe* est la première que Tapié et Stadler présentent, y figurent Accardi, Delahaye, Dova, Falkenstein, Francken, Gillet, Guiette,

²⁴⁵ Lettre de Michel Tapié à Rodolphe Stadler, août 1955, archives Stadler à Paris, cité dans EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris X, 2015, p. 235-236.

Hosiasson, Jenkins, Laganne, Serpan, Tàpies et Tobey (fig. 159)²⁴⁶. Dans le catalogue de l'exposition (fig. 160 et fig. 161) des encadrés font la publicité des autres galeries du réseau de Tapié avec le programme de leurs expositions (fig. 162 illustre ce procédé mais provient du catalogue d'une exposition ultérieure). Tapié affiche donc clairement le caractère international de sa coalition, à destination autant de collectionneurs que des galeries concurrentes. L'importance que prend Tapié sur la scène artistique internationale est de plus en plus grande, il occupe le poste de conseiller artistique avec une certaine autorité dans trois galeries en 1955 : Spazio, Rive Droite et Stadler. De plus, Tapié collabore encore avec d'autres galeries sur lesquelles il a aussi de l'influence. Il se crée un public fidèle et cosmopolite avec toutes ces galeries partenaires²⁴⁷. Cependant, en baladant les mêmes artistes, certains présents depuis les débuts (tels que Guiette, Serpan, Laganne, etc.), et des expositions semblables, Tapié brasse à la longue toujours le même public fidèle et habitué à son contenu. Ce milieu deviendra donc assez hermétique.

En 1956, Paul et Esther Jenkins publie en anglais la biographie *Observations of Michel Tapié* (fig. 163 et fig. 164)²⁴⁸. Tapié quitte la galerie Rive Droite dans la seconde moitié de l'année²⁴⁹. Malgré sa correspondance abondante et ses partenariats outre-Atlantiques, Tapié ne se rend à New York qu'en décembre 1956²⁵⁰. Avant cela, il voyage seulement en Europe. Il ne vit toujours pas dans l'opulence mais ses nombreuses collaborations lui permettent de voyager de plus en plus loin et de plus en plus souvent²⁵¹. Il demande à tous ses collaborateurs de financer ses voyages comme en atteste notamment la correspondance entre Yoshihara et Tapié²⁵². De plus, si dans ce travail, les voyages liés à Gutai sont mis en évidence, Tapié a

²⁴⁶ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : *le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, op. cit., p. 236.

²⁴⁷ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : *le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, op. cit., p. 237.

²⁴⁸ LOMBARD, Édouard, op. cit., p. 47.

²⁴⁹ *Idem*, p. 46.

²⁵⁰ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », op. cit., p. 19.

²⁵¹ *Idem*, p. 25.

²⁵² « L'argent pour le transport est donné par le journal *Sankei*. Et votre billet d'avion doit également être payé » (Lettre en anglais de Yoshihara Jirō à Michel Tapié, Ashiya, 5 janvier 1958, Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris, dossier E3, trad. de Lucie Piron) – « Je quitte les États-Unis demain et je viendrai probablement au Japon début septembre. Ce fut une saison très difficile pour moi car le marché de l'art est complètement arrêté et c'est difficile d'organiser mon voyage maintenant. Je suis invité à San Francisco en tant que juge pour un prix en peinture. Je pourrais venir au Japon si j'ai de l'aide. J'écris à Suzuki. Pourriez-vous me donner le reste de l'argent pour les peintures et les sculptures (Fontana-Tàpies) qui pourrait être très utile pour moi au Japon » (Lettre en anglais de Michel Tapié à Yoshihara Jirō, Paris, le 10 août 1966, Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris, dossier E3, trad. de Lucie Piron).

également voyagé et fait voyager ses expositions en Espagne, en Allemagne et en Argentine. Cette activité est visible à travers la liste de ses expositions (cf. annexe 6, p. 144-145).

Les événements de la vie de Michel Tapié se produisant entre 1956 et 1968 ne sont pas abordés dans ce point car cette intervalle chronologique correspond à la période cruciale durant laquelle Tapié, Stadler et Yoshihara, les trois acteurs principaux de cette étude, se rencontrent. Cette confrontation doit être plus amplement développée que le reste de la vie de Tapié. Nous poursuivons donc la biographie du critique en faisant temporairement abstraction des années entre 1956 et 1968. Ces dernières sont abordées à travers le paradigme des expositions de Gutai que Tapié organise (cf. *infra*, p. 48-58), puis à travers celui de sa collaboration avec la galerie Stadler (cf. *infra*, p. 58-65). Les éléments développés dans ce point servent de jonction entre la relation Tapié-Stadler et le contexte dans lequel elle débute.

5. Fin de carrière avec des artistes iraniens

En 1968, l'artiste iranien Hossein Zenderoudi est présenté à Stadler par Iléana Sonnabend, ancienne épouse de Léo Castelli²⁵³ et directrice américaine d'une galerie parisienne. Tapié rencontre une première fois Zenderoudi à la Biennale de Venise de 1960. Zenderoudi vit déjà à Paris depuis 1961. Mais il n'est présenté officiellement à Tapié par Stadler qu'après 1968 (fig. 165 et fig. 166)²⁵⁴. En 1970, Tapié et Zenderoudi partent en Iran où le critique rencontre l'impératrice Farah Diba²⁵⁵. À partir de 1971, Tapié devient alors conjointement le conseiller artistique de l'impératrice et de la galerie Cyrus de la Maison de l'Iran à Paris. Il y reproduit encore et toujours le même schéma que durant toute sa carrière, en associant des artistes iraniens à l'art autre, qui s'effrite pourtant depuis les années 1960²⁵⁶. Pendant les années 1970, il ralentit fortement ses activités et y met définitivement un terme à la fin de la décennie. Il passe sa retraite dans sa maison à Paris et s'éteint le 30 juillet 1987²⁵⁷.

²⁵³ Directeur de la Leo Castelli Gallery à New York ouverte depuis le 3 février 1957. Il expose Jasper Johns en 1958. La même année, Stadler avait rendu visite à l'artiste mais avait décidé de ne pas l'exposer de suite (cf. *infra*, p. 63). Un mois après l'exposition de Johns, Castelli expose Rauschenberg qu'il soutient pendant de longues années y compris lors de sa consécration à la XXXII^e Biennale de Venise en 1964 (cf. *infra*, p. 64). Le galeriste exposera également d'autres figures incontournables du Pop-Art, tels que Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Chamberlain et Andy Warhol (EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, *il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, *op. cit.*, p. 348-350).

²⁵⁴ *Idem*, p. 352.

²⁵⁵ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 25.

²⁵⁶ *Idem*, p. 26.

²⁵⁷ BANDINI, Mirella, « Biographie », *op. cit.*, p. 108.

B. Premier séjour au Japon (1957) : rencontre avec Gutai

1. Premiers contacts avec Gutai

Tapié découvre le groupe Gutai par l'intermédiaire de Dōmoto Hisao. L'artiste japonais, en partant faire ses études en Europe, est chargé par Yoshihara d'emporter des revues *Gutai* et de les distribuer. Quand Dōmoto est intégré dans le catalogue d'artistes de Tapié, il lui montre ces revues. Tapié est directement happé par les travaux du groupe et entre en contact avec Yoshihara. Par correspondance, Tapié et Yoshihara organisent une exposition d'artistes internationaux au Japon. En novembre 1956, dans les grands magasins Takashimaya de Tōkyō, *Art d'aujourd'hui dans le monde* est présentée au public. Parmi les œuvres exposées figurent des pièces prêtées par Tapié de Fautrier, Hartung, Mathieu et Schneider. Le Japon découvre alors l'art autre de Tapié. Le terrain est préparé pour le critique²⁵⁸. Yoshihara perçoit des similitudes entre les travaux de son groupe et Mathieu particulièrement. Conséquemment, il y fait référence dans le manifeste de l'art Gutai (cf. *supra*, p. 17).

À travers une lettre écrite par Dōmoto à Yoshihara, Tapié fait part de son envie de laisser une place à Gutai dans l'un de ces ouvrages et de les rencontrer au Japon. Yoshihara annonce cette nouvelle en avril 1957 dans le n°6 de *Gutai*²⁵⁹. Dōmoto et Imai Toshimitsu, un autre artiste japonais actif à Paris n'appartenant pas à Gutai et mais défendu par Tapié, sont tous deux originaires de Kyōto et jouent les intermédiaires entre Tapié et ses correspondants japonais. Ils se rendent en avance au Japon pour préparer le séjour du critique²⁶⁰.

2. Itinéraire : Tōkyō, Ōsaka, Ashiya, Kyōto, Tōkyō

Le 27 août 1957, Mathieu pose en premier le pied sur le sol japonais de l'aéroport et est accueilli par son ami Imai²⁶¹ accompagné de Tominaga Soichi et Takiguchi Syūzo (cf. *supra*, p. 34), deux critiques d'art japonais. Tapié arrive le 5 septembre 1957 pour son premier voyage au Japon²⁶² en jouissant de toute une délégation pour l'accueillir²⁶³. Sont présents : Imai,

²⁵⁸ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, *il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, op. cit., p. 303.

²⁵⁹ *Idem*, p. 304.

²⁶⁰ MÉZIL, Éric, op. cit., p. 31.

²⁶¹ Imai et Mathieu se connaissent depuis 1952 quand ils exposaient tous deux à la galerie Kleber de Paris (EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, *il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, op. cit., p. 304).

²⁶² Il fera quatre voyages au Japon durant sa vie (cf. *infra*, p. 52 et 57) (BERTOZZI, Barbara, « Ōsaka 1957. Michel Tapié rencontre le groupe Gutai », op. cit., p. 87).

²⁶³ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, *il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, op. cit., p. 304.

Kaito²⁶⁴, Mathieu, Takiguchi, Teshigahara Sofu²⁶⁵, Tominaga, certains membres de Gutai et son fondateur. Une conférence est directement organisée, à l’initiative de Yoshihara avec la collaboration du journal *Asahi*, pour donner la parole à Tapié, Mathieu et Imaï. Mathieu et Tapié visitent d’abord le Japon ensemble en commençant par l’atelier de Teshigahara à Tōkyō, dont une majeure partie de son activité d’artiste se consacre à l’arrangement floral traditionnel japonais l’*Ikebana*²⁶⁶. Mathieu réalise de nombreuses œuvres sur place, vêtu d’un *kimono*, notamment aux grands magasins Shirokiya de Tōkyō, derrière des vitres ou les grillages d’un vaste hangar derrière lesquelles de très nombreux spectateurs s’agglutinent au fil des jours (fig. 167). Au bout de quelques jours à peine, Mathieu ne peut pas sortir en rue sans être reconnu²⁶⁷. Certains employés ou directeurs de télévisions locales se souviennent encore de l’énorme célébrité acquise en quelques jours de Mathieu qui a causé « le début d’une grande confusion »²⁶⁸. En effet, le public tokyoïte qui connaissait très peu Gutai, malgré tous les efforts de communication déployés par Yoshihara, pense que Mathieu les a inspirés dans leurs travaux (cf. *supra*, p. 33-36)²⁶⁹. Sam Francis est aussi du voyage, il arrive quelques jours après Tapié et consacre son séjour à des recherches pour enrichir son art²⁷⁰.

Le 11 septembre, Tapié, Mathieu et Imaï sont accueillis par les membres de Gutai à la gare d’Ōsaka (fig. 168 et fig. 169)²⁷¹. Le 12 septembre, pour la plus spectaculaire de ses représentations, devant un public rempli de photographes et de caméramans, Mathieu réalise son *Hommage au général Hideyoshi* (fig. 170) et cinq autres œuvres sur le toit des grands magasins Daïmaru d’Ōsaka (fig. 171). Mathieu et Tapié sont ensuite emmenés par Gutai à Ashiya chez Yoshihara puis à Kyōto²⁷². Mathieu présente son travail dans divers endroits, alors que Tapié suit les membres de Gutai. Entre Tapié et Gutai, l’envoûtement est réciproque. Tapié est impressionné par leurs méthodes de communication performantes ainsi que par la liberté de leurs travaux. Gutai rêve de l’internationalisation que promet cette rencontre avec Tapié.

²⁶⁴ Teshigahara et Imaï sont deux artistes japonais vivant également à Paris et défendus par Tapié. Ces quatre artistes japonais (Teshigahara, Kaito, Imaï et Dōmoto) sont exposés chez Stadler.

²⁶⁵ Teshigahara et Tapié se connaissent depuis 1955 de Paris par l’intermédiaire d’Imaï. À l’époque, Tapié l’a déjà exposé à la Rive Droite (*Idem*, p. 305).

²⁶⁶ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : *le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l’art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, *op. cit.*, p. 305.

²⁶⁷ MATHIEU, Georges, « La peinture et le samurai », dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 43.

²⁶⁸ MÉZIL, Éric, *op. cit.*, p. 32.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Idem*, p. 31.

²⁷¹ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : *le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l’art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, *op. cit.*, p. 305.

²⁷² GEORGES MATHIEU – LE SITE OFFICIEL, *Mathieu et Tapié, 1948-1958 : une décennie d’aventure*, disponible sur <https://georges-mathieu.fr>, consulté le 3 mars 2020.

Volontairement, Yoshihara ne présente pas à Tapié les travaux plus performatifs du groupe, il lui montre principalement des peintures en adéquation avec l'art autre²⁷³. En effet, dans une lettre du 21 juillet 1957, Dōmoto avertit Yoshihara que Tapié n'apprécie pas les éléments Dada de Gutai²⁷⁴. Le 15 septembre, Tapié donne une conférence intitulée « Sur le nouvel art » dans les espaces d'*Asahi Shinbun* à Ōsaka²⁷⁵. Mathieu quitte le Japon le 19 septembre²⁷⁶. Avant de partir le 11 octobre, Tapié prononce un discours d'au revoir pour inaugurer l'exposition *Sekai gendai geijutsu ten* [L'art contemporain international : Informel – Genèse d'un art autre] au Bridgestone Museum of Art de Tōkyō qui expose un large ensemble d'artistes défendus par Tapié (fig. 172, fig. 173 et fig. 174 ; cf. *supra*, p. 34-35)²⁷⁷. Il s'envole ensuite depuis l'aéroport de Tōkyō, le même jour²⁷⁸.

Le système marchand de Tapié fonctionne à merveille à cette époque. Ce voyage au Japon succède à ceux effectués en Italie, en Espagne et aux États-Unis pour répandre sa parole sur l'art autre qui se veut international dès l'origine (cf. *supra*, p. 41-42)²⁷⁹. Tapié retrouve en Gutai des caractéristiques similaires aux artistes qu'ils représentent. Il aime aussi la culture japonaise et apprécie les caractéristiques traditionnelles japonaises dans les travaux de Gutai. Le coup de foudre entre Tapié et Gutai était prévisible : ils partagent de nombreux idéaux tels que certaines théories esthétiques et la volonté d'une sympathie entre artistes dans le monde entier.

Tout au long de leur voyage, les français sont accueillis comme des rois. Après son départ, Tapié profite d'une notoriété importante et est connu au Japon comme « fondateur de la philosophie Informelle »²⁸⁰. Un article lui est d'ailleurs dédié dans la revue *Mizue* le 27 octobre 1957. La réception de Tapié au Japon est fortement liée à la réception de Gutai à Tōkyō (cf. *supra*, p. 33-36).

²⁷³ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, *il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, op. cit., p. 305.

²⁷⁴ Lettre de Dōmoto Hisao à Yoshihara Jirō, le 21 juillet 1957, archives personnelles de Yoshihara Jirō, cité dans TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011, p. 137.

²⁷⁵ BERTOZZI, Barbara, « Ōsaka 1957. Michel Tapié rencontre le groupe Gutai », op. cit., p. 84.

²⁷⁶ GEORGES MATHIEU – LE SITE OFFICIEL, *Mathieu et Tapié, 1948-1958 : une décennie d'aventure*, disponible sur <https://georges-mathieu.fr>, consulté le 3 mars 2020.

²⁷⁷ Artistes exposés : James Brown, Appel, Ronet, Imai, de Kooning, Fautrier, Moreni, Tal Coat, Serpan, Hultberg, Salles, Accardi, Fontana, Tobey, Capogrossi, Guiette, Damian, Riopelle, Falkenstein, Mathieu, Wessel, Tàpies, Pollock, Wols, Saura, Paolozzi, Hosiasson, Sam Francis, Burri, Jenkins, San Filippo, Laganne, Ruth Francken, Dōmoto, Dubuffet, Delahaye, Boile, Sonderborg, Mitchell et Bluhm.

²⁷⁸ Agenda personnel de Michel Tapié de l'année 1957, Bibliothèque Kandinsky (Centre Georges Pompidou) à Paris, Fonds Michel Tapié, Archives personnelles de Michel Tapié, cité dans EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, *il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris X, 2015, p. 305.

²⁷⁹ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, *il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, op. cit., p. 307.

²⁸⁰ *Idem*, p. 306.

3. Collaboration avec Tapié dans la revue *Gutai*

Tapié collabore avec le groupe pour réaliser plusieurs numéros de *Gutai* : les n° 8, 9 et 11 (cf. *supra*, p. 26). Le n°8 paraît le 29 septembre 1957, pendant le séjour du critique, et est nommé « Michel Tapié : l'aventure informelle ». Tapié et Yoshihara le préparent ensemble à distance. Le numéro est bilingue français-japonais et profite du fait qu'un livre ne s'ouvre pas dans le même sens en France et au Japon. La couverture est illustrée par une œuvre de Lucio Fontana, la même est reprise pour le côté japonais en négatif pour montrer la complémentarité entre l'art informel et Gutai (fig. 69 et fig. 70). Ce design est proposé par Dōmoto dans une lettre du 21 juillet 1957. Si cet agencement se veut révélateur d'une relation d'égalité, à l'intérieur du numéro, Gutai apparaît plutôt comme le miroir ou la version japonaise de l'art informel²⁸¹. Les photographies d'œuvres de Burri, Dōmoto, Fontana, Sam Francis, Imai, de Kooning, Mathieu, Pollock et des artistes Gutai figurent dans la revue sans distinction entre l'art informel et les réalisations du groupe²⁸². Cependant, Yoshihara est satisfait et exprime sa gratitude envers Tapié dans la revue : « La contribution que Michel Tapié offre à ce bulletin en publiant l'un de ses essais, revêt une grande importance, car pour la première fois un critique d'art d'une stature considérable donne des principes esthétiques à l'art Gutai »²⁸³. Tapié ne manque pas non plus de faire l'éloge de ses hôtes dans ce même numéro (cf. annexe 7, p. 146)²⁸⁴. Ce numéro est exporté par Tapié, cent exemplaires sont mis en vente dans deux galeries partenaires : cinquante chez Martha Jackson à New York et cinquante chez Stadler à Paris²⁸⁵. Outre les exemplaires que Tapié arrive à faire vendre aux galeries, il veut exporter la revue aux États-Unis et la faire distribuer par l'éditeur Witterborn qui est très intéressé²⁸⁶.

²⁸¹ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 91.

²⁸² BERTOZZI, Barbara, « Ōsaka 1957. Michel Tapié rencontre le groupe Gutai », *op. cit.*, p. 84.

²⁸³ YOSHIHARA, Jirō, « Michel Tapié avec nous », dans *Gutai*, n°8, 1957, cité dans BERTOZZI, Barbara, « Ōsaka 1957. Michel Tapié rencontre le groupe Gutai », dans BANDINI, Mirella (dir.), *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka, Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea et Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées*, 1997, p. 84.

²⁸⁴ PACQUEMENT, Alfred, *op. cit.*, p. 294-295.

²⁸⁵ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 92.

²⁸⁶ Witterborn a déjà publié la première biographie de Tapié en 1956 : *Observations of Michel Tapié* (cf. *supra* IIA4) (Lettre de Michel Tapié à Yoshihara Jirō, Paris, le 23 décembre 1957, Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris, dossier E3).

C. Tapié emporte Gutai dans son sillage aux États-Unis et en Italie

1. Gutai chez Martha Jackson, le malentendu à New York (1958)

Michel Tapié et Martha Jackson se rencontrent à Paris en 1954 quand la galeriste est à la recherche d'artistes à exposer dans ses locaux²⁸⁷. La 6^{ème} *Exposition d'art Gutai* est organisée à la Martha Jackson Gallery à New York du 25 septembre au 25 octobre 1958. New York est en réalité l'une des étapes d'une exposition de plus grande ampleur dans laquelle Martha Jackson s'est financièrement investie²⁸⁸. Ces arrangements commerciaux sont caractéristiques du système mis en place par Tapié (cf. *supra*, p. 46). Au début de l'année 1958, Tapié réalise son deuxième voyage au Japon pour l'organisation de l'exposition *International Art of a New Era : Informel and Gutai* (fig. 175 à fig. 178). Cette exposition itinérante a pour but de présenter « 50 artistes étrangers et 50 artistes de Gutai »²⁸⁹. L'intention de créer une démarcation entre Gutai et les autres artistes est claire et une certaine parité est visée. La revue *Gutai* n°9 sert de catalogue à l'exposition. Tapié en écrit l'avant-propos en caractérisant l'exposition comme une « confrontation des trois centres Europe, États-Unis et Japon »²⁹⁰ et met en avant les individualités plutôt que leur localité (fig. 179). Pendant l'année 1958, l'exposition est montrée à Ōsaka (12-20 avril), Nagasaki (27 mai-2 juin), Hiroshima (24 juin-6 juillet), Tōkyō (2-7 septembre) et Kyōto (13-18 septembre)²⁹¹. Puis elle arrive chez Martha Jackson mais pas entièrement. Ce ne sont que vingt-huit œuvres de dix-huit artistes Gutai montrées durant l'exposition itinérante au Japon qui sont envoyées chez Martha Jackson pour la version américaine de l'exposition (fig. 180). Yoshihara fait le voyage et vient à New York en

²⁸⁷ JENKINS, Paul, *op. cit.*, p. 48.

²⁸⁸ JACKSON, Martha, « Re : Gutai show to be held at the Martha Jackson Gallery », juin 1958, dans archives personnelles de Martha Jackson, cité dans TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011, p. 107.

²⁸⁹ Lettre de Yoshihara Jirō à Alfonso Ossorio, janvier 1958, Archives Stalder à Paris, citée par EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, *il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris X, 2015, p. 313.

Artistes finalement exposés (86 au total) : Accardi, Appel, Assetto, Norman Bluhm, Boile, Brooks, James Brown, David Budd, Butlman, Capogrossi, Carone, Chighine, Coetze, Damian, Dōmoto, Donati, Claire Falkenstein, Fontana, Sam Francis, Francken, Frankenthaler, Fukushima, Garellin, Goldberg, Guiette, Hartigan, Hosiasson, Hultberg, Imaï, Jenkins, Kanayama, Kinoshita, Kline, de Kooning, Lee Krasner, Laganne, Leslie, Little, Lobdell, Morris Louis, Marca Relli, Marfaing, Fred Martin, Masanobu, Mathieu, Martha Mc Kaye, Mitchell, Mizuguchi, Moreni, Motherwell, Motonaga, Murakami, Nakahashi, Ohara, Okada, Onishi, Ossorio, Elysaabeth Parker, Pollock, Poussette-Dart, Riopelle, Sallès, Sanfilippe, Saura, Schumacher, Sekine, Serpan, Shimamoto, Shiraga Fujiko, Shiraga Kazuo, Sumi, Tanaka, Tàpies, Teshihagara, Tsubuchi, Twombly, Tworkov, Uemae, Ukita, Wessel, Yamaguchi, Yamasaki, Yoshida et Yoshihara.

²⁹⁰ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, *il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, *op. cit.*, p. 314.

²⁹¹ *Ibidem*.

septembre pour superviser physiquement l'organisation de l'exposition (fig. 181)²⁹². La sélection des œuvres est faite par Tapié et Yoshihara et contient principalement des tableaux. Ces tableaux sont recouverts de divers matériaux, plus ou moins inhabituels : peinture à l'huile mais aussi vinyle, émail coulé, vernis à bois, câble, etc. Les techniques expérimentales sont aussi privilégiées : les œuvres exposées comprennent notamment une peinture de Shiraga réalisée avec les pieds et un travail de Kinoshita Toshiko basé sur une réaction chimique provoquée sur du papier (fig. 182)²⁹³.

Pour préparer le public à Gutai et dans le cadre de cette exposition, Tapié envoie de nombreux exemplaires de la revue *Gutai* à la galerie de Martha Jackson : 20 exemplaires de chaque numéro du 1 au 7, 50 exemplaires du n°8 et 500 exemplaires du n°9²⁹⁴. Des artistes américains découvrent Gutai lors de l'exposition chez Martha Jackson. Des liens vont se créer à partir de cette année-là entre certains artistes américains et Gutai. Le groupe les invite par la suite à sa Pinacothèque après 1962. C'est le cas de Paul Jenkins²⁹⁵. L'exposition part ensuite en tournée avec Martha Jackson et son fils David Anderson dans les États-Unis : Bennington, Minneapolis, Oakland et Houston²⁹⁶.

Cette exposition à New York représente un enjeu important pour Gutai qui est exposé pour la première fois à l'étranger (cf. annexe 5, p. 128-143). Mais c'en est également un pour Tapié dont la réputation aux États-Unis en présentant un groupe inconnu dépend de la réception de cette exposition. Pourtant confiant grâce à un article de Ray Falk paru dans le *New York Times* le 8 décembre 1957²⁹⁷ faisant l'éloge des travaux expérimentaux de Gutai, Tapié connaît un réel échec lors de cette exposition en 1958 à New York. Cette 6^{ème} *Exposition d'art Gutai* est reçue par « une critique impitoyable qui n'y voyait qu'une imitation de l'expressionnisme abstrait »²⁹⁸. Gutai est au mieux compris comme la « relève internationale des expressionnistes abstraits américains, au pire des imitateurs »²⁹⁹. L'article³⁰⁰ de Dore Ashton dans le *New York Times* du 25 septembre 1958 laisse bien transparaître ce qui circule dans la presse et la critique

²⁹² HIRAI, Shōichi et YAMAMOTO, Atsuo, « Chronologie 1946-1999 », dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 220.

²⁹³ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, *op. cit.*, p. 105.

²⁹⁴ *Idem*, p. 92.

²⁹⁵ JENKINS, Paul, *op. cit.*, p. 48.

²⁹⁶ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : *le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, *op. cit.*, p. 315.

²⁹⁷ FALK, Ray, « Japanese Innovators », dans *New York Times*, 8 décembre 1957.

²⁹⁸ SHINICHIRO, Osaki, *op. cit.*, p. 58.

²⁹⁹ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : *le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, *op. cit.*, p. 316.

³⁰⁰ ASHTON, Dore, « Art Japan's Gutai Group, Exhibition of Unorthodox Paintings by young People is at Martha Jackson's », dans *New York Times*, 25 septembre 1958.

sur cette exposition qui n'a absolument pas compris le message de distinction que Tapié tentait de faire passer. L'auteur reconnaît tout de même l'intérêt des travaux expérimentaux des débuts du groupe qu'elle a découvert à travers des photographies. Mais elle critique vivement Tapié et les œuvres Gutai exposées chez Martha Jackson.

Dans son premier ouvrage *Gutai: Decentering modernism* et à travers l'exposition "*Under Each Other's Spell: Gutai and New York*" dont elle est commissaire, Ming Tiampo a étudié comment cette réception s'était mal produite à New York lors de cette exposition. Il ressort principalement de son étude que la trop forte association de Gutai aux expressionnistes abstraits américains a été nocive pour la compréhension des théories du groupe par le public. Cette incompréhension est largement responsable des critiques parues dans la presse. Les recherches de Ming Tiampo ont révélées que Tapié et Martha Jackson étaient les seuls en charge de la publicité de cette exposition. Dans leurs campagnes publicitaires, Tapié présente Gutai comme acteur à part entière de l'art autre, alors que Martha Jackson place cette exposition dans un large projet de promotion de l'École de New York. Jackson présente donc les membres de Gutai ainsi : « Leurs inspirations viennent de la "nouvelle peinture américaine" »³⁰¹. Ce sentiment américain d'influence sur le Japon est également fortement lié aux croyances développées lors de l'occupation américaine d'après-guerre au Japon. L'Amérique a effectivement imposé beaucoup de choses au Japon pendant l'occupation et a influencé son mode de vie. Les américains ont donc tendance à penser que les japonais, y compris les artistes, les imitent, comme ils se sont approprié le baseball à cette époque par exemple³⁰².

2. Le succès de Gutai à Turin (1959-1962)

Michel Tapié est déjà établi en Italie depuis le début des années 1950. À Rome, il a notamment des contacts avec l'historien de l'art Lionello Venturi (fig. 183) et avec la galerie Spazio dirigée par Luigi Moretti (fig. 184)³⁰³. En Italie, il rencontre les artistes Accardi, Burri, Capogrossi, Dova, Fontana et Moreni³⁰⁴. Sa représentation à Rome culmine quand il participe au comité directeur de la New York Art Foundation et en organise l'exposition inaugurale en 1957³⁰⁵.

³⁰¹ Extrait de la Martha Jackson Gallery Press Release, s.d., cité dans TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011, p. 108.

³⁰² TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, *op. cit.*, p. 110.

³⁰³ BANDINI, Mirella, « Michel Tapié de Paris à Turin », dans BANDINI, Mirella (dir.), *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka*, Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea et Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, 1997, p. 32.

³⁰⁴ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 23.

³⁰⁵ BANDINI, Mirella, « Michel Tapié de Paris à Turin », *op. cit.*, p. 33.

Progressivement, Tapié se tourne vers Turin et choisit cette ville comme terrain idéal de promotion de son art autre en Italie. Il connaît déjà, de Paris et Venise, les artistes turinois Franco Garelli et Franco Assetto³⁰⁶. En 1954, lors de la XXVII^e Biennale de Venise, il rencontre l'artiste Luigi Spazzapan qui y a une salle dédiée à son travail. Par cet artiste, Tapié crée des liens avec Turin à partir de 1956. Il y fait la connaissance de la collectionneuse Ada Minola, du critique d'art et galeriste Luciano Pistoï et du journaliste Angelo Dragonne qui fait partie des défenseurs de l'art autre dans la presse turinoise³⁰⁷. Il y côtoie également Ezio Gribaudo, artiste et éditeur d'art aux Éditions Pozzo. Tapié diffuse ses théories sur l'art autre et ses catalogues par cette maison d'édition qui en finance intégralement la publication³⁰⁸. Il intègre les artistes italiens et turinois à son palmarès et la Galleria Notizie de Pistoï à son réseau de galeries³⁰⁹.

En 1958, Yoshihara vient en Europe après être passé aux États-Unis la même année. Le voyage dure au total deux mois³¹⁰. Il rejoint Tapié à Paris. Puis ils voyagent en voiture à Bruxelles, Turin, Milan et Barcelone. L'étape à Turin en automne 1958 est l'apogée du voyage européen de Yoshihara. Le fondateur de Gutai y rencontre de nombreux acteurs de la scène artistique turinoise gravitant autour de Tapié, dont Pistoï³¹¹. Yoshihara est conscient de l'échec qu'a été l'exposition à New York et en comprend les causes. Il essaye alors, en étant en contact avec Pistoï, de faire passer l'idéologie de Gutai³¹².

En avril 1959, la revue *Notizie* attachée à la galerie éponyme dédie entièrement son n°8 à Gutai (fig. 185), avec des textes de Tapié, de Yoshihara et de Pistoï. Y figurent également des photographies autant d'œuvres expérimentales et performatives que de tableaux. De manière générale, la revue *Notizie* est utilisée par Tapié pour promouvoir l'art informel à Turin. Du 5 mai au 15 juin, se déroule l'exposition *Arte Nuova* au Palazzo Graneri de Turin³¹³, organisée par Tapié avec le *Circolo degli Artisti*, dont le président de l'époque est Penin Farina, et l'*Associazione Arti Figurative*, dirigée entre autres par Pistoï (fig. 186 à fig. 190). Cette

³⁰⁶ MINOLA, Anna, « Turin : un tournant pour Michel Tapié », dans BANDINI, Mirella (dir.), *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka*, Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea et Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, 1997, p. 53.

³⁰⁷ BANDINI, Mirella, « Michel Tapié de Paris à Turin », *op. cit.*, p. 33.

³⁰⁸ EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique, *op. cit.*, p. 344.

³⁰⁹ EVEZARD, Juliette, « L'œil de Michel Tapié "amateur d'art" », *op. cit.*, p. 24.

³¹⁰ HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, *op. cit.*, p. 205.

³¹¹ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, *op. cit.*, p. 113.

³¹² *Idem*, p. 117.

³¹³ Parmi d'autres artistes japonais et internationaux, les artistes de Gutai exposés sont Kanayama, Masanobu Masatoshi, Murakami Saburō, Shimamoto, Shiraga Kazuo, Tanaka et Yoshihara Jirō (HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans MING, Tiamo et MUNROE, Alexandra (dirs.), *Gutai: Splendid Playground*, *op. cit.*, p. 290).

exposition est la version européenne d'*International Art of a New Era* partie d'Ōsaka et de la 6^{ème} exposition d'art Gutai nommée ainsi quand elle arrive à New York (cf. *supra*, p. 52-53)³¹⁴. 71 artistes sont exposés à l'occasion de la version italienne³¹⁵. Cette exposition, dans toutes ses versions, présentait donc un grand nombre d'artistes appartenant à l'art autre originaires des différents pays où Tapié est représenté à l'époque (États-Unis, Italie, France, Japon) et elle a tourné dans les villes désignées comme capitales de l'art autre par Tapié, à l'exception de Paris. Durant le mois de juin, la 7^{ème} exposition d'art Gutai a lieu à la Galleria Notizie.

Le public turinois est particulièrement sensible à l'art autre et Tapié avait bien identifié ce contexte propice en investissant la ville. À un point tel qu'en mars 1960, Tapié y fonde l'International Center of Aesthetic Research (ICAR) en collaboration avec Assetto et Garelli (fig. 191). L'artiste Gutai Murakami est choisi pour représenter le Japon dans ce centre de recherches³¹⁶. Cette institution est considérée comme le Musée-manifeste de l'art autre de Tapié³¹⁷. Des expositions mensuelles (fig. 192) et des initiatives éditoriales y sont organisées³¹⁸. Le prestigieux bâtiment³¹⁹, un palais du XVI^e siècle, abrite également une collection permanente rassemblée par Tapié³²⁰. Tapié reste le président de l'ICAR pendant de nombreuses années avant de céder sa place à Ada Minola³²¹. L'ICAR ferme définitivement en 1977³²².

À Turin, aux Éditions Pozzo, sont également publiés de nombreux ouvrages sur l'art autre (cf. annexe 8, p. 147-160) tels que *Morphologique autre* en 1960 (fig. 193 et fig. 194), qui constitue la relecture de son premier ouvrage de 1952, et *Continuité et avant-garde au Japon* en 1961 (fig. 195)³²³. Sa relecture de l'art autre prend une tournure très mathématique. Elle rend la compréhension de ses textes encore plus complexe avec le temps. Un apport de Moretti aurait fait évoluer la théorie de Tapié vers ces spéculations mathématiques³²⁴.

En avril 1960, a lieu l'*International Sky Festival* sur le toit des grands magasins Takashimaya à Ōsaka. Simultanément, la 9^{ème} Exposition d'art Gutai est organisée au 3^{ème} étage du même bâtiment. Le principe du *Sky Festival* est d'exposer des banderoles décorées par des

³¹⁴ HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, *op. cit.*, p. 205.

³¹⁵ BANDINI, Mirella, « Michel Tapié de Paris à Turin », *op. cit.*, p. 35.

³¹⁶ HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, *op. cit.*, p. 205.

³¹⁷ BANDINI, Mirella, « Michel Tapié de Paris à Turin », *op. cit.*, p. 39.

³¹⁸ *Idem*, p. 42.

³¹⁹ Au croisement de la via Basilica et de la via Egidi à Turin (MINOLA, Anna, *op. cit.*, p. 55).

³²⁰ *Idem*, p. 43.

³²¹ *Idem*, p. 37.

³²² CORÀ, Bruno, « Gutai in Europe Starting from Italy », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 177.

³²³ BANDINI, Mirella, « Biographie », *op. cit.*, p. 109.

³²⁴ BANDINI, Mirella, « Michel Tapié de Paris à Turin », *op. cit.*, p. 37.

artistes informels attachées à des ballons volant au-dessus du toit (cf *supra*, p. 29-30). Le *Gutai* n° 11, réalisé en collaboration avec Michel Tapié, sert de catalogue pour ce double événement³²⁵. Le critique se rend une troisième fois au Japon pour l'occasion.

Quand Tapié n'est pas à Turin pour y organiser la promotion de l'art informel, Pistoï prend le relais avec la jeune critique Carla Lonzi et le marchand d'art Alberto Ulrich. Ils organisent notamment deux expositions de grande ampleur en suivant le modèle de Tapié : *Strutture e Stile. Pitture e sculpture di 42 artisti d'Europa, America e Giappone* à la Galleria d'Arte Moderna³²⁶ (fig. 196 à fig. 200) et *Incontro di Torino : Pittori di America, Europa e Giappone* au Palazzo della Promotrice delle Belle Arti³²⁷. La première fait particulièrement écho à l'exposition *Structures de répétition* organisée à la galerie Stadler de Paris³²⁸ par Tapié. Vers la fin de 1962, ce partenariat s'essouffle et l'organisation d'expositions dédiées aux artistes Gutai à Turin s'arrête. Cet essoufflement est le signe qu'une tendance arrive à sa fin³²⁹. Cependant, Tapié est encore influent à Turin pendant quelques années. Il se bat contre l'*Arte Povera* en pleine émergence comme il le fait simultanément contre la crise de l'art abstrait à Paris (cf. *infra*, p. 63-65).

Turin est la ville où Gutai est le mieux reçu. Assez rapidement, l'influence du groupe sur la postérité est reconnue en Italie. D'abord à travers l'article de Gillo Dorfles qui est le premier en 1959 à mettre en évidence les innovations apportées par Gutai³³⁰. Puis, en 1970, Aldo Passoni écrit dans la préface du catalogue de l'exposition *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, dont le commissaire est Germano Celant : « Parmi les plus importants mouvements artistiques du passé récent qui me paraissent étroitement liés à l'Arte Povera, je citerais le japonais Gutai »³³¹. Cette reconnaissance italienne envers Gutai se perpétue encore

³²⁵ HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, op. cit., p. 205.

³²⁶ L'exposition se déroule du 18 juin au 5 août 1962 et présente, aux côtés d'autres artistes internationaux, les artistes Gutai suivants : Motonaga, Mukai, Tanaka et Yoshihara Jirō (HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans MING, Tiampo et MUNROE, Alexandra (dirs.), *Gutai: Splendid Playground*, op. cit., p. 292).

³²⁷ Du 20 septembre au 22 octobre 1962 et présente, aux côtés d'autres artistes internationaux, les artistes Gutai suivants : Shiraga Kazuo et Yoshihara Jirō (HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans MING, Tiampo et MUNROE, Alexandra (dirs.), *Gutai: Splendid Playground*, op. cit., p. 292).

³²⁸ Du 26 avril au 21 mai 1962 et présente, aux côtés d'autres artistes internationaux, les artistes Gutai suivants : Mukai et Tanaka (HIRAI, Shōichi, « Chronology », dans MING, Tiampo et MUNROE, Alexandra (dirs.), *Gutai: Splendid Playground*, op. cit., p. 292).

³²⁹ CORÀ, Bruno, op. cit., p. 181.

³³⁰ DORFLES, Gillo, « Arte nuova e Gruppo Gutai a Torino », dans *Domus*, n°353, 1959, cité dans CORÀ, Bruno, « Gutai in Europe Starting from Italy », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 185.

³³¹ PASSONI, Aldo, « Prefazione », dans CELANT, Germano (dir.), *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970, cité dans CORÀ, Bruno, « Gutai in Europe Starting from Italy », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 185 (trad. de Lucie Piron).

régulièrement jusqu'à aujourd'hui à travers des expositions et des ouvrages italiens. Ces événements mettant à l'honneur Gutai sont bien plus fréquents avant les années 2000 que dans les milieux francophones et anglo-saxons. Cette reconnaissance continue montre l'impact de la réception positive d'un art dans un lieu déterminé à un moment précis. Il est à noter également qu'en Italie, l'accent est plus mis sur Gutai que sur Tapié, il s'agit d'une différence notable avec les autres villes où Gutai est introduit par ce dernier. Dans ces conditions, la réception de Gutai dans cette ville est connue dès les années 1960 et cette information est transmise au cours de l'Histoire. La question est traitée dans de nombreux ouvrages notamment dans deux catalogues d'expositions utilisés comme sources principales pour la rédaction de cette partie.

D. Les tableaux de Gutai arrivent à Paris : une exclusivité Stadler. Historique de la galerie (1955-1999)

1. Rodolphe Stadler en jeune galeriste et Michel Tapié le critique-créateur

Le personnage de Rodolphe Stadler reste assez mystérieux, nous possédons peu de sources sur sa vie. Les seules informations dont nous disposons nous ont été livrées pour la plupart par Rodolphe lui-même, de son vivant, à travers des interviews. De nombreux directeurs et directrices de galeries parisiennes proviennent de la moyenne ou haute bourgeoisie. Rodolphe Stadler ne déroge pas à la règle : sa famille possède une usine sidérurgique³³². Il provient donc du milieu industriel de Lausanne en Suisse, où il naît le 13 décembre 1927³³³. Il met du temps à trouver sa voie. Il étudie le droit « sans grande conviction »³³⁴. À cause de la Seconde Guerre Mondiale, durant son adolescence, il n'a pu voir d'autres tableaux que ceux du musée du Prado, mis en sûreté en Suisse pour la Guerre Civile Espagnole. Il a tout de même connu une expérience d'« émotion picturale »³³⁵ marquante quand il voit sa grand-tante, née sans bras, peindre des portraits et des natures mortes en tenant un pinceau avec ses pieds.

Entre 1945 et 1955, il va de plus en plus souvent à Paris et visite des galeries des deux rives³³⁶. Il avoue bien plus tard que Paris lui permet de fuir : « fuir le souvenir de mon accident de voiture et de la mort de mon meilleur ami. Je fuyais la Suisse parce que l'homosexualité était plus aisée à pratiquer à Paris. Je fuyais enfin mon père et un avenir professionnel qui me

³³² VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 184.

³³³ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³³⁴ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³³⁵ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 5.

³³⁶ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 6.

terrorisait »³³⁷. Il y découvre l'art moderne avec un regard pur parce qu'il n'a « aucun à priorisme intellectuel »³³⁸. Il se prend d'intérêt pour Soulages à la galerie de France, pour Mathieu chez Pierre Loeb, pour De Staël chez Jeanne Boucher et pour Fautrier et Dubuffet chez René Drouin³³⁹. Après ses visites, à son retour en Suisse, il parle de ce qu'il a vu avec un peintre compatriote « qui n'a pas fait carrière »³⁴⁰ et un ami architecte. À travers ces discussions, il développe son goût et prend conscience des enjeux d'une galerie.

À la fin de ses études, son père voulait que Stadler commence une carrière, qu'importe le secteur. Il se réjouit donc quand son fils s'est mis à envisager à la fondation d'une galerie et lui achète un fonds de commerce³⁴¹. Rodolphe Stadler fils commençait à peine à se projeter dans cette idée et à entreprendre les démarches administratives nécessaires qu'il reçoit déjà la proposition de Tapié par correspondance (cf. *supra*, p. 45). En six mois, Stadler, qui n'a que 28 ans, ouvre sa galerie. Pour illustrer l'empressement de la situation et l'approbation de son père, Stadler raconte à Marcel Cohen : « Le jour de l'ouverture, la peinture est à peine sèche sur les murs. La sculpture de Claire Falkenstein, qui se trouve toujours dans la première salle, venait d'être installée à la hâte. Mon père tient à lui-même passer l'aspirateur »³⁴² (fig. 201 et fig. 202).

Pour Stadler, le premier vernissage, le 7 octobre 1955, a été déstabilisant. En effet, Mic, que Stadler a récemment épousé pour un « mariage d'amitié »³⁴³, est une jeune parisienne habituée des milieux mondains et a décidé de principalement inviter des personnalités parisiennes de ces milieux. Alors que Tapié avait convié autant d'aristocrates que d'intellectuels. Le public n'était donc pas celui auquel Stadler s'attendait. De plus, peu d'achats ont fait suite à ce vernissage, le public ne s'intéressait même pas au prix des toiles. Le père de Stadler a même dû en acheter une pour l'encourager. Cependant, ce soir-là, Stadler rencontre l'un de ses meilleurs clients. Il s'agit d'Anthony Denney, amené par Coetzee au vernissage³⁴⁴. Denney est d'ailleurs le premier acheteur de la galerie. Il raconte l'évènement de cette manière :

« Je suis entré et me suis retrouvé confronté à l'excitant nouveau monde de Delahaye, Falkenstein, Jenkins, Serpan et Tapiés, et j'ai su à ce moment-là que

³³⁷ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³³⁸ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 6.

³³⁹ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³⁴⁰ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 6.

³⁴¹ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³⁴² COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 6.

³⁴³ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³⁴⁴ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 8.

c'était ce que je recherchais. C'était le 7 octobre 1955. Le lendemain, je suis retourné à la galerie Stadler, car c'était son nom, et c'est Rodolphe Stadler lui-même qui m'a vendu mon premier Appel. J'ai appris bien des années plus tard que cette peinture, *Le Coq*, était la première qu'il vendait »³⁴⁵.

Entre Stadler et Denney, une vraie relation et une complicité se sont formées depuis ce premier achat (fig. 203 à fig. 206). Stadler a toujours rendu hommage à ce grand collectionneur. Une des publicités dont les galeries jouissent à l'époque est l'attention portée à certains grands collectionneurs qui achètent chez eux. Ce fut le cas pour la galerie Stadler grâce à Denney dont la collection fut l'objet d'un grand reportage dans *L'Œil* en 1959. Cet article a ainsi fait la publicité de la galerie et a peut-être amené de nouveaux collectionneurs à sa porte³⁴⁶.

Comme écrit précédemment (cf. *supra*, p. 44), Tapié exerçait une autorité de plus en plus forte sur les galeristes avec lesquels il travaillait. Stadler s'allie avec lui quand Tapié est à l'apogée de sa carrière. Tapié a évolué sous le « règne du critique-roi »³⁴⁷ comme le nomme Pierre Cabanne, c'est-à-dire qu'à partir de la fin des années 1940, les critiques prennent progressivement une place considérable dans la reconnaissance de l'art. Mais Tapié est en plus le « premier des critiques-créateurs »³⁴⁸ également appelés « critiques-théoriciens »³⁴⁹. Un critique-créateur est caractérisé par Julie Verlaine comme cherchant « à lier l'énoncé d'une théorie artistique avec des programmes d'expositions-manifestes » et ayant « besoin de la galerie pour sa démonstration »³⁵⁰. Par la suite, d'autres critiques suivent ses pas tels que Pierre Restany avec le Nouveau Réalisme (cf. *infra*, p. 73) et François Pluchart avec l'Art corporel (cf. *infra*, p.66).

Pourtant, malgré ce statut important que possède Tapié, Stadler réussit à imposer certains de ses choix rapidement. En effet, il souhaite défendre un artiste espagnol ayant déjà exposé à New York et en Espagne mais méconnu en France, Antoni Tàpies. Stadler découvre le travail de Tàpies peu de temps avant l'ouverture de sa galerie, en juin ou juillet 1955, dans l'arrière-boutique d'un marchand de couleurs de la rue Bonaparte à Paris, un lieu rempli de cartons empilés et mal éclairé. Tapié était « moins enthousiaste »³⁵¹ que Stadler, il voulait bien

³⁴⁵ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³⁴⁶ VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 332-333.

³⁴⁷ CABANNE, Pierre, *Me...rde aux critiques. Les tribulations de la critique d'art d'Émile Zola à Pierre Ménard*, Paris, Quai Voltaire/Édima, 1993, p. 110-112.

³⁴⁸ ABADIE, Daniel, *Un art autre/un autre art. Les années 50*, Paris, Artcurial, 1984, p. 10.

³⁴⁹ VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 167.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 7.

l'exposer à la galerie mais plutôt dans une exposition collective. Mais Stadler lui tient tête³⁵². D'abord, Tàpies figure parmi les artistes exposés lors de l'exposition inaugurale. Puis, Stadler négocie avec Tapié une exposition personnelle pour Tàpies et parvient à l'obtenir. Après l'exposition inaugurale, les deux expositions suivantes sont dédiées à René Guiette puis Serpan³⁵³, deux artistes de Tapié. Mais la quatrième exposition de la galerie Stadler est entièrement consacrée à Tàpies du 20 janvier au 16 février 1956³⁵⁴ (fig. 207). Stadler « revendique Tàpies [...]. L'exposition Tàpies a eu lieu en janvier 1956 avec ma pression »³⁵⁵. Comme le fait remarquer Juliette Evezard dans sa thèse, le fait que Stadler, le directeur de la galerie, ait dû faire pression est symptomatique du pouvoir de décision que Tapié pouvait avoir sur les galeristes. Cette exposition est un réel succès et l'artiste connaît encore par la suite plusieurs expositions chez Stadler, collectives et individuelles³⁵⁶ (fig. 208). Antoni Tàpies reçoit en 1958 le prix du Carnegie Institute de Pittsburgh, créé en 1950, cette distinction est considérée comme une étape cruciale pour Stadler³⁵⁷.

2. Un système associatif pour la promotion d'un art marginal

La galerie Stadler fonctionne d'une manière associative, peu commune, autour du tandem formé par Tapié et Stadler. Les autres galeries actives à l'époque ont tendance à fonctionner comme des entreprises. Stadler annonce une hiérarchie entre les différents associés travaillant à la galerie peu perceptible, surtout entre Tapié et lui. Dans les faits, nous avons cependant pu constater qu'il pouvait tout de même exister des rivalités quand il s'agit de choisir les artistes exposés. Cette manière de fonctionner n'est pas définie par les moyens financiers de la galerie³⁵⁸. Se joignent rapidement à l'équipe de la galerie : Claude Vuliet (fig. 209), un ami suisse de longue date, et Edith de Bonnafos (fig. 210), qui a d'abord travaillé à la galerie Rive Droite³⁵⁹. Plus tard, en 1971, Jacqueline Chaillet (fig. 211), femme de Marcel Cohen qui a écrit l'ouvrage-anniversaire des trente ans de la galerie avec Stadler, commence à travailler pour la galerie. Ils sont tous trois, aux côtés de Stadler et Tapié, les collaborateurs principaux de la

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ Liste complète des expositions organisées à la galerie Stadler de 1955 à 1999 (cf. annexe 9, p. 162-175).

³⁵⁴ STADLER, Rodolphe, « Chronologie des expositions 1955-1985 », dans STADLER, Rodolphe, *Galerie Stadler : 30 ans de rencontres, de recherches et de partis pris*, Paris, Galerie Stadler, 1985, p. 143.

³⁵⁵ EVEZARD, Juliette, « Un art autre » : *le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, *op. cit.*, p. 237.

³⁵⁶ STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 143.

³⁵⁷ VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 346.

³⁵⁸ *Idem*, p. 218.

³⁵⁹ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

galerie en restant chacun une dizaine d'années minimum au service de la galerie et de l'art qu'elle promeut tout au long de son existence (fig. 212).

Selon Julie Verlaine, les galeristes se définissent souvent comme des marchands. Stadler lui se définit comme un animateur³⁶⁰ : « Un animateur, c'est à la fois un artiste et un homme d'affaires. En lui doivent s'équilibrer des vertus de réalisme et de rêve ; la science de la vente et pré-science des mutations et phénomènes de l'Art »³⁶¹. Il développe des techniques d'approches du public qui semblent simples mais sont innovantes pour l'époque. Par exemple, il profite d'une grande vitrine faisant toute la longueur de la façade (fig. 213) qui permet aux passants de « presque tout voir depuis la rue »³⁶². Le même type de vitrine se retrouve à la galerie d'Iris Clert (fig. 214, fig. 215 et fig. 216). De plus, selon Stadler, « on doit pouvoir entrer dans une galerie aussi librement que dans un musée. La galerie de peinture est devenue le substitut du musée. Elle montre l'Art en mouvement. Le musée montre ce qui est acquis »³⁶³. Son engagement dans la promotion de l'art actuel est perceptible à travers l'image du rôle auquel il s'identifie en tant que galeriste.

Stadler caractérise sa galerie de « galerie de recherche » en l'opposant aux « galeries d'actualité »³⁶⁴. Il préfère privilégier des artistes avec un parcours personnel et une réflexion continue plutôt que de suivre la mode des artistes appartenant à un mouvement précis. Ainsi, les convictions de Stadler faisant fortement écho à celles de Tapié, la galerie devient le « pivot essentiel de la diffusion et de la promotion »³⁶⁵ de l'art autre en France. Pour choisir les artistes qu'il expose, Stadler profite du système d'« écurie »³⁶⁶, que Tapié exploite pleinement dans toutes les galeries qu'il a côtoyées, surtout depuis le Studio Facchetti. Tapié n'a cependant pas le monopole de ce système, d'autres galeries sans lien avec Tapié l'adoptent également, comme la galerie d'Iris Clert. Outre ce système, Stadler aime aussi découvrir de nouveaux artistes à mettre en avant et n'hésite pas à visiter des ateliers pour ensuite faire ses propositions à Tapié³⁶⁷. Concernant son goût, Stadler est sensible à la matière et à la texture comme Tapié (cf. *supra*, p. 41-42). De plus, il est à l'écoute des peintres et apprécie entendre leurs explications, il y donne,

³⁶⁰ VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 212.

³⁶¹ MOULIN, Jean-Pierre et STADLER, Rodolphe, « Galerie Stadler », dans *Cimaise*, n°77, 1966, p. 42.

³⁶² VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 259.

³⁶³ MOULIN, Jean-Pierre et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 41.

³⁶⁴ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 10.

³⁶⁵ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³⁶⁶ VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 212.

³⁶⁷ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 9.

d'après lui, parfois plus d'importance qu'à l'aspect esthétique des œuvres³⁶⁸. Les artistes l'accueillant dans leur atelier sont souvent surpris par son comportement détaché et son silence³⁶⁹. Matsutani, artiste de Gutai interviewé à Paris par l'auteure en 2019, témoigne effectivement de visites de Stadler à son atelier prouvant que c'était une de ses pratiques. Comme dans le cas de Matsutani, si Stadler n'était pas convaincu, il n'organisait pas d'expositions personnelles³⁷⁰. Qu'importe le potentiel de l'artiste auprès d'un large public. Même s'il en a eu la possibilité, Stadler ne voulait pas être l'impresario d'artistes déjà reconnus comme Fautrier ou Sam Francis. Il ne voulait pas non plus défendre et exposer des artistes qui « ne me [le] touchaient pas »³⁷¹. Par exemple, il rencontre Rauschenberg en 1958 à New York avant sa consécration et ne tient pas à l'exposer pour la raison précédemment citée. Il a également connu des occasions manquées avec Jaspers Johns notamment qu'il rencontre lors du même voyage aux États-Unis et projette de l'exposer, mais ultérieurement, le trouvant encore très jeune. Cependant, « très vite, il [Johns] est devenu trop connu pour qu'une exposition ait encore un intérêt pour moi [Stadler] »³⁷², déclare Stadler. Mais le galeriste a toujours vécu ces revers philosophiquement et ne ressentait aucun regret.

3. L'art abstrait en crise dans les années 1960

Si dans ses débuts, la galerie Stadler surfe sur le succès de l'art autre promu par Tapié, de nouveaux mouvements artistiques sont mis à l'honneur au début des années 1960. Pourtant Tapié et Stadler résistent à ces nouveaux mouvements et défendent leur position quitte à ne plus être dans le coup. En juin 1963, à Lausanne, ville natale de Stadler, le *Premier Salon International des galeries pilotes* est organisé à l'initiative du directeur du Musée cantonal. Ce salon a pour but de confirmer le rôle des galeries dans la découverte de talents et dans le processus de reconnaissance du travail d'un artiste³⁷³. La galerie Stadler y participe. Sur les dix-sept galeries présentées, sept³⁷⁴ sont parisiennes. Malgré le recul progressif de Paris dans son statut de capitale mondiale artistique, la ville est très bien représentée lors de cet événement. Si

³⁶⁸ *Idem*, p. 8.

³⁶⁹ *Idem*, p. 9.

³⁷⁰ Entretien de Lucie Piron avec Matsutani Takesada, Paris, le 24 avril 2019 (cf. annexe 3, p. 109).

³⁷¹ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 9.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 462.

³⁷⁴ Les galeries Stadler, Denise René, Jeanne Bucher, Jacques Massol, Paul Facchetti, Pierre et Breteau.

sept galeries ont accepté l'invitation, un nombre bien plus important de galeries parisiennes avaient été contactées, mais elles n'ont pas toutes souhaité participer³⁷⁵.

Lors d'une exposition où Stadler vend des pièces abstraites de sa collection personnelle, du 6 juillet au 15 octobre 1963, vingt-cinq huiles, dessins et gouaches de nombreux artistes³⁷⁶ sont réunies, dont deux toiles de Kline à 15 000 francs, un prix dérisoire pour l'époque d'après Stadler. Une seule œuvre est vendue lors de cette exposition. L'organisation d'une telle exposition était un risque dans une époque où le Pop-Art et le Nouveau-réalisme battaient leur plein. Ce risque ne s'est pas avéré payant³⁷⁷.

En juillet 1964, Gilles Lapouge écrit un article sur les différents fonctionnements des galeries parisiennes en se basant sur des entretiens réalisés avec cinq directeurs de galeries, dont Stadler³⁷⁸. Quand il leur demande leurs avis sur la crise de l'art abstrait qu'ils sont en train de vivre, amorcée par la crise économique de 1962 originaire de New York, et sur l'avenir du marché de l'art parisien, les différents galeristes ne s'accordent pas. Stadler est très optimiste. Il reconnaît une légère perturbation en 1962 mais « il n'y a pas de crise »³⁷⁹. Pour lui, l'art parisien est « redevenu sain et ferme »³⁸⁰. Stadler reconnaît également qu'Antoni Tàpies se vend moins bien qu'au début, au moment où toutes les œuvres étaient déjà vendues avant même l'inauguration de l'exposition, mais il ne considère pas que ça soit un signe de crise ou de dévalorisation de l'art parisien³⁸¹. La galerie Stadler vit la crise de l'art abstrait avec des œillères.

Pourtant le 20 juin 1964, la nouvelle était tombée : le prix de la XXXII^e Biennale de Venise est décerné à Robert Rauschenberg³⁸². Paris, qui n'a absolument pas reconnu le Pop-art découvert aux États-Unis, perd officiellement l'exclusivité de la découverte artistique et New York est consacrée. Le milieu artistique parisien prend conscience de l'ampleur du problème³⁸³. À partir de 1964, Tapié se tourne vers le Lettrisme avec la figure d'Isidore Isou entre autres³⁸⁴ (fig. 217). Il organise avec Stadler plusieurs expositions consacrées à ce mouvement,

³⁷⁵ La galerie de France et la galerie d'Iris Clert ont refusé d'y participer, se sentant sous-estimées par le projet (VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 463).

³⁷⁶ Artistes exposés : Appel, Bryen, Burri, Capogrossi, Dubuffet, Fautrier, Fontana, Sam Francis, Goldberg, Jorn, Kline, Leslie, Mathieu, Pollock, Riopelle, Salles et Tobey

³⁷⁷ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 9-10.

³⁷⁸ VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 476.

³⁷⁹ LAPOUGE, Gilles, « Un univers mystérieux : le marché de la peinture », dans *Le Figaro littéraire*, 1^{er} juillet 1964.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Idem*, p. 477.

³⁸² *Idem*, p. 466.

³⁸³ *Idem*, p. 465.

³⁸⁴ BANDINI, Mirella, « Michel Tapié de Paris à Turin », *op. cit.*, p. 44.

complètement à contre-courant des tendances du moment³⁸⁵. C'est dans ce contexte que Tapié et Stadler organisent les expositions collectives présentant quelques artistes Gutai entre 1959 et 1962 puis l'exposition *Groupe Gutai* prévue pour fin 1965-début 1966 (fig. 218). L'organisation et la réception de cette exposition sont largement développées dans la troisième partie de ce travail. En 1966, Stadler maintient leur position, sans être le seul galeriste à défendre cette dernière³⁸⁶ : « L'Abstraction est immortelle. (Et le Pop-Art un enfantillage scandaleux). [...] Certains critiques pensent et écrivent que l'abstraction est morte. Nous luttons contre cette idée sommaire »³⁸⁷.

4. Renouveau avec l'Art corporel : la galerie sans Tapié en 1970

Le plus grand tournant pris par la galerie Stadler depuis sa création se fait après 1968 quand la galerie s'oriente vers l'Art corporel (*Body art*). À cette période, Tapié se retire petit à petit de la galerie (cf. *supra*, p. 47) avant de la quitter définitivement en 1970, laissant Stadler gérer seul la programmation de la galerie. « Seul Rodolphe Stadler lui reconnaît [à Tapié] un rôle fondamental, comme conseiller et collaborateur de la galerie dès ses débuts »³⁸⁸ écrit Julie Verlaine qui reprend ensuite la phrase de Stadler : « Michel Tapié reste le conseiller, l'ami, on peut dire : le parrain de la galerie »³⁸⁹ (fig. 219). À ce moment, Stadler cesse de montrer les artistes informels qu'il défend depuis 1955, tels que Tapiés, qui était d'ailleurs devenu de plus en plus figuratif avec le temps, ou Serpan³⁹⁰. Pour Stadler, il s'agit d'une « évolution logique »³⁹¹ après les événements de Mai 68, ce qui l'a ému dans l'art informel, il le retrouve dans l'Art corporel : la gestualité et l'engagement de l'artiste³⁹².

En 1971 a lieu une exposition nommée *Douze galeries pilotes de Saint-Germain-des-Prés* qui rend hommage notamment à la galerie Stadler et d'autres galeries de la rive gauche ayant

³⁸⁵ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³⁸⁶ Jean Pollac, Jean-Robert Arnaud, Karl Flinker, Jean Fournier, Myriam Prévot et Jean-François Jaeger sont également contre le Pop-Art et pour l'Abstraction.

³⁸⁷ MOULIN, Jean-Pierre et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 30.

³⁸⁸ VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 169.

³⁸⁹ MOULIN, Jean-Pierre et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 41, cité dans VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p.169.

³⁹⁰ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 7.

³⁹¹ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 12.

³⁹² VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 532.

défendu des courants artistiques tout aussi neufs que leurs entreprises : l'abstraction lyrique, l'action painting, le tachisme, etc³⁹³.

La galerie Stadler revient sur le devant de la scène de la promotion des mouvements d'avant-garde avec l'Art corporel en défiant la « froideur »³⁹⁴ du minimalisme et de l'art conceptuel. En 1972, Stadler commence à collaborer avec François Pluchart (fig. 220), critique français théoricien de l'Art corporel ayant auparavant critiqué les choix de Stadler dans les années 1960 (cf. *infra*, p. 83). En juin et juillet, Michel Journiac est exposé à la galerie avec des œuvres très différentes de ce que Stadler a pu exposer précédemment. Le jour du vernissage de *Piège pour un travesti*, l'artiste invite un transformiste à faire un spectacle (fig. 221). La sculpture d'une Vierge avec un phallus, *Le Saint-Vierge*, trône dans la galerie durant cette même exposition (fig. 222, fig. 223, fig. 224). En janvier 1973, Stadler propose dans sa galerie l'action *Autoportrait(s)* de Gina Pane (fig. 225 et fig. 226) qui est très mal reçue. Ce mauvais accueil choque l'artiste qui peine à l'exécuter jusqu'au bout. Prouvant l'incompréhension et l'énervement du public, « un homme menace même d'uriner contre un mur de la galerie, prétextant qu'on lui montre de la merde »³⁹⁵. En 1975, Stadler marque l'Histoire en présentant du 16 janvier au 22 février *L'Art corporel*, une exposition-manifeste du courant, rassemblant des œuvres d'artistes aujourd'hui incontournables dans l'histoire de l'art contemporain³⁹⁶ (fig. 220). Il s'investit toujours autant physiquement qu'au début dans la promotion d'un art marginal et n'hésite pas à mettre la main à la pâte quand il faut aider Hermann Nitsch pour trouver des carcasses d'animaux, du sang et une fanfare capable de jouer de la musique bavaroise pour la présentation d'*O.M. Theater – Action N°48* à la Foire Internationale de l'Art Contemporain à Paris (fig. 227 et fig. 228) parallèlement à son exposition *L'Art corporel*. Malheureusement, alors que la galerie connaît un réel regain, Edith de Bonnafos, l'une des collaboratrices principales de Stadler à la galerie, décède en 1975. En son souvenir, Stadler lui dédie d'ailleurs une exposition. Puis, Claude Vuliet quitte la galerie en 1976.

Dans les années 1980, Stadler continue d'exposer les artistes qu'il a soutenus durant la décennie précédente (fig. 229, fig. 230 et fig. 231) et d'autres plus anciens comme Budd,

³⁹³ VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 239.

³⁹⁴ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³⁹⁵ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³⁹⁶ Artistes exposés : Duchamp, Manzoni, Yves Klein, Brus, Muehl, Nitsch, Rainer, Schwarzkogler, Rinke, Nauman, Journiac, Oppenheim, Acconci, Gina Pane, Urs Lüthi, Terry Fox, Samaras, Joan Jonas, Chris Burden et Katharina Sieverding.

Damian, Imaï, Shiraga de Gutai et Saura (fig. 232, fig. 233 et fig. 234), etc. Il expose également de nouveaux artistes comme Delay, Huftier, Mahdavi, Thupinier, etc. qu'il a rencontrés entre 1970 et 1980³⁹⁷. Pour les trente ans de la galerie en 1985, Stadler organise une grande exposition rétrospective (fig. 206, fig. 235 et fig. 236). Il reste dans la même optique et garde sa galerie « beaucoup plus attachée à ses partis pris qu'aux turbulences extérieures et à la recherche de personnalités indéniables plus qu'à la nouveauté considérée en soi comme une valeur absolue »³⁹⁸. Stadler sent sa galerie en danger car c'est selon lui le destin de toutes galeries de recherche³⁹⁹. De plus, le public a changé en trente ans, il est « plus vaste et plus averti »⁴⁰⁰.

En 1991, Stadler change le nom de la galerie en « Seine 51 » et modernise l'organisation de cette dernière⁴⁰¹. En 1995, il ralentit drastiquement ses activités. L'année suivante, Jacqueline Chaillet, dernière collaboratrice historique de la galerie, arrête de travailler. En 1999, Stadler vend sa galerie en emportant les archives (fig. 237, fig. 238 et fig. 239). Il garde ses archives privées jusqu'à son décès le 26 mai 2009. Ses archives sont alors confiées à son compagnon Stephano Polastri (fig. 211 et fig. 240). Polastri décède en 2015 et fait don des archives de Stadler, essentielles à la réalisation de cette étude, aux Fonds Régional d'Art Contemporain d'Occitanie à Toulouse. Le choix de cette institution pour la conservation des archives s'explique par la longue amitié qu'ont entretenue Rodolphe Stadler et Alain Mousseigne, fondateur et directeur du Musée des Abattoirs (où se trouve le FRAC d'Occitanie) de 1995 à 2012⁴⁰².

³⁹⁷ FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

³⁹⁸ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 5.

³⁹⁹ *Idem*, p. 10.

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 12.

⁴⁰¹ IGERSEIM, Lucille, « Décès du marchand d'art Rodolphe Stadler », dans *Connaissance des arts* [en ligne], 2 juin 2009, disponible sur <https://www.connaissancedesarts.com/marche-de-lart/decès-du-marchand-dart-rodolphe-stadler-118807/>, consulté le 20/03/2020.

⁴⁰² FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

III. COMMENT EXPLIQUER LA MAUVAISE RÉCEPTION DE L'EXPOSITION GROUPE GUTAI À LA GALERIE STADLER À PARIS (1965) ?

Ming Tiampo a traité la question de la réception de l'art Gutai à Paris dans son ouvrage *Gutai : Decentering modernism*, elle l'introduit en exposant l'intérêt de l'étudier. Selon elle, il s'agit même d'une étude de cas à la fois diachronique et synchronique. À raison, puisque les premiers contacts avec Paris ont lieu en 1957 quand Michel Tapié rend visite au groupe au Japon. Alors que le groupe n'est exposé officiellement en tant que collectif qu'en 1965. La même année, Gutai est aussi présenté lors de l'exposition *Nul* à Amsterdam. Si l'histoire entre Gutai et la scène parisienne est lente par rapport aux autres villes, la période 1957-1965 est marquée par de profonds changements dans l'histoire du groupe même. La réception parisienne de l'art Gutai est donc intéressante non seulement pour traiter l'événement de l'exposition de 1965 dans Paris qui perd peu à peu son statut de centre artistique pour laisser de la place aux villes périphériques telle qu'Amsterdam, mais également pour étudier l'évolution du groupe d'un point de vue extérieur au fil des années⁴⁰³. Dans ce travail, il s'agit surtout de se concentrer sur la question parisienne seule, même si Amsterdam sera brièvement évoquée à la fin de cette troisième partie.

A. Prémices

1. Premières expositions parisiennes, les artistes Gutai discrets dans la presse

Le 4 novembre 1959, Jean-Clarence Lambert, poète, essayiste, critique d'art et traducteur français, intitule un article de *France-Observateur* « Japonais, soyez japonais ! »⁴⁰⁴. Cet article cite notamment l'exposition de Dōmoto à la galerie Stadler (13 octobre-10 novembre 1959), parmi d'autres artistes japonais dont le public parle à Paris : Dobashi, Imai, Sato, Tabushi et Tanaka (de Gutai, sans que le groupe ne soit cité). C'est à ce jour la première occurrence connue de la mention du nom d'un des artistes de Gutai dans la presse parisienne. Dans cet article, l'auteur encourage les artistes japonais à conserver leurs caractéristiques et pratiques japonisantes, tout en marquant son goût pour la calligraphie, laissant transparaître un certain goût de l'époque.

⁴⁰³ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 137.

⁴⁰⁴ LAMBERT, Jean-Clarence, « Japonais, soyez japonais ! », dans *France-Observateur*, 4 novembre 1959.

La première exposition parisienne présentant des artistes Gutai, *Métamorphismes*⁴⁰⁵, est une exposition collective d'artistes sélectionnés par Tapié. Parmi eux se trouvent deux artistes du groupe Gutai, sans que le groupe ne soit mentionné. Il faut donc relever que les pratiques mises en place dans les débuts du groupe au Japon, où chaque artiste œuvrait avant tout pour mettre en valeur le groupe, sont ici bouleversées, Tapié leur préférant une présentation individuelle. L'exposition *Métamorphismes* à la galerie Stadler (12 novembre-2 décembre 1959) semble connaître un retentissement très restreint dans la presse : seuls trois articles sont récoltés par la galerie sur le sujet. Sur ces trois articles, seul l'un d'eux⁴⁰⁶ cite les noms de Yoshihara et Shiraga, les artistes du groupe Gutai participant à l'exposition. Ce n'est donc visiblement pas cette première exposition qui a engrangé le plus de publicité au groupe auprès de la presse.

Néanmoins l'exposition n'est pas un échec : Shiraga a tout de même attiré l'attention des collectionneurs. La réaction enthousiaste du public vis-à-vis de Shiraga encourage Stadler et Tapié à organiser une exposition individuelle pour l'artiste du 26 janvier au 22 février 1962 à la galerie⁴⁰⁷ (fig. 241 et fig. 242). Malgré l'enthousiasme initial, les retours ne sont pas aussi positifs que Tapié l'espérait. L'artiste exposé témoigne de son ressenti négatif suite à cette exposition :

« Pour nous, il est important d'aller dans un pays où il y a des Occidentaux. Mais cela me rend timide. En 1962, Stadler a organisé une exposition privée qui n'a pas du tout marché. Le mode de vie est trop différent, je me sentais mal à l'aise. Je ne pouvais pas boire de saké, je ne pouvais pas dire un mot, j'étais comme muet et très nerveux. [...] au pays des "poilus" c'est terrible »⁴⁰⁸.

Malgré que l'exposition n'ait pas du tout été un succès selon l'artiste, neuf articles sont tout de même publiés sur l'exposition et recueillis par la galerie : sept dans des journaux français, un belge et un italien. L'un des journaux français ayant publié un article n'est pas parisien. Ce dernier, *Le spectateur Lyonnais* publie un article peu détaillé sur cette exposition, sans la nommer et en la situant « à la galerie américaine Stadler »⁴⁰⁹. Au total six articles paraissent donc à Paris, mettant l'accent sur les figures de Shiraga et de Tapié. Pour la première fois, le

⁴⁰⁵ Artistes exposés : Boillé, Brown, Bultman, Dixon, Falkenstein, Insho, Kline, Krasner, Laganne, Onishi, Ossorio, Serpan, Shiraga, Tapiés, Teshihagara, Yoshihara et Wessel.

⁴⁰⁶ « Métamorphismes : Métamorphoses de la matière », dans *Arts*, décembre 1959.

⁴⁰⁷ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 141.

⁴⁰⁸ SHIGEO, Chiba et SHIRAGA, Kazuo, « Kazuo Shiraga, au pays des "poilus" », traduit du japonais par Pascale Haas, dans *Art press*, n° 109, décembre 1986, p. 10.

⁴⁰⁹ « Annonces d'expositions », dans *Le Spectateur lyonnais*, février 1962.

nom de Gutai fait son entrée dans la presse. Le mot « Gutai » apparaît le 1^{er} février 1962 dans *L'Express*⁴¹⁰, puis le 7 février 1962 dans *Arts* sous la plume de Michel Ragon⁴¹¹ et finalement en mars-avril 1962 dans *Cimaise*⁴¹². Les articles reprennent souvent des expressions de la préface de l'exposition écrite par Tapié. Les auteurs ont donc peut-être tendance à se baser sur les outils de communication fournis par Tapié sans vraiment analyser personnellement l'exposition. La moitié des articles parisiens désignent Shiraga comme « l'une des personnalités les plus fortes du groupe »⁴¹³, mots employés par Tapié dans la préface. Certaines critiques à l'égard de cette exposition reviennent également dans la suite de ce travail pour les expositions suivantes (cf. *infra*, p. 73-75).

Enfin, l'exposition *Structures de répétition*⁴¹⁴ (26 avril-21 mai 1962) (fig. 243, fig. 244 et fig. 245) est la dernière exposition d'artistes Gutai à Paris, à la galerie Stadler, avant celle de 1965. Elle obtient plus de répercussion dans la presse que la première, probablement grâce aux artistes plus connus exposés aux côtés des membres de Gutai à cette occasion. Les articles cités sont triés par date de parution, c'est-à-dire dans un ordre chronologique. Tout d'abord, dans son article « Les mauvais et les bons sentiments »⁴¹⁵, Michel Ragon présente l'exposition et ne cite pas les artistes Gutai. L'attention reste portée sur de grands noms tels que Budd, Capogrossi, Fontana et Serpan. Ensuite, dans le journal *Les Lettres Françaises*, une annonce cite les artistes de Gutai, Mukai et Tanaka, mais critique de manière virulente l'exposition :

« En systématisant jusqu'à l'extrême l'originalité de leur truc – pour la justification de quelle théorie ! – Budd, Capogrossi, Chabaud, Fontana, Isobe, Mukai, Serpan, Simpson, Tanaka ne réussissent qu'à rendre "décorative" leur monotonie plastique... Budd, Mukai, Serpan nous avaient laissé espérer davantage »⁴¹⁶.

Jean-Jacques Lévêque écrit lui aussi un article, plus élogieux cette fois-ci, sur l'exposition :

« Plusieurs peintres [...] rassemblés ici [...] travaillent sur le principe de la répétition d'un thème, d'un signe à l'intérieur d'une surface limitée. Capogrossi, Budd, Mukai et Isobe apportent une solution intéressante (les deux derniers d'ailleurs à mi-chemin de l'écriture et de l'objet). Tanaka, un peu en marge du

⁴¹⁰ « Annonces d'expositions », dans *L'Express*, 1^{er} février 1962.

⁴¹¹ RAGON, Michel, « Annonces d'expositions », dans *Arts*, 7 février 1962.

⁴¹² RESTANY, Pierre, « Shiraga », dans *Cimaise*, mars-avril 1962.

⁴¹³ « Annonces d'expositions », dans *L'Express*, 1^{er} février 1962.

⁴¹⁴ Artistes exposés : Budd, Capogrossi, Chabaud, Fontana, Isobe, Mukai, Serpan, Simpson et Tanaka.

⁴¹⁵ RAGON, Michel, « Les mauvais et les bons sentiments », dans *Arts*, 9 mai 1962.

⁴¹⁶ « Structures de répétition (Galerie Stadler) », dans *Les Lettres Françaises*, 9 mai 1962.

principe, évoque irrésistiblement les lumières de la ville, le rythme scandé, nerveux et oscillant des néons »⁴¹⁷.

Dans la *Gazette de Lausanne*, le questionnement sur l'avant-garde et son devenir est perceptible :

« A l'heure actuelle, qui pourrait prétendre faire partie de la vraie avant-garde ? Après le néo-réalisme, on nous annonce une nouveauté sensationnelle : Les structures de répétition. C'est la galerie Stadler, rue de Seine, qui présente Budd, Capogrossi, Chabaud, Fontana, Isobe, Mukai, Serpan, Simpson et Tanaka [...] »⁴¹⁸ et l'article se conclut avec un extrait de la préface de Michel Tapié.

Finalement, deux articles paraissent dans la revue *Aujourd'hui art et architecture* avec plusieurs mois d'intervalle. Le premier décrit l'exposition et l'attention portée aux artistes Gutai comme telles :

« La galerie Stadler a rassemblé quelques peintres familiers à ses cimaises. Les uns sacrifient à la répétition du cercle ou du trou : Tanaka [...]. D'autres préfèrent les effets de stratification et d'accumulation [...] Mukai triche un peu avec son alphabet hiéroglyphique. Ce jeu collectif, pour la quinzaine de Pâques peu propice aux expositions personnelles, n'était pas sans agrément ni profit »⁴¹⁹.

Dans le second, l'exposition n'est pas la seule à être attaquée, l'art qui est reconnu comme tendance à l'époque est accusé de devenir désuet (cf. *infra*, p. 75) et l'aspect poétique des textes de Tapié est qualifié d'obscurcissant (cf. *infra*, p. 72)⁴²⁰. Une fois de plus, ni les artistes de Gutai, ni le groupe ne sont cités. Cet article reprend ce que sous-entendait celui de la *Gazette de Lausanne*.

2. Non-initiation du public aux théories de Gutai

La première exposition, *Métamorphismes*, rassemble dix-sept artistes⁴²¹ d'Europe, des États-Unis et du Japon. Les artistes sont divisés en fonction de ces trois zones géographiques et

⁴¹⁷ LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Structures de répétition : Comic's », dans *Arts*, 23 mai 1962.

⁴¹⁸ « Paris : Où va l'avant-garde ? », dans *Gazette de Lausanne*, 9 juin 1962.

⁴¹⁹ « Structures et répétitions », dans *Aujourd'hui art et architecture*, juin 1962.

⁴²⁰ JACOBS, Rachel, « La répétition ou le déjà vu », dans *Aujourd'hui art et architecture*, septembre 1962.

⁴²¹ Artistes exposés : Boillé, Brown, Bultman, Dixon, Falkenstein, Insho, Kline, Krasner, Laganne, Onishi, Ossorio, Serpan, Shiraga, Tapiés, Teshihagara, Yoshihara et Wessel.

sont présentés par une préface de Michel Tapié (cf. annexe 11, p. 177), qualifiée de difficilement compréhensible, typique de son style littéraire, à l'image de ses textes théoriques sur l'art informel⁴²². Parmi Gutai, les artistes sélectionnés par Tapié sont Yoshihara et Shiraga, car ils sont les plus faciles à rattacher à la calligraphie abstraite. Avec les autres artistes japonais exposés⁴²³, le caractère traditionnel japonais est fortement mis en avant lors de cette exposition⁴²⁴. « Japonais, soyez japonais »⁴²⁵ demandent d'ailleurs les amateurs (cf. *infra*, p. 68).

Pour *Structures de répétition*, trois ans plus tard, la galerie Stadler tente de tenir en haleine son public en entretenant une « confusion [...] par ces formes de dédoublement »⁴²⁶ que Michel Tapié explique dans la préface du livret (cf. annexe 11, p. 179) de l'exposition avec un vocabulaire tenant du jargon des mathématiques. À nouveau, les explications sont nébuleuses et la philosophie de Gutai est complètement oblitérée de la préface. Il est raisonnable de penser que les collectionneurs pouvaient bénéficier d'explications orales supplémentaires, qui ne nous sont malheureusement pas parvenues, lors de leurs visites s'ils s'intéressaient à l'un des artistes du groupe.

L'exposition de Shiraga, qui vient s'intercaler entre les deux précédemment abordées, sort du lot à ce niveau. En effet, la préface (cf. annexe 11, p. 177-178) dans ce cas-ci laisse une grande place au groupe et à son fonctionnement. Elle est aussi plus terre-à-terre que celles des deux autres expositions. Tapié y décrit sa rencontre avec Yoshihara et le groupe en tant que collectif. Il cite également les différents lieux d'exposition originaux et les spectacles. Il les définit comme des précurseurs et raconte une des réunions du groupe à laquelle il a pu assister avant de finir sa préface par quelques lignes sur Shiraga. Cependant, les techniques de réalisation particulières utilisées par ce dernier ne sont pas abordées.

Outre les textes alambiqués de Tapié, censés faire la passerelle entre le groupe et le public parisien, la scénographie des expositions à la galerie Stadler ne laisse aucunement transparaître la façon dont les œuvres sont réalisées. Pourtant, le geste d'exécution a toute son importance chez Gutai et cette manière d'exposer est dommageable pour la compréhension des visiteurs

⁴²² TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 139.

⁴²³ Artistes japonais exposés n'appartenant pas à Gutai : Insho, Onishi et Teshihagara.

⁴²⁴ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 140.

⁴²⁵ LAMBERT, Jean-Clarence, *op. cit.*

⁴²⁶ JACOBS, Rachel, *op. cit.*

(cf. *infra*, p. 84-85). Si la démarche de Gutai avait été mieux mise en avant, un plus grand public aurait peut-être pu s'intéresser au groupe.

3. Assimilation de l'art Gutai à l'art informel

À l'introduction de Gutai sur la scène parisienne, deux voies se dessinent pour le groupe : la première adhère à l'art autre, avec Tapié, tandis que la seconde suit Pierre Restany, avec le Nouveau Réalisme et un art plus expérimental. Le groupe a finalement choisi celle de Tapié. Restany ne tarissait pourtant pas d'éloges pour Gutai⁴²⁷. Après sa visite à la Pinacothèque en 1963, il écrit pour la première fois que ce groupe est une « troublante coïncidence : les performeurs de Happenings de New York ont eu un précurseur direct au Japon »⁴²⁸. Il valide cette thèse dans son article notable « Le groupe Gutai ou le Japon Précurseur »⁴²⁹ en 1976. Suite à la rencontre entre le groupe et le critique, Pierre Restany et les autres détracteurs de Tapié observent pour « les membres les plus talentueux du groupe (Shiraga, Motonaga, Murakami, Yamazaki et Ōhara), une délocalisation rapide vers le style pictural collectif de leur génération qu'est l'Expressionisme abstrait »⁴³⁰. Restany est le premier à déplorer l'eupéanisation de Gutai, à désigner une période « pure » dans les débuts du groupe et à déclarer Tapié et la galerie Stadler coupables de ces faits d'eupéanisation⁴³¹.

Dans les années 1970, la théorie et les avis de Restany sur Gutai trouvent des sympathisants auprès de Ben Vautier (qui réalise début des années 2000, le site officiel francophone du groupe⁴³²) et Jean Clay. Ben et Clay tentent alors de remettre Gutai à sa place dans l'histoire de l'art contemporain⁴³³.

Avec le temps, nombreux sont ceux qui se demandent comment Gutai a pu échapper à l'attention du monde artistique international à l'époque. La plupart reprennent la théorie de Restany et pointe Tapié du doigt. Tapié s'est en effet beaucoup investi dans la promotion du groupe pour faire sa propre promotion. Cette critique crée deux distorsions dans l'histoire du

⁴²⁷ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 143.

⁴²⁸ RESTANY, Pierre, « Le Japon a rejoint l'art moderne en prolongeant ses traditions », dans *La Galerie des Arts*, n° 11, novembre 1963, p. 24.

⁴²⁹ RESTANY, Pierre, « Le groupe Gutai ou le Japon Précurseur », dans *XXe siècle*, n°46, septembre 1976, p. 96-103.

⁴³⁰ RESTANY, Pierre, « Le Japon a rejoint l'art moderne en prolongeant ses traditions », *op. cit.*, p. 24.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² GUTAI, disponible sur <http://articide.com.pagesperso-orange.fr/gutai/fr/accueil.htm>, consulté le 27 novembre 2019.

⁴³³ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 143.

groupe et finit par l'influencer jusqu'à la dénaturer. D'une part, le critique prend une trop grande place dans l'histoire du groupe. D'autre part, le fait qu'il ait été le premier critique d'art à vraiment prendre au sérieux le groupe d'artistes, qui est sa réalisation la plus importante dans cette histoire, est totalement négligé⁴³⁴.

Déjà en 1962, les articles écrits sur l'exposition *Shiraga* laissent entrevoir les critiques négatives que pouvaient recevoir le critique et qui ont pu entacher la réputation du groupe Gutai. Nous constatons que cinq des six articles parisiens sur l'exposition (cf. *infra*, p. 69-70) marquent un lien fort et souvent dépréciatif entre Tapié et l'artiste, présentant Shiraga comme digne représentant de l'informel. À ce propos, le commentaire le moins minoratif paraît le 2 février 1962, dans *Le Monde*, et qualifie Shiraga en ces termes : « il s'insère en tout cas à merveille dans le goût de la galerie qui le présente : geste rythmique avec projections »⁴³⁵. De plus, dans cet article, la technique est évoquée, mais une fois n'est pas coutume.

Moins tendre par la suite, Michel Ragon n'hésite pas à enfoncer l'artiste et l'informel dans la seule phrase qu'il consacre à l'exposition dans les annonces de la revue *Arts* : « Le Japonais Shiraga, du fameux groupe Gutaï, qui présente sa première exposition européenne chez Stadler n'échappe pas, lui, au conformisme d'un informel aux larges trainées excrémentielles. La barbe ! »⁴³⁶.

Si l'auteur des annonces d'expositions dans *Les Lettres françaises* décrit en quelques lignes la technique de Shiraga en parlant du geste, de violence, d'éclaboussure, de couleur et d'écriture, il clôture tout de même son article par « des préoccupations "esthétiques" dénaturent quelque peu »⁴³⁷ le travail de Shiraga. Donc si l'auteur reconnaît un intérêt dans la technique et les effets rendus sur les toiles de Shiraga, il déplore une réflexion préalable dans le but d'avoir un résultat esthétique. Ce reproche est souvent fait à Tapié et sa cour.

Jean-Jacques Lévêque le dit lui aussi avec d'autres mots, « la peinture de Shiraga [Shiraga] n'étonnera pas l'amateur occidental. Il pensera même voir l'œuvre d'un Américain [...] »⁴³⁸. Lévêque écrit aussi ne pas croire au caractère magique de cette peinture évoqué par Tapié dans

⁴³⁴ *Idem*, p. 144.

⁴³⁵ « Shiraga », dans *Le Monde*, 2 février 1962.

⁴³⁶ RAGON, Michel, « Annonces d'expositions », *op. cit.*

⁴³⁷ « Annonces d'expositions », dans *Les Lettres françaises*, 15 février 1962.

⁴³⁸ LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Annonces d'expositions », dans *L'Information*, 17 février 1962.

la préface⁴³⁹. Enfin, dans *Cimaise*, l'auteur⁴⁴⁰ qualifie Shiraga de « quaker de cette église informelle »⁴⁴¹ et de « militant agité de cette Armée du Salut artistique dont Michel Tapié s'est fait le missionnaire »⁴⁴². Il définit le lyrisme de Shiraga comme « dûment contrôlé »⁴⁴³ et le replace dans une « époque où la peinture du geste accuse tant de faiblesses et cherche au-delà d'elle-même de nouvelles justifications qui tendent toutes à pallier à son épuisement interne »⁴⁴⁴.

Plus tard dans cette année 1962, l'article cité précédemment (cf. *supra*, p. 71 et 73) de la revue *Aujourd'hui art et Architecture*⁴⁴⁵ inscrit l'exposition *Structures de répétition* dans un contexte parisien où la répétition dans l'art est tendance. Nous entendons ici la répétition faisant référence à des événements ou créations historiques mais aussi la répétition dans l'œuvre d'un artiste. Selon l'auteur de l'article, « l'exposition de chez Stadler donne l'impression que le point important a été éludé »⁴⁴⁶. L'art abstrait commence à s'essouffler car les artistes exposent toujours la même chose. Pour l'auteur, l'art présenté chez Stadler est un art en bout de course.

4. Faux-semblant au sein du clan de l'informel : les cas de Jean Fautrier et Georges Mathieu

Certains artistes français actifs à Paris se sont exprimés défavorablement au sujet de Michel Tapié et de Gutai. C'est notamment le cas pour Jean Fautrier et Georges Mathieu, qui illustrent certains avis négatifs existant à l'époque au sein même des supposés sympathisants de Tapié.

Dōmoto, un artiste japonais n'appartenant pas à Gutai mais soutenu par Tapié pendant longtemps, raconte une entrevue avec Jean Fautrier, l'un des artistes les plus importants du Tachisme. Les propos de Dōmoto sont recueillis manuscritement sur trois feuillets recto-verso et ont été retrouvés dans les archives de la galerie, aujourd'hui conservées au FRAC de Toulouse. Durant cet entretien, Fautrier parle de « cirque français à Tōkyō »⁴⁴⁷ pour caractériser la visite de Tapié au Japon. Il fait allusion à l'ancienne carrière de musicien de Tapié pour le

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ Il pourrait s'agir de Pierre Restany car il a déjà écrit pour ce journal, l'article est signé « P.R. » et l'avis que l'article transmet semble en adéquation avec l'opinion de Restany à l'époque.

⁴⁴¹ RESTANY, Pierre, « Shiraga », *op. cit.*

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ JACOBS, Rachel, *op. cit.*

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ DŌMOTO, Hisao, notes manuscrites datées de février 1958, Archives Stadler à Paris, citées dans MÉZIL, Éric, « "Nul n'est prophète dans son pays", le cas de Michel Tapié », dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 40-41. Texte complet (cf. annexe 10, p. 176-177).

décrédibiliser dans son métier de critique et marchand d'art. Il donne également son avis sur les États-Unis et l'art qui s'y fait. Selon Fautrier, « l'Amérique, c'est un pays de gangsters »⁴⁴⁸ et les peintres américains ne font que des « tableaux désordonnés, laids et violents »⁴⁴⁹. Il continue de blâmer Tapié en le qualifiant d'ailleurs d'un des « plus grands gangsters »⁴⁵⁰. Il avance que pour cette raison et à cause des goûts douteux des Américains, il ne pouvait faire affaire qu'avec eux, contrairement à la France où « il est tout à fait en dehors du courant »⁴⁵¹. Fautrier tient des propos très durs envers Tapié : « Il amène toujours la faillite aux marchands avec qui il se lie. Il ne respecte pas les artistes comme des êtres humains »⁴⁵². Il termine en priant les artistes japonais de se méfier de Tapié. Dōmoto est surpris de la causticité des propos de Fautrier et souligne la bienveillance et l'encensement dont le critique a déjà fait preuve envers de cet artiste (fig. 246). Un article japonais témoigne également de l'avis qu'avait Fautrier sur Tapié et Mathieu en le citant : « Mathieu et l'exposition informel n'est que un spectacle de cirque [...] Tapié et Mathieu vont en Amérique, pays barabare, comme tous les gangsters y vont »⁴⁵³.

Ensuite, un extrait de l'entretien entre Daniel Abadie, commissaire de l'exposition *Gutai* au Jeu de Paume en 1999, et Georges Mathieu, permet de connaître l'avis tranché de l'artiste sur Gutai. Cet interview est réalisé pour le catalogue de l'exposition et le sujet principal concerne la performance publique de l'artiste à Ōsaka en septembre 1957.

« D. A. : Comment s'est établi le contact avec les membres de Gutai ?

G. M. : Je dois dire que je ne pouvais pas adhérer à ce qui m'apparaissait comme un jeu, qui, pour moi, ressemblait plus à un carnaval (comme les œuvres de Tinguely) avec un caractère de guignol, de farce, avec des ballons... Je sais bien qu'Huizinga, dit que la culture est née du jeu... C'est peut-être vrai, car l'enfant commence par jouer et finit par dessiner. Mais dessiner et faire une œuvre d'art, ce sont deux choses différentes. Et lancer des ballons et faire une fête, pourquoi pas, car la notion de fête est une ascension de l'esprit et des sens. Je veux bien que le mouvement Gutai relève de la fête, mais il ne relève pas de l'art à mes yeux.

⁴⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁴⁹ *Ibidem.*

⁴⁵⁰ *Ibidem.*

⁴⁵¹ *Ibidem.*

⁴⁵² *Ibidem.*

⁴⁵³ FAUTRIER, Jean, cité dans SEGI, Shinichi, « Scandales autour de l'Informel », dans *Geijutsu Shincho*, février 1958, traduit du japonais dans Lettre de Dōmoto Hisao à Michel Tapié, Paris, 3 février 1958, Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris, dossier E3.

D. A. : Quelle a été votre réaction lorsque vous êtes allé chez Shiraga par exemple ?

G. M. : Je n'ai pas beaucoup de souvenirs, parce que je ne considère pas les toiles de Shiraga comme des œuvres d'art. C'est autre chose, une curiosité. Je dirais même qu'il est assez monstrueux d'imaginer qu'on peigne avec ses pieds, comme des animaux. Ce n'est pas la peine d'avoir vingt siècles de civilisation derrière soi, ou plus, comme les Japonais, pour en arriver là »⁴⁵⁴.

Cet extrait montre la faible estime que Mathieu avait des travaux du groupe Gutai lorsqu'il en fait la rencontre en 1957, malgré son hospitalité sans faille. De toute évidence, les parallèles et rapprochements souvent avancés entre les travaux des deux artistes n'empêchent pas Mathieu de s'attaquer personnellement aux réalisations de Shiraga.

Ces deux sources soulignent l'importance du caractère oral dans la critique. Intrinsèquement, il reste peu de traces des dires et pensées de tous les témoins de l'art Gutai. Les documents d'archives et la correspondance retrouvés dans le fonds Stadler-Tapié à Toulouse ne traitent souvent que d'affaires courantes, de logistique et de faits triviaux. Heureusement, ces deux témoignages écrits de discussions orales révèlent les critiques les plus virulentes trouvées sur le sujet dans le cadre de ce travail et laissent entrevoir les tensions qui pouvaient exister à l'intérieur de ce microcosme dans lequel évoluaient Tapié et Gutai au sein des milieux artistiques parisiens.

Ce désaccord entre Tapié et les deux artistes apparaît tout de même une fois discrètement dans une source publiée en 1959. Cette source est une enquête posant la question « L'art abstrait est-il condamné ? » et est plus amplement analysé ultérieurement dans ce travail (cf. *infra*, p. 79). Mathieu et Fautrier sont interrogés dans le cadre de cette enquête concernant une exposition rétrospective sur l'art abstrait à laquelle ils participent. Mathieu en dit : « A partir de ce degré zéro de la peinture, l'aventure doit se poursuivre dans la nécessité et la rigueur, et non dans les complaisances aussi informelles que confuses qui sévissent également depuis dix ans »⁴⁵⁵, alors qu'il continue de montrer son soutien à Tapié et Stadler en se rendant régulièrement aux vernissages de la galerie (fig. 247 et fig. 248). Et Fautrier s'interroge : « Peut-on affirmer que

⁴⁵⁴ MATHIEU, Georges, « La peinture et le samurai », *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵⁵ CHARMET, Raymond, NOUEL, Élise et BERNARD, René, « L'art abstrait est-il condamné ? », dans *Arts*, n°727, 1959, p. 7.

le tableau joue aujourd'hui sa dernière chance ? Même si plus tard une certaine part de dessin entrerait dans cet art... Il devra être réinventé par chaque artiste pour son seul usage »⁴⁵⁶.

B. Critiques de l'exposition *Gutai*, un « échantillonnage assez peu convaincant »⁴⁵⁷

1. De l'art autre au nouvel académisme ? Évolution à contre-courant pour Gutai

Le plus étonnant dans cette exposition de 1965 est qu'elle est organisée très tard comparativement à celles de New York ou Turin. Ming Tiampo l'explique par deux principales raisons : les critiques de New York mal prises par Tapié et, suite à cet échec, l'appréhension pour présenter Gutai dans sa ville qu'est Paris⁴⁵⁸.

À travers la presse, l'évolution du contexte de la critique artistique parisienne est perceptible. Paris perdant peu à peu son statut de capitale artistique par excellence au profit de New York, la critique est farouche vis-à-vis de l'art étranger⁴⁵⁹. L'art abstrait devient de plus en plus contestable aux yeux de la critique au fil des années. Déjà aux alentours de 1950, les avertissements contre un académisme de l'art abstrait, visant l'abstraction géométrique à l'époque, fusent. Charles Estienne (1908-1966), critique d'art français, prouve à travers plusieurs arguments que l'art abstrait est en train de tomber dans l'académisme dans son ouvrage de 1950⁴⁶⁰. Contrairement à ce qu'avance Ming Tiampo⁴⁶¹, ce n'est pas l'art informel de Tapié qu'Estienne fustige dans cet ouvrage mais l'abstraction « géométrique »⁴⁶² ou « froide »⁴⁶³. Tapié lui-même avertit également les artistes de ce danger de « l'académisme abstrait »⁴⁶⁴ dans son manifeste de l'art autre en 1952. Estienne est l'un des rivaux de Tapié car ils font carrière simultanément et défendent tous deux l'abstraction lyrique pour contrer

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Gutai », dans *Arts*, 8 décembre 1965.

⁴⁵⁸ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 138.

⁴⁵⁹ VERLAINE, Julie, *op. cit.*, p. 416.

⁴⁶⁰ ETIENNE, Charles, *L'art abstrait, est-il un académisme ?*, Éditions de Beaune, Paris, 1950.

⁴⁶¹ « Les commentaires de Tapié, qui cherchaient à imprégner l'abstraction de contenu, étaient une réfutation directe des critiques d'Informel soulevées par le critique français Charles Etienne, qui avait soutenu en 1950 que l'abstraction gestuelle, loin d'être l'expression authentique de soi que Tapié prétendait, était le nouvel académisme » (TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 139, trad. de Lucie Piron).

⁴⁶² ETIENNE, Charles, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶³ *Idem*, p. 25.

⁴⁶⁴ TAPIÉ, Michel, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel, op. cit.*, n. p.

l'abstraction géométrique⁴⁶⁵. Cependant, si l'art informel cher à Tapié a connu son temps dans les années 1950, il n'est déjà plus en vogue dans les années 1960. Il est même considéré par certains comme le nouvel académisme. Les accusations d'académisme envers l'art abstrait reformulées à chaque nouveau mouvement formé sont symptomatiques. À l'aube des années 1960, en août 1959, une grande enquête menée par la revue *Arts* affirme que tous les arts abstraits vivent grâce à l'académisme : « Le ferment le plus vivant de l'art abstrait est sa lutte permanente contre l'académisme »⁴⁶⁶. Cette enquête nommée « L'art abstrait est-il condamné ? » prévoit une crise de l'art abstrait, si elle n'avait pas déjà débuté, et un retour à la figuration⁴⁶⁷. Dans cette enquête, l'art informel est précisément visé :

« On notera particulièrement le mot "informelles", lourd de sens. Car on sait que depuis une dizaine d'années, justement, ce terme désigne la dernière école de l'art abstrait, la plus avancée, celle qui prétend remplacer les tendances abstraites, dites "géométrique" et "lyrique", celle dont les tenants s'estiment aujourd'hui internationalement à la pointe de l'avant-garde »⁴⁶⁸.

Stadler a été interrogé pour cette enquête et niait déjà la situation, comme il a continué de le faire pendant toute la décennie suivante (cf. *supra*, p. 63-65), il refuse également catégoriquement un retour de la figuration dans sa galerie⁴⁶⁹. Dès le début des années 1960, la crise s'est avérée bien réelle avec la preuve incontestable apportée par le prix de la Biennale de Venise de 1964 remporté par Rauscheberg. Les événements en lien avec cette crise et la galerie Stadler sont déjà rapportés précédemment dans ce travail (cf. *supra*, p. 63-65). En conséquence, plus Tapié attendait pour présenter Gutai à la scène parisienne en tant que groupe associé à l'art autre, plus il prenait un risque.

En 1965, si l'art informel devient démodé, « le milieu parisien ne connaissait de l'art performance que peu de chose »⁴⁷⁰. Il est vrai que les événements organisés par Yves Klein pour ses *Anthropométries* (fig. 249 et fig. 250) ont fortement marqué et Jean-Jacques Lebel, lui aussi, a œuvré dans ce sens, notamment avec sa manifestation collective *Pour Conjurer l'esprit*

⁴⁶⁵ KOBRY, Yves, « Charles Estienne, chantre de l'abstraction lyrique », dans *Les Lettres Françaises* [en ligne], n°85, 2011, disponible sur <http://www.les-lettres-francaises.fr/2011/09/charles-estienne-chantre-de-l%E2%80%99abstraction-lyrique/>, consulté le 4/04/2020.

⁴⁶⁶ CHARMET, Raymond, NOUEL, Élise et BERNARD, René, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 7-9.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 7.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ TRONCHE, Anne, *Chroniques d'une scène parisienne : L'art des années 1960*, Paris, Éditions Hazan, 2012, p. 450.

catastrophe (fig. 251, fig. 252 et fig. 253), mais ces réalisations sont restées assez confidentielles. Ce type d'actions semblait ne pas encore avoir trouvé en Paris un contexte d'émergence approprié⁴⁷¹.

Lors de l'exposition *Groupe Gutai* chez Stadler en 1965, les œuvres ne sont présentées que pour leur résultat formel qui n'a pas bénéficié d'un accueil très favorable. Les critiques négatives n'ont pas pris en compte ni la beauté de l'exposition, ni le dynamisme des œuvres qui exprime de lui-même l'action des artistes (sinuosités, tourbillons et violence chromatique (par exemple, fig. 254, fig. 255 et fig. 256 qui étaient exposées pour l'occasion)). Le lâcher de ballons organisé à cette occasion, pour les curieux qui ne connaissaient pas le groupe, ne représentait que l'inauguration de l'exposition d'artistes appartenant à l'informel. L'exposition et son agencement n'ont guère aidé les visiteurs à mieux comprendre ni les ambitions du groupe, ni même les nombreuses expérimentations pour en arriver à ce résultat. Quelqu'un d'averti y aurait vu la référence au *Sky Festival* et l'énergie que dégageait l'évènement⁴⁷². Néanmoins, comme démontré précédemment (cf. *supra*, p. 71-73), le public n'a pas vraiment été initié aux théories de Gutai.

Antoni Tàpies explique cette rencontre manquée de cette façon :

« Certes, en Occident, le culte de l'"imperfection" et de la contradiction rebelle n'est pas totalement inconnu. [...] Mais en tout cas, c'est un culte qui ne s'est guère enraciné dans notre société. D'où, également, le peu de respect dont font généralement preuve les Occidentaux envers les artistes qui apportent des changements. [...] il faut bien souligner que les divergences [d'opinion] ne sont valables que lorsqu'on a atteint un certain niveau de préparation à la réception des œuvres d'art »⁴⁷³.

Le groupe Gutai a aidé à poser les fondations de certains courants de l'art occidental tels que le Land Art, l'Art corporel, le minimalisme et l'Arte Povera. Éric Mézil leur reconnaît ces innovations en 1999 : « [...] ils ont été les premiers à créer un art total et intuitif, qui allait dix ans après se généraliser en Occident sous le terme générique de happening »⁴⁷⁴. Selon Anne Tronche, « il fut admis que les artistes Gutai s'étaient donnés les moyens de repenser

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ TÀPIES, Antoni, « L'art japonais et le culte de l'"imperfection" », dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 14-15.

⁴⁷⁴ MÉZIL, Éric, *op. cit.*, p. 40.

philosophiquement la peinture et de renouveler profondément la conception de l'acte artistique »⁴⁷⁵. Pourtant, Tapié n'a malheureusement pas su voir le potentiel de Gutai et la résonnance que le groupe pouvait trouver dans les courants émergeant par la suite⁴⁷⁶.

En résumé, quand l'art informel battait son plein à Paris dans les années 1950, le groupe Gutai se fondait avec certaines des premières occurrences de l'art performance. Et quand, dans les années 1960, Gutai a été introduit à la scène parisienne et produisait majoritairement des tableaux abstraits, l'art performance en était à ses balbutiements et l'art informel vivotait sur cette même scène. Quand l'art performance s'est vu pleinement reconnu, certains se sont rappelés de ces artistes japonais qui organisaient des expositions-œuvres en plein air, se roulaient dans la boue pour l'art ou se déguisaient sur scène pour créer un tableau collectif. Comme l'écrivait Shinichirō :

« Pour les artistes Gutai, la peinture ne constituait nullement une forme obsolète qui se perpétuerait en vain, et ils ne considéraient pas l'évolution de leur activité comme réactionnaire. En ce qu'elle a tenté d'effectuer une synthèse de l'aventure de l'action dans le cadre de la peinture, l'activité de Gutai indique une direction opposée aux recherches de type analytique qui ont marqué l'art occidental depuis les années 60 et recèle de nombreuses questions qui méritent aujourd'hui encore d'être posées. A partir de 1960, Gutai s'est métamorphosé en un groupe de peintres produisant de la peinture en grande quantité. Faut-il ne voir là qu'une imitation de l'expressionnisme abstrait, comme le prétend une certaine critique »⁴⁷⁷ ?

2. « Peindre n'est pas décorer »⁴⁷⁸ : restriction à l'aspect décoratif

« Peindre n'est pas décorer » est le titre d'un article de l'époque sur cette exposition (cf. *infra*, p. 83). Il illustre le contenu de ce sous-chapitre qui inventorie les articles traitant de cette exposition dans la presse. Cette sélection d'articles, triée chronologiquement, prouve effectivement que l'exposition semble ne valoriser que l'aspect décoratif des œuvres. Cette conclusion ressort dans les annonces qui tentent à tout prix de rattacher Gutai à des mouvements

⁴⁷⁵ TRONCHE, Anne, *op. cit.*, p. 452.

⁴⁷⁶ BANDINI, Mirella, « Michel Tapié de Paris à Turin », *op. cit.*, p. 45.

⁴⁷⁷ SHINICHIRO, Osaki, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁷⁸ PLUCHART, François, « Peindre n'est pas décorer », dans *Combat*, 27 décembre 1966.

artistiques déjà présents sur la scène parisienne et dans les critiques qui accusent la galerie de ne pas avoir présenté les travaux du groupe fidèlement par rapport à ses idées.

Dans *Connaissance des Arts*, le groupe Gutai est attribué à la « tendance tachiste »⁴⁷⁹. L'article, écrit pour annoncer l'exposition, contient des erreurs, comme la date de fondation du groupe, le nombre d'artistes exposés et les dates de l'exposition⁴⁸⁰. Une autre annonce dans *Paris-Press* décrit les dix-huit artistes exposés comme « parmi les plus dynamiques, les plus coloristes de notre époque »⁴⁸¹ en citant précisément Matsutani, Tanaka et Yoshida. De plus, elle met en avant « combien l'abstraction est un phénomène naturel chez les peintres d'Extrême-Orient »⁴⁸².

L'un des deux articles à la critique la plus sévère sur l'exposition est celui de Jean-Jacques Lévêque (1931-2011), historien de l'art et critique français, qui paraît dans la revue *Arts*. La revue française *Arts* est publiée hebdomadairement de 1952 à 1966. Après avoir présenté le groupe en insistant sur ses caractères festifs et collectifs et en évoquant le *Sky Festival* de Gutai de 1960⁴⁸³, Lévêque y écrit :

« [...] Il est regrettable que l'on nous ait donné un échantillonnage assez peu convaincant d'ailleurs qui relève de la pure tradition de la peinture de chevalet. Pour demeurer dans la vérité de ce groupe, il aurait fallu organiser une fête, mobiliser la rue de Seine avec défilé de bannières. On veut décidément enfermer de telles créations (destinées à un très vaste public) dans le cadre étroit et étouffant (surtout ici) d'une galerie qui copie vaguement le vice d'un musée qui est, justement, très souvent, d'anémier une œuvre d'art.

⁴⁷⁹ « Annonces d'exposition », dans *Connaissance des Arts*, décembre 1965.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ BAROTTE, René, « Annonces d'exposition », dans *Paris-Press*, 2 décembre 1965.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ « Le groupe "Gutai" qui fait l'objet d'une exposition à la Galerie Stadler a été créé aux alentours de 1945 sous l'impulsion du peintre Yoshihara qui fut vers les années 1930, avec Hasegawa, l'un des pionniers de l'avant-garde japonaise, homologues de Miro dans la culture du signe qui, il est vrai, correspond au Japon à une très vieille tradition remontant aux Sungs.

Pour les artistes de ce groupe, l'art est une fête. Les jeux les plus insolites (qui préfigurent singulièrement les happenings) sont élaborés dans les climats solennels et graves de la méditation. Yoshihara déclare volontiers à ses élèves : "Je n'ai rien à vous apprendre, mais je tente d'organiser une activité collective conditionnant une ambiance propre à la création artistique".

On sait que parmi les nombreuses manifestations de ce groupe, il y eut le fameux "Sky Festival" réalisé à 80m au-dessus des toits d'un grand immeuble avec des bannières accrochées à des ballons multicolores et la présentation d'énormes gouaches de 20m de hauteur oscillant au gré du vent. [...] »

Les activités de "Gutai" sont aux dimensions du stade, de la plage, du ciel. Ce n'est pas un tel échantillonnage qui peut nous faire exactement mesurer la portée nouvelle, excitante et saine d'une telle aventure poétique »⁴⁸⁴.

Dans *Lettres Françaises*, le lien avec Tapié est directement mis en évidence : « [...] Parmi les exposants, dont beaucoup s'abandonnent aux séductions de ce que Michel Tapié appellerait un "baroque ensembliste" [...] »⁴⁸⁵. Comme à plusieurs reprises dans les articles cités dans ce travail, quelques noms sont cités : « [...] signalons deux individualités, Motonaga et Shiraga. [...] »⁴⁸⁶. Donc, même s'il s'agit d'une exposition collective, la presse parisienne a tendance à mettre quelques personnalités, sous les projecteurs, considérées comme méritant plus d'attention, plutôt que de les considérer comme un ensemble.

Le second texte, « Peindre n'est pas décorer » critiquant vivement l'exposition est très court et paraît sous la plume de François Pluchart (1937-1988) dans le journal *Combat*. L'auteur commence sa carrière de chroniqueur artistique dans ce journal, avant de devenir critique d'art par la suite. *Combat* est un journal parisien actif de 1941 à 1974 avant de devenir le *Quotidien de Paris*. Chaque phrase de ce petit papier contient au moins un jugement péjoratif :

« Dirigé par Yoshihara, le groupe Gutai représente, à ce qu'il paraît, une fraction importante des forces vives de la peinture japonaise actuelle. Ce groupe, tel qu'il est représenté par dix-huit peintres à la Galerie Stadler, est dans son ensemble assez décevant. Il n'y a ici nulle trace de création, nulle liberté, mais, en revanche, l'exploitation systématique de recettes lyriques sans aucun rapport de force avec la calligraphie traditionnelle ou avec l'œuvre des grands peintres occidentaux. Ce n'est que brutalité, tapage chromatique, désordre. Sans doute le groupe Gutai est-il mal représenté par cet accrochage qui le prive de son contexte. Il faut cependant regretter que la Galerie Stadler oriente de plus en plus son action vers le décoratif. La peinture, aujourd'hui, attend autre chose d'une grande galerie⁴⁸⁷ ».

Enfin, dans la *Dépêche de Toulouse*, une nouvelle fois, l'accent est mis sur un artiste en particulier : « [...] Mukai, le dernier venu, très intéressant comme technique, a beaucoup apporté au groupe »⁴⁸⁸. De plus, la technique dont il est question est ici citée pour son aspect

⁴⁸⁴ LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Gutai », *op. cit.*

⁴⁸⁵ « Flashes : Le groupe Gutai », dans *Lettres françaises*, 23-29 décembre 1965.

⁴⁸⁶ *Ibidem.*

⁴⁸⁷ PLUCHART, François, *op. cit.*

⁴⁸⁸ ENNERSCH, Carmen, « Galerie Stadler : Le groupe "gutai" », dans *La Dépêche de Toulouse*, 10 janvier 1966.

esthétique et décoratif (exemples d'œuvres en fig. 254 et fig. 257 ; vue de l'exposition en fig. 258).

3. Scénographie d'une exposition commerciale

Dix-huit membres du groupe sont exposés entre novembre 1965 et janvier 1966 à l'occasion de l'exposition *Gutai* à la galerie Stadler⁴⁸⁹. L'exposition présente trente-six tableaux, sans aucun autre médium⁴⁹⁰. La répartition du nombre de tableaux exposés par artiste n'est pas égale : Tanaka en expose quatre par exemple, comme en atteste cette photographie (fig. 259). Matsutani, lui, n'en expose qu'un (fig. 260 et fig. 261), comme d'autres. Tapié et Stadler préféraient exposer les artistes les plus en vogue et considéraient personnellement chacun d'eux plutôt que de les présenter comme un groupe global⁴⁹¹. Ces tableaux exposés sont suspendus le long du mur de manière extrêmement conventionnelle (fig. 262 et fig. 263). Pour donner un sens à l'ensemble hétérogène que sont les créations de Gutai, Tapié regroupe les œuvres d'un même artiste pour les exposer côte à côte⁴⁹². Cet accrochage et le choix de ne présenter que des tableaux, malgré la variété impressionnante de supports que propose Gutai, dénote avec la politique de la galerie qui se veut « galerie de recherche »⁴⁹³ (cf. *supra*, p. 62) et transmet mal les intentions du groupe (cf. *supra*, p. 17-25). Cela constitue sans surprise les critiques qui peuvent être lues dans la presse sur l'exposition (cf. *supra*, p. 81-84).

Cependant, certaines attentions dans la scénographie pour dialoguer avec la philosophie de Gutai sont apportées et ne sont pas citées dans la critique. Notamment, les peintures de Tanaka sont « suspendues en regroupement animé faisant écho au mouvement présent dans son travail »⁴⁹⁴. Mais aussi, les peintures métalliques de Nasaka sont exposées contre un mur recouvert de peinture noire brillante, jouant avec la capacité de réflexion de la lumière du mur et des œuvres (fig. 264). Ce mur met aussi en valeur les émaux luisant de Shimamoto⁴⁹⁵. Enfin, des ballons blancs faisant référence aux événements organisés antérieurement par Gutai au Japon et une banderole transformaient « une partie de la rue de Seine [...] en joyeuse

⁴⁸⁹ Artistes exposés : Kanayama, Maekawa, Masanobu, Matsutani, Motonaga, Mukai, Murakami, Nasaka, Shimamoto, Shiraga, Sumi, Tanaka, Tsubouchi, Uemae, Ukita, Yamasaki, Yoshida et Yoshihara

⁴⁹⁰ STADLER, Rodolphe, *Galerie Stadler : 30 ans de rencontres, de recherches et de partis pris*, Paris, Galerie Stadler, 1985, p. 146.

⁴⁹¹ Entretien de Lucie Piron avec Matsutani Takesada, Paris, le 24 avril 2019 (cf. annexe 3, p. 109).

⁴⁹² TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 142.

⁴⁹³ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹⁴ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 142 (traduction de Lucie Piron).

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

kermesse »⁴⁹⁶ à l'occasion du vernissage. Les photographies l'attestant n'ont pas été retrouvées mais les bandes négatives perdues du vernissage avaient été prêtées à l'auteure mentionnant ces ballons. Le reste des photographies de l'événement (dont les plus intéressantes sont en fig. 266 à fig. 269) semble montrer que le public est composé de visiteurs habitués et se dérouler comme les autres vernissages. Aucun artiste Gutai ne figure sur les photographies puisqu'aucun n'était présent au vernissage (fig. 270).

Cependant, ces efforts scénographiques n'ont apparemment pas convaincus la critique car Jean-Jacques Lévêque, dont un article a déjà été cité (cf. *supra*, p. 82-83), écrit encore sa déception dans *La Galerie des Arts* : « [...] La galerie Stadler ayant annoncé une exposition de ce groupe, on s'attendait à une fête extraordinaire et l'on se retrouve devant un ensemble de toiles de chevalet dans le style baroque et lyrique cher à cette galerie qui ne sont, des fêtes escomptées, que la carte de visite »⁴⁹⁷. L'expression carte de visite insiste encore sur le caractère commercial de l'exposition.

Il est normal, logique et sûrement indispensable pour une galerie d'adopter des techniques commerciales efficaces pour montrer et faire connaître les œuvres qu'elle met en vente. Derrière une annonce dans le *Pariscope*, se cache une intention de publicité commerciale presque plus qu'une simple communication pour une activité culturelle. Comme mis en évidence précédemment, certains artistes sont cités personnellement comme « d'authentiques valeurs individuelles de la peinture moderne »⁴⁹⁸. Il s'agit dans cette annonce de Masanobu, Shiraga, Ukita et Yoshida. Le dénominateur « valeur » pour désigner les artistes laisse déjà transparaître le caractère commercial de l'exposition. L'annonce se termine par ce slogan tout à fait révélateur : « Une exposition à ne pas manquer. 900 F à 6000 F »⁴⁹⁹. La question du prix auquel Stadler vend les œuvres d'artistes Gutai est encore traitée par la suite dans ce travail (cf. *infra*, p. 89).

⁴⁹⁶ TRONCHE, Anne, *op. cit.*, p. 449.

⁴⁹⁷ LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Arman – Kudo – Spoerri – J.-P. Raynaud – Pommereule – Gutai : Sacraliser l'espace », dans *La Galerie des Arts*, février 1966.

⁴⁹⁸ Auteur inconnu, « Galeries », dans *Pariscope*, 8 décembre 1965.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

4. *Groupe Gutai*, réaction à l'exposition *Nul* d'Amsterdam (1965), comme réaffirmation de l'appartenance à l'informel

En 1965, Gutai est également exposé à Amsterdam pour l'exposition *Nul* du 15 avril au 8 juin au Stedelijk Museum. Pour un souci évident de logistique, parmi les œuvres exposées à Paris, trente-trois se trouvaient déjà à Amsterdam. Les trois autres tableaux⁵⁰⁰ ajoutés à l'exposition de Paris proviennent du stock de la galerie, s'y trouvant depuis une exposition précédente⁵⁰¹.

Les expositions internationales *ZERO (Nul)* sont organisées par Henk Peeters, l'un des artistes les plus actifs du groupe hollandais Nul. Le but de ces expositions est de montrer les ressemblances entre les recherches de différents artistes internationaux et celles d'artistes du groupe hollandais. Peeters invite donc le groupe Gutai pour l'édition de 1965⁵⁰².

Peeters a d'abord entendu parler de Gutai par un autre membre de son groupe, Günther Uecker, beau-frère d'Yves Klein qui a voyagé au Japon de 1952 à 1954. Durant son séjour qui se fait avant la première exposition d'art Gutai de 1955, Yves Klein était informé des premières activités du groupe par Segi Shinichi, ami de Klein depuis 1953 et un des premiers critiques à avoir écrit sur le groupe Gutai au Japon. Peeters n'avait cependant jamais vu de photographies des travaux de Gutai, avant la publication de l'ouvrage de Tapié *Continuité et avant-garde au Japon* en 1961⁵⁰³. Pour Peeters, lier Gutai à Nul est un moyen de montrer que le mouvement Nul est véritablement international⁵⁰⁴. Pourtant, en 1962, quand Peeters a pour projet d'inviter Gutai à participer à l'une des expositions *ZERO (Nul)*, Yves Klein n'approuve pas cette participation car vu l'antériorité du groupe Gutai par rapport à Nul, il craint que les visiteurs pensent que l'Occident a été influencé par l'Orient⁵⁰⁵. Le désaccord avec Klein empêche Peeters

⁵⁰⁰ De Shiraga, Tanaka et Yoshihara.

⁵⁰¹ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, op. cit., p. 210.

⁵⁰² HENK PEETERS ARCHIVE, *About Gutai*, disponible sur <http://www.henkpeetersarchive.info>, consulté le 13 février 2020.

⁵⁰³ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, op. cit., p. 127.

⁵⁰⁴ *Idem*, p. 128.

⁵⁰⁵ PEETERS, Henk, texte dans catalogue de l'exposition *Gutai en Nul, Gutai Groep Osaka in Rotterdam*, Rotterdam, Design Centrum, 1967, cité dans VISSER, Tijs, « Mal Communication », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 21.

d'inviter Gutai avant 1965. Mais Yves Klein décède en 1962, il n'est plus là pour la contrecarrer et n'a donc pas vu l'exposition⁵⁰⁶. Peeters obtient l'adresse du fondateur de Gutai par Tapié⁵⁰⁷.

Quand Yoshihara père (Jirō) et fils (Michio) arrivent le 2 avril avec les trente-quatre tableaux de Gutai pour l'exposition d'Amsterdam, Peeters est très déçu⁵⁰⁸. Ces tableaux n'ont rien à voir avec l'esprit de Nul, ils correspondent par contre parfaitement au mouvement informel. Ces tableaux ont pour la plupart été réalisés la même année pour l'exposition, ils sont tout à fait caractéristiques de la seconde période du groupe. Alors, Peeters explique le problème à Yoshihara et, ensemble, ils imaginent la scénographie de la partie de l'exposition dédiée à Gutai. En une semaine, ils recomposent d'anciennes œuvres du groupe, caractéristiques des débuts : les panneaux déchirés de Murakami, les plastiques suspendus remplis d'eau de Motonaga et les parcours interactifs de Shimamoto, etc. (fig. 271 et fig. 272). En plus de la pièce dédiée au groupe, l'un des ballons de Kanayama est exposé aux côtés d'*Empreinte Anthropométrique 82* de Klein (fig. 273)⁵⁰⁹. Au total, en une semaine, ce sont neuf travaux, dont la conception théorique date notamment des expositions en plein air de 1955 et 1956, qui sont reconstruits. Deux nouvelles œuvres sont aussi imaginées par Yoshihara Michio⁵¹⁰. Cette participation est un succès et débouche par la suite sur d'autres collaborations entre Gutai et Nul (*Zero on Sea* et *NUL66*) dont il ne sera pas question dans ce travail. Mais cette participation n'était pas acceptée de tous. Tapié envoie une lettre cinglante à Yoshihara lorsqu'il est toujours à Amsterdam pour lui exprimer son désaccord avec le détachement envers l'informel dont il fait preuve avec les œuvres présentées à Amsterdam. L'existence de cette lettre est attestée dans une autre lettre en japonais, conservée dans les archives de l'Ashiya city Museum of Art and History, que Yoshihara envoie d'Amsterdam aux autres membres de Gutai au Japon⁵¹¹. Après l'exposition, toutes les installations de Gutai ont été détruites sauf le ballon de Kanayama qui a été retrouvé dans la réserve du Stedelijk Museum en 2010⁵¹².

L'exposition de Paris est donc une réponse de Tapié à celle d'Amsterdam. En effet, Tapié s'inquiétait que la manière dont le groupe avait été exposé à Amsterdam ne casse l'image de

⁵⁰⁶ PEETERS, Henk, interview réalisé par Mattijs Visser en 1966, publié dans VISSER, Mattijs (éd.), *Zero : Avant-garde internationale des années 1950-1960*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, p.105, cité dans TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011, p. 128.

⁵⁰⁷ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁰⁸ *Idem*, p. 129.

⁵⁰⁹ VISSER, Tijs, « Mal Communication », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 21.

⁵¹⁰ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011, p. 129.

⁵¹¹ VISSER, Tijs, « Mal Communication », *op. cit.*, p. 21.

⁵¹² *Idem*, p. 23.

Gutai qu'il avait essayé de construire en Europe et ne sabote les ventes qui pouvaient être faites en galerie. Il n'a pas apprécié que Yoshihara prenne l'initiative de choisir comment exposer le groupe. La manière dont les œuvres sont exposées à Paris est donc véritablement un choix de Tapié destiné à affirmer ses positions⁵¹³. En exposant des artistes dans sa galerie, le but de Stadler est de vendre. Ainsi, il a tout intérêt à exposer les œuvres de sorte que les collectionneurs se projettent avec ces œuvres dans leur collection⁵¹⁴.

Comme en attestent les différents articles de presse traités dans le cadre de ce travail et cités tout au long de cette troisième partie, cette stratégie a fonctionné et Gutai est très souvent rattaché aux courants internationaux en lien avec Tapié.

C. Le devenir de quinze tableaux après l'exposition : direction Musée Cantini de Marseille

Aucun document attestant de la vente d'œuvres d'artistes Gutai n'a été trouvé dans les archives de la galerie Stadler conservées à Toulouse. Cette absence de ressources rend impossible de déterminer où sont ensuite parties les œuvres montrées lors de l'exposition *Groupe Gutai* sur laquelle cette étude est focalisée. Pourtant, le succès d'une exposition en galerie pourrait se mesurer en fonction des ventes. Matsutani Takesada a témoigné de son échec personnel lors de cette seule exposition à laquelle il a participé à la galerie Stadler. Cette exposition n'a engendré aucune vente ni commande de son côté. Matsutani a lentement construit sa notoriété parisienne, depuis son arrivée dans la capitale française en 1966, sans que son appartenance à Gutai ne l'aide⁵¹⁵.

« Lorsque j'ai montré, entre 1957 et 1962, les peintres japonais liés, ou voisins, du groupe Gutai, ce fut un succès très vif mais qui retombe aussi vite. J'ai pratiquement gardé leurs toiles en réserve pendant vingt ans. Elles ressortent aujourd'hui seulement »⁵¹⁶ dit Stadler à Marcel Cohen en 1985. Il parle probablement de certaines œuvres exposées en 1965. Cette citation prouve encore l'échec de cette exposition. Quand il dit ressortir des toiles, il parle vraisemblablement des dix-huit œuvres dont quinze de l'exposition de 1965 conservées au Musée Cantini de Marseille depuis 1986: les œuvres *Peinture* de Motonaga Sadamasa réalisée

⁵¹³ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism, op. cit.*, p. 141.

⁵¹⁴ *Idem*, p. 142.

⁵¹⁵ Entretien de Lucie Piron avec Matsutani Takesada, Paris, le 24 avril 2019 (cf. annexe 3, p. 107, 108, 111, 116, 117, 121 et 122).

⁵¹⁶ COHEN, Marcel et STADLER, Rodolphe, *op. cit.*, p. 10.

en 1961 (fig. 256), de Kanayama Akira réalisée en 1964 (fig. 274) et les œuvres *Sans titre* réalisées en 1965 de Maekawa Tsuyoshi (fig. 275), de Masanobu Masatoshi (fig. 255), de Matsutani Takesada (fig. 260), de Mukai Shūji (fig. 254), de Murakami Saburō (fig. 276), de Nasaka Yūko (fig. 265), de Shimamoto Shōzō (fig. 277), de Sumi Yasuo (fig. 278), de Tsubouchi Teruyuki (fig. 279), d'Uemae Chiyū (fig. 280), de Ukita Yōzō (fig. 281), de Yamazaki Tsuruko (fig. 282) et de Yoshida Toshio (fig. 283).

Ces œuvres sont acquises auprès de la galerie Stadler par la Ville de Marseille pour le Musée Cantini. Les négociations et démarches administratives débutent dans le courant de l'année 1985 et se finalisent en novembre 1986 quand le Musée Cantini se voit livrer ses dix-huit tableaux d'artistes Gutai en provenance de la galerie Stadler. Cet achat, qui a coûté 549 000 francs français (83 694,58 euros) à la Ville (fig. 284 et fig. 285), est réalisé à l'initiative de Germain Viatte (1939-), premier directeur des musées de Marseille à l'époque⁵¹⁷. Viatte a ensuite été commissaire des expositions *Japon des avant-gardes : 1910-1970*⁵¹⁸ à Paris visible de 1986 à 1987 et *Japon Art vivant*⁵¹⁹ au Centre de la Vieille Charité à Marseille en 1987. Il présente les dix-huit œuvres acquises lors de l'exposition *Japon Art Vivant*. Dans le catalogue de l'exposition marseillaise, Germain Viatte indique que « ces toiles recueillies par Tapié témoignent de deux moments de son intérêt pour Gutai : autour de son premier voyage en 1957, et alors que le groupe est constitué depuis dix ans, élargi, se présentait, pour la première fois en France, à la galerie Stadler à Paris, en 1965 »⁵²⁰.

Cette vente de tableaux d'artistes Gutai a lieu en même temps que les premières expositions européennes faisant réapparaître l'art japonais contemporain dans son paysage : *Dada in Japan / Japanische Avantgarde 1920–1970*⁵²¹ à Düsseldorf en 1983, *Reconstructions: Avant-garde Art in Japan 1945–1965*⁵²² à Oxford et Edinburgh en 1985-1986, *Grupo Gutai: pintura y acción*⁵²³ à Madrid et Belgrade en 1985-1986 et enfin, *Japon des Avant-Gardes : 1910–1970* à Paris en 1986-1987⁵²⁴. À l'exception de l'Italie, où le groupe était déjà reconnu, Gutai est

⁵¹⁷ Facture de la galerie Stadler pour le Musée Cantini, Paris, le 25 novembre 1986, Archives du Musée Cantini à Marseille, Dossier Gutai, farde « Galerie Stadler : ensemble d'œuvre Gutai ».

⁵¹⁸ L'exposition a eu lieu au Centre Pompidou à Paris, du 11 décembre 1986 au 2 mars 1987.

⁵¹⁹ Au Centre de la Vieille Charité à Marseille, du 24 janvier au 8 mars 1987.

⁵²⁰ *Japon art vivant*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 1987, p. 26.

⁵²¹ Au Kunstmuseum de Düsseldorf, du 18 mai au 26 juin 1983.

⁵²² Au Museum of Modern Art d'Oxford et à la Fruitmarket Gallery d'Edinburgh, de décembre 1985 à avril 1986.

⁵²³ Au Museo español de arte contemporáneo de Madrid, de décembre 1985 à janvier 1986. Puis au Muzej Savremene Umetnosti de Belgrade du 27 mars au 4 mai 1986, nommée *Gutai: Akcija I Slikarstvo*.

⁵²⁴ 0 – ARCHIVE, *Gutai retrospective exhibitions*, disponible sur <https://www.0-archive.info/>, consulté le 13 mai 2020.

redécouvert par le public européen. Dans sa galerie, Stadler organise d'ailleurs trois expositions individuelles pour deux artistes Gutai lors de ce nouvel attrait envers le groupe : deux pour Shiraga Kazuo en 1986 et 1992 et une pour Tanaka Atsuko en 1987. Ces expositions chez Stadler sont cependant uniquement consacrées à leurs peintures⁵²⁵. Par la suite, et probablement à l'occasion des nouvelles expositions de la galerie Stadler, le Musée Cantini continue d'enrichir sa collection Gutai. Le musée possède aujourd'hui au moins six œuvres, en plus des quinze précitées, qui n'ont cette fois pas été exposées en 1965⁵²⁶.

En France, deux autres musées possèdent une collection d'ampleur équivalente : le Centre Pompidou à Paris et les Abattoirs (Musée-FRAC d'Occitanie) à Toulouse. Ils conservent respectivement vingt-huit et vingt œuvres d'artistes du groupe Gutai. L'historique de la provenance de ces œuvres a été vérifié dans le cadre de cette étude pour tenter de retrouver d'autres tableaux exposés lors de *Groupe Gutai* en 1965.

La collection du Centre Pompidou est principalement composée des vingt-trois travaux de Matsutani Takesada dont vingt-deux ont été donnés par l'artiste suite à son exposition dans ce musée en 2019. Dans toutes les œuvres conservées au Centre Pompidou, seules les deux œuvres peintes avec les pieds de Shiraga Kazuo (*Sans titre*, fig. 286 et *Chizensei Konseimao (Planète Nature)*, fig. 287) auraient pu faire partie de l'exposition de 1965. Elles sont achetées en 1985 et 1990 par le musée mais le vendeur n'est pas connu⁵²⁷. Cependant, d'après les photographies d'époque (les trois tableaux de gauche sur fig. 262), il semblerait que les œuvres exposées étaient plus petites que celles présentes dans la collection du Centre Pompidou.

En 1995, le FRAC de Toulouse a bénéficié du legs de Celia Denney, épouse du collectionneur Anthony Denney, décédé en 1990 et fidèle client de Stadler (cf. *supra*, p. 59-60)⁵²⁸. Le collectionneur s'était procuré la majorité des œuvres d'artistes Gutai léguées directement auprès de Yoshihara Jirō au Japon, en 1960, sans passer par la galerie Stadler. Les seules œuvres de la collection du FRAC retenant l'attention pour cette étude sont les quatre tableaux de Shiraga. L'un d'eux (*Peinture* de 1959, fig. 288) fait partie du fonds Denney et a été obtenu par le collectionneur par achat à son ami Christo Coetzee en 1965. L'artiste Coetzee

⁵²⁵ FRAC D'OCCITANIE, *Expositions de la galerie Rodolphe Stadler 1955 – 1996*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 5 avril 2019.

⁵²⁶ Listes diverses d'œuvres, Archives du Musée Cantini à Marseille, Dossier Gutai.

⁵²⁷ NAVIGART, *Collection du Centre Pompidou*, disponible sur <https://collection.centrepompidou.fr/#/artworks>, consulté le 24 mai 2020.

⁵²⁸ FRAC D'OCCITANIE, *Un choix dans la donation Anthony Denney*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 15 mai 2019.

est aussi un habitué de la galerie Stadler, comme artiste mais aussi comme visiteur. Ce tableau a donc pu être acheté par Coetzee lors d'une exposition de Shiraga à la galerie Stadler. Mais rien n'atteste cette hypothèse. Ensuite, un autre tableau (*Peinture n°29* de 1962, fig. 289) est donné au Musée d'art moderne de Toulouse par la galerie Stadler en 1990. Enfin, les deux derniers tableaux (*Genten (Ciel noir)* de 1990, fig. 290 et *Meiô (Le roi des enfers)* de 1993, fig. 291) sont achetés par le Musée d'art moderne de Toulouse à la galerie Stadler (rebaptisée « Seine 51 » en 1991) en 1994. Les trois tableaux provenant de la galerie Stadler sont par la suite déposés au FRAC en 1995⁵²⁹. Les deux derniers tableaux cités, bien qu'ils soient passés par la galerie Stadler, sont trop récents pour révéler ce qu'avait pu voir le public parisien en 1965. Les deux premières œuvres, *Peinture* et *Peinture n°29*, ont par contre très bien pu être exposées à la galerie Stadler lors d'une ou plusieurs expositions de Shiraga entre 1959 et 1965 pour l'une et même jusqu'en 1986 pour l'autre. *Peinture n°29* a pu rester longtemps dans les stocks de la galerie avant d'être donné au Musée d'art moderne de Toulouse.

⁵²⁹ NAVIGART, *Collection des Abattoirs*, disponible sur <https://www.navigart.fr/lesabattoirs/#/artworks>, consulté le 24 mai 2020.

CONCLUSION

L'objectif de ce travail de recherche consistait à expliquer comment l'art Gutai a été reçu à Paris dans les années 1960. Si le malentendu à New York et l'accueil chaleureux à Turin sont bien attestés et ont fait l'objet d'analyses poussées, la mauvaise réception à Paris est à peine évoquée et encore moins commentée dans la littérature scientifique. Elle s'explique principalement par la réputation de Michel Tapié, les tendances artistiques contemporaines parisiennes et le caractère pictural de l'ensemble des travaux de Gutai exposés qui ne se composait que de tableaux abstraits. Si ces raisons se laissaient déjà deviner dans l'analyse du contexte parisien et des méthodes de Tapié, elles ont été absolument confirmées par la presse de l'époque.

Afin d'appréhender au mieux les phases de la réception de l'art Gutai, il était nécessaire de connaître l'évolution de son art et ses influences. Yoshihara Jirō, artiste japonais reconnu ayant participé à l'effort de guerre et grand connaisseur de l'art occidental, n'a pu se rendre en Europe pour pratiquer son art, malgré l'appui d'un certain Foujita, car son père désapprouvait le projet. Il s'investit par conséquent dans la promotion de l'art d'avant-garde dans sa région japonaise natale et crée le groupe Gutai en 1954. Il possède une extraordinaire aura dans sa région, exerce un énorme contrôle sur le groupe et ses activités mais laisse une certaine liberté de création aux artistes pour autant qu'ils font « ce que personne ne fait »⁵³⁰. La discipline qu'il impose aux membres et sa connaissance accrue de l'art contemporain occidental mènent très rapidement le groupe Gutai à la création d'œuvres performatives et innovantes. Dès 1955, Gutai organise des expositions en plein air qui prédisent le Land Art et l'Arte Povera. Sur les traces de Pollock, Shiraga Kazuo utilise ses pieds pour peindre à partir de 1956. En 1957, le groupe commence ses représentations sur scène, aux balbutiements du happening et d'un Art corporel. Nous pourrions multiplier les exemples (cf. *supra*, p. 19-25 et p. 27-30) démontrant le caractère innovant et original des démarches artistiques de ce groupe, en bien des points annonciateur ou précurseur de différents mouvements artistiques occidentaux.

Le destin du groupe est, comme nous avons pu le constater au cours de ce travail, intrinsèquement lié à Michel Tapié. En effet, avant la visite de ce dernier au Japon en 1957, Gutai est admiré à Ōsaka, sa région d'origine, mais à peine reconnu à Tōkyō, où il n'est perçu que comme un groupe d'artistes provinciaux. En 1957, quand Tapié arrive au Japon pour promouvoir son art informel dans les milieux artistiques tokyoïtes, Gutai est alors

⁵³⁰ ITŌ, Junji, *op. cit.*, p. 174.

immédiatement rattaché au courant de Tapié. L'originalité des travaux des débuts de Gutai est éclipsée au profit d'œuvres abstraites. Cette assimilation de Gutai à l'art informel par la critique de la capitale japonaise, considérant parfois les membres du groupe comme simples imitateurs, est le premier gros malentendu de l'histoire du groupe⁵³¹. Tapié fait ensuite voyager le groupe dans ses galeries partenaires, conformément au système marchand qu'il a mis en place. L'analyse de sa carrière de critique, de ses ambitions, de ses accomplissements mais également de l'évolution de sa renommée au fil des décennies était donc très importante dans le cadre de ce travail sur la réception de l'art Gutai. Cette étude a permis au fur et à mesure de confirmer ce qu'affirmait Juliette Evezard en écrivant : « Contrairement à ce qu'avancent les récentes études (depuis celle de Shin'Ichiro Osaki) qui défendent l'idée que Michel Tapié, en disgrâce en Europe, serait parti à la conquête de Gutai pour revitaliser son action, en 1957, Michel Tapié connaît en réalité, ses incontestables heures de gloire »⁵³². Effectivement, sa disgrâce ne vient que plus tard, après 1960. Elle est en partie responsable du mauvais accueil que réserve le public parisien à Gutai en 1965. De plus, pour comprendre la réception de l'art Gutai à Paris, il nous fallait mieux connaître le public précis de Gutai dans cette ville, c'est-à-dire le public de la galerie Stadler. À nouveau, Tapié, omniprésent, occupe une très grande place dans l'histoire de cette galerie. Cette histoire, rarement synthétisée, a été recomposée de sa création en 1955 à sa vente en 1999, en mettant l'accent sur les années de collaboration entre Tapié et Stadler de 1955 à 1970. Au sein de cette période se situe également les expositions d'artistes Gutai entre 1959 et 1965, qui accompagnent la crise de l'art abstrait et du marché de l'art parisien.

L'analyse des articles de presse sur ces expositions a confirmé les hypothèses qui transparaissent déjà dans le reste de cette étude mais elle les a approfondies et en a précisé certains aspects. Nous avons d'abord abordé les prémices de l'exposition *Groupe Gutai* de 1965. Elles ont notamment été traitées à travers les premières expositions accueillant des artistes Gutai qui ne présentaient pas nécessairement les artistes comme appartenant à un groupe, insistant plutôt sur les individualités. Cependant, dans la presse, les articles mettant à l'honneur les expositions auxquelles ces artistes participent citent rarement le nom des artistes japonais, préférant mentionner des références occidentales. Cette discrétion n'aide pas à faire la publicité du groupe en vue de l'exposition de 1965. De plus, dans ces expositions préliminaires, les théories du groupe sont très peu, voire pas du tout, énoncées. Le public n'est donc pas initié à

⁵³¹ L'ensemble des malentendus que le groupe connaît dans l'ensemble de son histoire scelle sa presque tombée dans l'oubli suivant sa dissolution.

⁵³² EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique, op. cit., p. 306.

ses théories et n'est pas préparé à ce qu'il va voir ou devrait voir dans les travaux de Gutai. La scène artistique parisienne associe par conséquent Gutai à l'art informel, reproduisant le schéma tokyoïte. Or, au sein du réseau de l'art informel, certains artistes marquent un désaccord envers les méthodes et les choix de Tapié, n'hésitant pas à critiquer d'autres artistes de ce réseau. Gutai en a notamment été victime et nous pouvons imaginer que si des artistes bien installés dans le paysage parisien désapprouvent les travaux d'artistes nouvellement importés, ces médisances ont pu nuire à leur réception.

L'exposition *Groupe Gutai* de 1965 a ensuite été analysée sous l'angle des critiques parues dans la presse, illustrées par les photographies du vernissage. La première critique qui ressort est liée à la crise de l'art abstrait des années 1960. En effet, l'art abstrait, et sa version la plus récente qu'est l'art autre, sont accusés de devenir un académisme et ainsi d'aller à l'encontre des principes d'un art d'avant-garde. L'art abstrait arrive en bout de course et une nouvelle ère s'ouvre, celle du Pop-Art américain et bientôt celle de l'Art corporel en France.

Dans le prolongement du premier argument, la deuxième critique est que l'art présenté par Gutai lors de cette exposition tend à n'être que décoratif. Les critiques n'y décèlent plus aucun sens et annoncent que réaliser des éléments décoratifs ne suffit pas pour faire de l'art.

Ensuite, en plus de ne présenter que de l'art décoratif, la troisième critique consiste en l'aspect purement commercial de l'exposition qui, selon les critiques, se ressent dans la scénographie. La critique ne reconnaît plus la galerie Stadler, pourtant habituée de la promotion d'arts marginaux : elle n'y voit qu'une exposition pour vendre et non pour faire découvrir des travaux inédits.

Enfin, le quatrième argument est moins une critique parue dans la presse qu'une action volontaire d'affirmation de Tapié. Effectivement, quelques mois avant l'exposition de 1965 à Paris, a lieu l'exposition internationale *Nul* d'Amsterdam. Gutai y expose sans l'avis de Tapié. En collaboration avec Henk Peeters, Yoshihara imagine l'espace dédié à Gutai en recomposant d'anciennes œuvres performatives aujourd'hui emblématiques. Tapié n'a pas apprécié la démarche et craint que cette exposition nuise aux ventes qui doivent se faire à Paris, car Gutai pourrait être associé à un autre mouvement que son art autre. Ayant une clientèle fidèle et très attachée à l'art autre, Tapié redoute que le public visé pour l'exposition de Paris ne se sente plus concerné. Tapié conçoit donc son exposition à Paris de sorte à exagérer l'essence de l'art autre se trouvant en Gutai, afin de réaffirmer l'appartenance du groupe à son mouvement. Cette exacerbation n'est pas une critique de la presse, mais elle a amplifié la révolte des critiques.

En 1970, Tapié quitte la galerie Stadler et Stadler se tourne vers l'Art corporel mais n'expose plus Gutai, à part des œuvres picturales de Shiraga et Tanaka. Tapié et Stadler n'ont malheureusement pas su faire le lien entre les expériences des débuts de Gutai et l'Art corporel, lequel aurait peut-être permis à Gutai d'être reconnu en France bien plus tôt. Mais le groupe s'essouffle après presque 20 ans d'activité et, suite au décès de Yoshihara en 1972, est dissous.

À Paris, Gutai a donc été associé à l'art informel et à l'art abstrait. La majorité du public parisien ne connaissait en effet rien des œuvres performatives des débuts de Gutai. Cette réception présente le même caractère atypique que la trajectoire artistique du groupe : Gutai qui, à l'heure de l'art abstrait, faisait des œuvres performatives et, à celle de la performance, revenait à l'art pictural, a, au final, évolué dans le sens inverse à la logique occidentale.

Cette étude a tenté d'expliquer la réception de l'art Gutai à Paris dès son importation. Pour comprendre la réception mondiale de l'art Gutai, il nous faut encore comprendre sa réception dans les derniers endroits non-étudiés. Le plus important d'entre eux nous paraît être Amsterdam. Abordé brièvement dans cette étude, nous savons que l'art Gutai a rencontré un certain succès à Amsterdam. Ne serait-ce pas là une porte d'entrée vers la reconnaissance, autre que Turin, qui s'est ouverte à Gutai ? Le cas d'Amsterdam n'est pas souvent abordé dans les ouvrages généraux sur Gutai et s'il l'est, ce n'est pas en profondeur⁵³³.

⁵³³ Cf. *supra*, p. 86-88.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources imprimées

A. Ouvrages

- ABADIE, Daniel, *Un art autre/un autre art. Les années 50*, Paris, Artcurial, 1984.
- BERTRAND DORLEAC, Laurence, *L'ordre sauvage : Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.
- CABANNE, Pierre, *Me...rde aux critiques. Les tribulations de la critique d'art d'Émile Zola à Pierre Ménéard*, Paris, Quai Voltaire/Édima, 1993.
- DACHY, Marc, *Dada au Japon*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- ERBER, Pedro, *Breaching the frame: The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan*, Oakland, University of California Press, 2015.
- ESTIENNE, Charles, *L'art abstrait est-il un Académisme ?*, Paris, Éditions de Beaune, 1950.
- EVEZARD, Juliette, BRUN, Baptiste et LOMBARD, Edouard, *Le grand Œil de Michel Tapié*, Paris, Coédition Skira et Applicat-Prazan, 2018.
- KAPROW, Allan, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1966.
- KRAMER, Antje, *Les grands manifestes de l'art des XIXe et XXe siècles*, Paris, Beaux Arts éditions, 2011.
- LANGE-BERNDT, Petra, *Materiality*, Londres, Whitechapel Gallery et Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2015.
- MATHIEU, Georges, *Au-delà du tachisme*, Paris, Julliard, 1963.
- MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.
- STADLER, Rodolphe, *Galerie Stadler : 30 ans de rencontres, de recherches et de partis pris*, Paris, Galerie Stadler, 1985.
- TAPIÉ, Michel, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Studio Facchetti, 1952, facsimilé réédité par Paris, Artcurial, 1994.
- TAPIÉ, Michel et HAGA, Tōre, *Continuité et avant-garde au Japon*, Turin, Editioni d'arte Fratelli Pozzo, 1961.
- TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011.
- TRONCHE, Anne, *Chroniques d'une scène parisienne : L'art des années 1960*, Paris, Éditions Hazan, 2012.
- TSUTSUI, William M., *A companion to Japanese History*, Oxford, Blackwell, 2007.
- VERLAINE, Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : Une histoire culturelle du marché de l'art 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

YAMAMOTO, Atsuo, TIAMPO, Ming et DE MÈREDIEU, Florence, *Gutai*, Paris, Blusson, 2002.

B. Articles

BERTOZZI, Barbara, « Gutai », dans *Flash Art*, vol. XXIV, n° 158, 1991, p. 94-101.

HEINICH, Nathalie, « Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier », dans MAJASTRE, Jean-Olivier (dir.), *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelles, La Lettre volée, 1994, p.49-64.

LOVE, Joseph, « The group in contemporary japanese art – Gutai and Jirô Yoshihara », dans *Art international*, vol. XVI, n° 6-7, 1972, p. 123-127 et 143.

MAERKLE, Andrew, « Gutai: The spirit of an era », dans *Frieze*, n° 150, 2012, p. 246.

PASSONI, Aldo, « Prefazione », dans CELANT, Germano (dir.), *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.

TIAMPO, Ming, « Gutai sedan 1954 / Gutai since 1954 » dans BIRNBAUM, Daniel et NORING, Ann-Sofi (dirs.), *Explosion! Måleri som handling / Painting as Action*, Stockholm, Moderna Museet, et Barcelone, Fondació Joan Miró, 2012-2013, p. 183-216.

WAHL, François, « La dépression », dans *La Part de l'Œil*, n°17-18, 2001-2002, p. 287-305.

C. Coupures de presse d'époque⁵³⁴

« Annonces d'expositions », dans *Connaissance des Arts*, décembre 1965.

« Annonces d'expositions », dans *L'Express*, 1er février 1962.

« Annonces d'expositions », dans *Le Spectateur lyonnais*, février 1962.

ASHTON, Dore, « Art Japan's Gutai Group, Exhibition of Unorthodox Paintings by young People is at Martha Jackson's », dans *New York Times*, 25 septembre 1958.

BAROTTE, René, « Annonces d'expositions », dans *Paris-Presse*, 2 décembre 1965.

CHARMET, Raymond, NOUEL, Élise et BERNARD, René, « L'art abstrait est-il condamné ? », dans *Arts*, n°727, 1959, p.7-9.

DORFLES, Gillo, « Arte nuova e Gruppo Gutai a Torino », dans *Domus*, n°353, 1959.

ENNERSCH, Carmen, « Galerie Stadler : Le groupe "gutai" », dans *La Dépêche de Toulouse*, 10 janvier 1966.

FALK, Ray, « Japanese Innovators », dans *New York Times*, 8 décembre 1957.

« Flashes : Le groupe Gutai », dans *Lettres françaises*, 23-29 décembre 1965.

⁵³⁴ Quand aucune page n'est mentionnée, cela signifie que le document est paginé mais que la page est inconnue.

- « Galeries », dans *Pariscope*, 8 décembre 1965.
- HARYŪ, Ichirō, « Jihyōteki bijusturon » [État de la critique d'art], dans *Mizue*, n° 628, 1957.
- JACOBS, Rachel, « La répétition ou le déjà vu », dans *Aujourd'hui art et architecture*, septembre 1962.
- LAMBERT, Jean-Clarence, « Japonais, soyez japonais ! », dans *France-Observateur*, 4 novembre 1959.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Annonces d'expositions », dans *L'Information*, 17 février 1962.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Arman – Kudo – Spoerri – J.-P. Raynaud – Pommereule – Gutai : Sacraliser l'espace », dans *La Galerie des Arts*, février 1966.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Gutai », dans *Arts*, 8 décembre 1965.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Structures de répétition : Comic's », dans *Arts*, 23 mai 1962.
- « Métamorphismes : Métamorphoses de la matière », dans *Arts*, décembre 1959.
- MOULIN, Jean-Pierre et STADLER, Rodolphe, « Galerie Stadler », dans *Cimaise*, n°77, 1966, p. 30-42.
- « Paris : Où va l'avant-garde ? », dans *Gazette de Lausanne*, 9 juin 1962.
- PLUCHART, François, « Peindre n'est pas décorer », dans *Combat*, 27 décembre 1966.
- RAGON, Michel, « Annonces d'expositions », dans *Arts*, 7 février 1962.
- RAGON, Michel, « Les mauvais et les bons sentiments », dans *Arts*, 9 mai 1962.
- RESTANY, Pierre, « Le Japon a rejoint l'art moderne en prolongeant ses traditions », dans *La Galerie des Arts*, n° 11, 1963.
- RESTANY, Pierre, « Shiraga », dans *Cimaise*, mars-avril 1962.
- SEGI, Shinichi, « Kōten hyō » [Critique des expositions], dans *Mizue*, n° 605, 1955.
- SHIGEO, Chiba et SHIRAGA, Kazuo, « Kazuo Shiraga, au pays des "poilus" », traduit du japonais par Pascale Haas, dans *Art press*, n° 109, 1986, p. 10.
- SHIRAGA, Kazuo, « Theory of the Curse of the Brush », dans *Gutai*, n°6, 1957.
- « Shiraga », dans *Le Monde*, 2 février 1962.
- « Structures et répétitions », dans *Aujourd'hui art et architecture*, juin 1962.
- « Structures de répétition (Galerie Stadler) », dans *Les Lettres Françaises*, 9 mai 1962.
- YOSHIHARA, Jirō, « Bijutsu zasshi wo sakusei Hanshin wakate gakkai group » [Création d'un magazine d'art par une association de jeunes de la région Ōsaka-Kōbe], dans *Shinko Shimbun*, 21 janvier 1955.
- YOSHIHARA, Jirō, « Gutai Art Manifesto », dans *Geijutsu Shincho*, vol. 7, n°12, 1956, p. 204.
- YOSHIHARA, Jirō, « Hakkan ni saishite / On the Occasion of Publication », dans *Gutai*, n° 1, 1955, p. 1-33.

YOSHIHARA, Jirō, « L'art Gutai sur la scène », *Gutai*, n° 7, 1957, traduit du japonais dans *Robho*, n° 5/6, 1971, p. 58.

YOSHIHARA, Jirō, « Michel Tapié avec nous », dans *Gutai*, n°8, 1957.

YOSHIHARA, Jirō, « Première exposition du groupe Gutai », dans *Gutai*, n°4, 1956, p. 3-4, traduit du japonais dans *Robho*, n°5-6, 1971, p. 55-56.

D. Catalogues d'exposition

絵画の嵐・1950年代：アンフォルメル, 具体美術, コブラ = Action et émotion peintures des années 50 : Informel, Gutai, Cobra, Ōsaka, Kokuritsu Kokusai Bijutsukan, 1985.

BANDINI, Mirella (dir.), *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka, Turin*, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea et Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, 1997.

CHONG, Doryun (dir.), *Tokyo 1955-1970: A New Avant-garde*, New-York, The Museum of Modern Art, 2012.

Japon des avant-gardes : 1910-1970, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

Japon art vivant, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 1987.

Gutai, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999.

Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011.

Gutai, l'espace et le temps, Rodez, Musée Soulages, 2018.

MUNROE, Alexandra (dir.), *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, New York, Guggenheim Museum, 1994.

Out of actions between performance and the object 1949-1979, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998.

Takesada Matsutani, Paris, Centre Georges Pompidou, 2019.

TIAMPO, Ming (dir.), *"Under Each Other's Spell": The Gutai and New York*, New York, Pollock-Krasner House and Study Center, 2009.

TIAMPO, Ming et MUNROE, Alexandra (dirs.), *Gutai: Splendid Playground*, New-York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 2013.

Un art autre ? Artistes autour de Michel Tapié, une exposition, Paris, Christie's, 2012.

E. Mémoires et thèses

ANCION, Marie-Pierre, *Les rapports entre le groupe Gutai et l'art informel*, mémoire de master en Archéologie et histoire de l'art, Université Catholique de Louvain, 2008.

BEAUDONNET, Jean-Louis, *La matière et son épaisseur dans la peinture depuis 1945*, thèse de doctorat en Arts plastiques, Université de Paris VIII, 2000.

DOUNIAUX, Valérie, *Les artistes japonais en France à partir de 1945*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2001.

EVEZARD, Juliette, « *Un art autre* » : *le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris X, 2015.

MALHERBE, Anne, *L'épaisseur sensible : la matérialité dans l'art sur la scène parisienne entre 1944 et 1965*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris I, 2004.

TIAMPO, Ming, *Gutai & Informel: Post-War Art in Japan and France, 1945-1965*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Northwestern University, 2003.

II. Archives

Archives du Musée Cantini à Marseille, Dossier Gutai, farde « Galerie Stadler : ensemble d'œuvre Gutai ».

Bibliothèque Kandinsky (Centre Georges Pompidou) à Paris, Fonds Michel Tapié, Archives personnelles de Michel Tapié.

Service de Documentation des Abattoirs (Musée-FRAC Occitanie Toulouse) à Toulouse, Fonds Stadler-Tapié, Archives de la galerie Stadler à Paris.

III. Entretiens

Entretien de Lucie Piron avec Matsutani Takesada, Paris, le 24 avril 2019.

IV. Sources numériques

0 – ARCHIVE, *Gutai retrospective exhibitions*, disponible sur <https://www.0-archive.info/>, consulté le 13 mai 2020.

ASHIYA CITY MUSEUM OF ART AND HISTORY, *Collection: Jiro YOSHIHARA*, disponible sur <https://ashiya-museum.jp/>, consulté le 22 mai 2019.

FRAC D'OCCITANIE, *Expositions de la galerie Rodolphe Stadler 1955 – 1996*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 5 avril 2019.

FRAC D'OCCITANIE, *Galerie Rodolphe Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

FRAC D'OCCITANIE, *Un choix dans la donation Anthony Denney*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 15 mai 2019.

GEORGES MATHIEU – LE SITE OFFICIEL, *Mathieu et Tapié, 1948-1958 : une décennie d'aventure*, disponible sur <https://georges-mathieu.fr>, consulté le 3 mars 2020.

GUTAI, disponible sur <http://articide.com.pagesperso-orange.fr/gutai/fr/accueil.htm>, consulté le 27 novembre 2019.

« Gutaï, l'abstraction lyrique et l'art informel dans les collections du musée Cantini », posté sur le blog *En revenant de l'expo !*, 25 janvier 2015, disponible sur <https://www.enrevenantdelexpo.com>, consulté le 27 novembre 2019.

HENK PEETERS ARCHIVE, *About Gutai*, disponible sur <http://www.henkpeetersarchive.info>, consulté le 13 février 2020.

IGERSHEIM, Lucille, « Décès du marchand d'art Rodolphe Stadler », dans *Connaissance des arts* [en ligne], 2 juin 2009, disponible sur <https://www.connaissancedesarts.com/marche-de-lart/decès-du-marchand-dart-rodolphe-stadler-118807/>, consulté le 20/03/2020.

KOBRY, Yves, « Charles Estienne, chantre de l'abstraction lyrique », dans *Les Lettres Françaises* [en ligne], le 6 septembre 2011, disponible sur <http://www.les-lettres-françaises.fr/2011/09/charles-estienne-chantre-de-l%E2%80%99abstraction-lyrique/>, consulté le 4/04/2020.

NAVIGART, *Collection des Abattoirs*, disponible sur <https://www.navigart.fr/lesabattoirs/#/artworks>, consulté le 24 mai 2020.

NAVIGART, *Collection du Centre Pompidou*, disponible sur <https://collection.centrepompidou.fr/#/artworks>, consulté le 24 mai 2020.

ANNEXES

Annexe 1

Liste des membres de l'Association de l'Art Gutai réalisée par Ming Tiampo en 2011⁵³⁵ et mise à jour par Lucie Piron en 2020.

Légende :

Rouge = Dates mises à jour le 25/04/2020

Année- = Toujours vivant

Année- ? = Probablement décédé mais date de décès inconnue

? = Dates de naissance et de décès inconnues

| Artistes | Noms en kanji | Années de naissance et décès | Années d'affiliation au groupe |
|-------------------------------|---------------|------------------------------|--------------------------------|
| YOSHIHARA Jirō (fondateur) | 吉原 治良 | 1905-1972 | 1954-1972 |
| AZUMA Sadami | 東貞美 | 1927-2006 | 1954-1954 |
| FUJIKAWA Tōichirō | 藤川東一郎 | 1922- ? | 1954-1954 |
| FUNAI Yutaka | 船井裕 | 1932- 2010 | 1954-1955 |
| ISETANI Kei | 伊勢谷圭 | 1920- 2014 | 1954-1954 |
| MASANOBU Masatoshi | 正延正俊 | 1911-1995 | 1954-1972 |
| OKADA Hiroshi | 岡田広 | 1923- ? | 1954-1957 |
| OKAMOTO Hajime | 岡本肇 | 1912- ? | 1954-1954 |
| SEKINE Yoshio | 関根美夫 | 1922-1989 | 1954-1959 |
| SHIMAMOTO Shōzō | 嶋本昭三 | 1928- 2013 | 1954-1971 |
| TSUJIMURA Shigeru | 辻村茂 | ? | 1954-1954 |
| UEDA Tamiko | 上田民子 | 1909- ? | 1954-1955 |
| UEMAE Chiyu | 上前智祐 | 1920- 2018 | 1954-1972 |
| YAMAZAKI Tsuruko | 山崎つる子 | 1925-2019 | 1954-1972 |
| YOSHIDA Toshio | 吉田稔郎 | 1928-1997 | 1954-1972 |

⁵³⁵ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011, p. 181-182.

| | | | |
|------------------------------------|-----------------|-----------|-----------|
| YOSHIHARA Hideo | 吉原英雄 | 1931-2007 | 1954-1955 |
| YOSHIHARA Michio | 吉原通雄 | 1933-1996 | 1954-1972 |
| HASHIGAMI Yoshiko | 橋上よし子 | 1934- ? | 1955-1956 |
| KANAYAMA Akira | 金山明 | 1924-2006 | 1955-1965 |
| KINOSHITA Toshiko | 木下淑子 | 1928- ? | 1955-1958 |
| MOTONAGA Sadamasa | 元永定正 | 1922-2011 | 1955-1971 |
| MURAKAMI Saburō | 村上三郎 | 1925-1996 | 1955-1971 |
| ŌNO Itoko | 大野愛子 | ? -1973 | 1955-1957 |
| SHIBATA Takeshi | 柴田武 | 1932- ? | 1955-1957 |
| SHIRAGA Fujiko | 白髪富士子 | 1928-2015 | 1955-1961 |
| SHIRAGA Kazuo | 白髪一雄 | 1924-2008 | 1955-1972 |
| SUMI Yasuo | 鷺見康夫 | 1925-2015 | 1955-1972 |
| TANAKA Atsuko | 田中敦子 | 1932-2005 | 1955-1965 |
| UKITA Yōzō | 浮田要三 | 1924-2013 | 1955-1964 |
| MIZUGUCHI Kyōichi | 水口挙一 | 1932- ? | 1956-1959 |
| ŌHARA Kimiko | 大原紀美子 | 1934-2003 | 1956-1972 |
| SAKAMITSU Noboru | 酒光昇 | ? | 1956-1958 |
| NAKAHASHI Kōichi | 中橋孝一 | 1906- ? | 1957-1959 |
| TSUBOUCHI Teruyuki | 坪内晃幸 | 1927-2005 | 1957-1972 |
| MUKAI Shūji | 向井修二 | 1940- | 1961-1972 |
| MAEKAWA Tsuyoshi | 前川強 | 1936- | 1962-1972 |
| WATANABE Hiroshi | 渡辺宏 | 1921- ? | 1962-1965 |
| MATSUTANI Takesada | 松谷武判 | 1937- | 1963-1972 |
| NASAKA Yūko | 名坂有子 | 1938-2014 | 1963-1972 |
| IMAI Norio | 今井祝雄 | 1946- | 1965-1972 |
| IMANAKA Kumiko | 今中クミ子 | 1939- ? | 1965-1972 |
| KINASHI Aine (SHIOYA Yoshihiko) | 木梨アイネ (塩谷慶彦) | 1929-1986 | 1965-1968 |
| KITANI Shigeki | 喜谷繁暉 | 1929-2009 | 1965-1968 |

| | | | |
|-------------------|--------|-----------|-----------|
| NABEKURA Takehiro | 鍋倉武弘 | 1940- | 1965-1966 |
| NAOHARA Michimasa | 猶原通正 | 1941-1995 | 1965-1972 |
| NASAKA Senkichirō | 名坂千吉郎 | 1923-2014 | 1965-1972 |
| ONODA Minoru | 小野田實 | 1937-2008 | 1965-1972 |
| SAKAMOTO Masaya | 坂本昌也 | 1928-2010 | 1965-1971 |
| TAI Satoshi | 田井智 | 1939-1971 | 1965-1969 |
| TANAKA Ryūji | 田中竜児 | 1927-2014 | 1965-1967 |
| YOSHIDA Minoru | ヨシダミノル | 1935-2010 | 1965-1972 |
| HORIO Sadaharu | 堀尾貞治 | 1939-2018 | 1966-1972 |
| KIKUNAMI Jōji | 聴涛襄治 | 1923-2008 | 1966-1972 |
| TAKASAKI Motonoa | 高崎元尚 | 1923-2017 | 1966-1972 |
| MATSUDA Yutaka | 松田豊 | 1942-1998 | 1967-1972 |
| HORIO Akiko | 堀尾昭子 | 1937- | 1968-1972 |
| KANNO Seiko | 菅野聖子 | 1933-1988 | 1968-1972 |
| KAWAMURA Sadayuki | 河村貞之 | 1940- ? | 1968-1972 |
| MORIUCHI Keiko | 森内敬子 | 1943- | 1968-1972 |

Manifeste de l'art Gutai paru dans la revue d'art *Geijutsu Shincho* en décembre 1956, traduit du japonais⁵³⁶.

Désormais, l'art du passé apparaît, à nos yeux, comme une supercherie, sous le masque d'apparences à première vue significatives. Finissons-en avec le tas de simulacres qui encombrant les autels, palais, salons et magasins de brocanteurs. Ce sont tous des fantômes trompeurs qui ont pris les apparences d'une autre matière magie des matériaux - pigments, toile, métaux, terre ou marbre - et rôle insensé que l'homme leur inflige. Ainsi occultée par des productions spirituelles, la matière n'a pas le droit à la parole, entièrement massacrée.

Jetons tous ces cadavres au cimetière!

L'art Gutai ne transforme pas, ne détourne pas la matière; il lui donne vie. Il participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière, qui ne lui est ni assimilée, ni soumise et qui, une fois révélée en tant que telle, se mettra à parler et même à crier. L'esprit la vivifie pleinement et, réciproquement, l'introduction de la matière dans le domaine spirituel contribue à l'élévation de celui-ci. Bien que l'art soit champ de création, nous ne trouvons aucun exemple dans le passé de création de la matière par l'esprit. A chaque époque, il a donné naissance à une production artistique qui cependant ne résiste pas aux changements. Il nous est par exemple difficile aujourd'hui de considérer autrement que comme des pièces archéologiques les grandes œuvres de la Renaissance.

Tout rétrograde que cela puisse paraître de nos jours, ce sont peut-être les arts primitifs et l'art depuis l'impressionnisme qui ont tout juste réussi à garder une sensation de vie, heureusement sans trop trahir la matière, même transformée. Ce sont encore les mouvements comme le pointillisme ou le fauvisme qui ne supportaient pas de sacrifier la matière, bien que la consacrant à la représentation de la nature.

Néanmoins, ces œuvres ne nous émeuvent plus ; elles appartiennent au passé. Ce qui est intéressant, c'est la beauté contemporaine que nous percevons dans les altérations causées par les désastres et les outrages du temps sur les objets d'art et les monuments du passé. Bien que cela soit synonyme d'une beauté décadente, ne serait-ce pas là que, subrepticement, se révélerait la beauté de la matière originelle, par-delà les artifices du travestissement ? Lorsque nous nous

⁵³⁶ YOSHIHARA, Jirō, « Gutai Art Manifesto » dans *Geijutsu Shincho*, vol. 7, n°12, 1956, p.204, cité en français dans KRAMER, Antje, *Les grands manifestes de l'art des XIXe et XXe siècles*, Paris, Beaux Arts éditions, 2011, p. 172-175.

laissons séduire par les ruines, le dialogue engagé par les fissures et les craquelures pourrait bien être la forme de revanche prise par la matière pour recouvrer son état premier.

Dans ce sens, en ce qui concerne l'art contemporain, nous respectons Jackson Pollock et Georges Mathieu car leurs œuvres sont des cris poussés par la matière, pigments et vernis. Leur travail consiste à se confondre avec elle selon un procédé particulier qui correspond à leurs dispositions personnelles. Plus exactement, ils se mettent au service de la matière en une formidable symbiose.

Nous avons été très intéressés par les informations que Dōmoto Hisao et Tominaga Sōichi nous ont données au sujet de Tapiès, Mathieu et les activités de l'art informel, et sans en connaître les détails, nous partageons la même opinion pour l'essentiel. Il y a même une étonnante coïncidence avec nos revendications récentes au sujet de la découverte de formes entièrement neuves et qui ne doivent rien aux formes préexistantes. L'on ne sait toutefois pas clairement si, sur le plan des recherches possibles, les composantes formelles et conceptuelles de l'art abstrait – couleur, lignes, formes, etc. – sont appréhendées dans une quelconque relation avec la spécificité de la matière. Quant à la négation de l'abstraction, nous n'en saisissons pas l'argument essentiel ; quoi qu'il en soit, l'art abstrait sous une forme déterminée a perdu tout attrait pour nous et l'une des devises de la formation de l'Association pour l'art Gutai, il y a trois ans, consistait à faire un pas en avant par rapport à l'abstraction, et c'est pour nous en démarquer que nous avons choisi le terme de « concret » ; mais également et surtout parce que nous voulions nous positionner de manière ouverte sur l'extérieur, en opposition avec la démarche centripète de l'abstraction.

À ce moment-là, encore maintenant d'ailleurs nous pensions que le legs le plus important de l'abstraction résidait dans le fait qu'elle avait vraiment ouvert la voie, en ne limitant pas l'art à la simple représentation, à de nouvelles possibilités de création d'un espace autonome, digne du nom de création. Nous avons décidé de consacrer notre énergie à la recherche des possibilités d'une création artistique pure. Pour concrétiser cet espace « abstractionniste », nous avons essayé de créer une complicité entre les dispositions humaines de l'artiste et la spécificité de la matière. Nous avons en effet été étonnés par la constitution d'un espace inconnu et inédit dans le creuset de l'automatisme où se fondaient les dispositions propres à l'artiste et le matériau choisi. Car l'automatisme transcende inévitablement l'image du créateur.

Nous avons donc consacré tous nos efforts à la recherche de moyens personnels de création spatiale au lieu de compter sur notre seule vision.

Transcription fidèle de l'entretien de Lucie Piron avec Matsutani Takesada, Paris, le 24 avril 2019.

[LP explique à TM comment et par qui elle a obtenu ses coordonnées]

LP : Mais voilà, c'est lui qui m'a dit qu'il fallait absolument que je vous contacte euh... par rapport à ce sujet.

TM : Ah oui, c'est bien.

LP : Justement il m'a dit que vous étiez présent à Paris dès 1965. Je ne sais pas si c'est exact...

TM : 6 !

LP : 66 ?

TM : Je suis venu à la fin de 66. Novembre.

LP : Oui, pour vos études.

TM : J'ai gagné une brousse {sic} de...

LP : Oui, j'ai vu.

TM : Pas étude. J'ai gagné une brousse {sic}...

LP : Une bourse oui.

TM : ... du gouvernement français qui m'a invité : « ce que vous voulez, vous faites vous voulez ». So, je suis allé déjà Beaux-Arts au Japon, j'étais active au Japon.

LP : Ben oui.

TM : Je voulais aussi être libre si je travaille ici. « Ok », il a dit : « J'accepte, mais vous ne parlez pas bien le français. Zéro ». So, il m'a demandé : « Allez apprendre le français, si vous voulez bien, si vous êtes d'accord. On paie ! [rires] Tous les mois ». So, c'est pour ça j'ai appris le français ici. So, six mois seulement.

LP : [rires] Ça fait plus que six mois maintenant.

TM : [râlement d'approbation] « Six mois », il a dit, « Pas de... prolonger {sic}... Comment on dit ? Prolongation ? »

LP : Prolongation, oui. Pas de prolongation.

TM : Il m'a dit : « Non, votre brousse {sic}, c'est assez [peu audible : riche] comme... » Ok, tant pis. MAIS, il faut quatre ans en attente de billet de l'avion pour rentrer.

LP : Ah oui !

TM : J'ai inscrit puis, j'ai travaillé... Jusque maintenant [rires].

LP : Et le billet d'avion n'est toujours pas venu du coup [elle rit].

TM : Non non, depuis, j'ai rentré. Ça fait beaucoup du bien de... Je vais parler de cette époque aussi bien sur. Mais j'ai fait beaucoup de gravures ou de sérigraphies.

LP : Oui, j'ai vu.

TM : J'ai exposé au Japon celui-là. Et puis j'ai gagné un [inaudible : peut-être « prix pour revenir encore »]. [rires]

LP : Ben c'est bien. Tant mieux si ça a bien fonctionné. [il approuve] Du coup, pour en revenir à mes questions. Euh... Donc, vous n'étiez pas présent lors du vernissage de l'exposition Groupe Gutai à Paris euh... chez Stadler en 1965 ?

TM : Non [il allonge la syllabe]... Gutai, cette époque où Stadler toujours aimait Monsieur Shiraga et Tanaka.

LP : Il y avait juste Shiraga et Tanaka ?

TM : Il aimait juste artistes personnellement, ça je me souviens. Et quelques fois, ils ont fait expositions groupe... Groupe Gutai, ça j'ai exposé une fois.

LP : Oui ! Ben justement, oui, en 1965, vous étiez exposé.

TM : Celui-là, tous ils sont des musées euh... Cantini de Marseille. Les collections.

LP : Donc les œuvres qui étaient exposées lors de cette exposition-là sont...

TM : Euh mon travail ?

LP : Oui ?

TM : C'était un travail de colle à bois, j'ai déjà utilisé des matières colle à bois. Vous connaissez colle à bois ?

LP : Oui, oui, oui. Je vois ce que vous faites, vous soufflez...

TM : Je fais gonfler [inaudible].

LP : Et euh combien d'œuvres vous avez exposés justement lors de cette exposition ? [il pointe l'index vers le haut] Une ? [il acquiesce] C'est bien ce que je me disais. Une ou deux vu...

TM : C'est pas grand.

LP : Oui, je vois.

TM : Y a qu'une fois je crois. Mais j'ai demandé à Monsieur Stadler pour montrer mes travaux, il est venu souvent dans mon atelier mais il a jamais dit : « exposé personnel ».

LP : Oui.

TM : Je crois que c'est, ça c'est l'opinion personnelle, mon travail c'était matière colle à bois, c'est très nouveau... Nouvelle... Nouveau or nouvelle ?

LP : Nouveau. C'est un nouveau matériau.

TM : So, tu sais, les galeries. Vous savez galeries qui sont commerciales [inaudible : peut-être : « ou aussi responsables, peinture à l'huile et les toiles »]. Mais colle à bois, c'est des nouvelles matières et c'est pas sur pour collectionneurs : « C'est quoi ça ? Caution ». Ils sont très conservative galeries. C'était l'époque.

LP : Oui et c'était les plus connus qui étaient déjà plus exposés.

TM : Bien sûr, bien sûr.

LP : Je ne sais plus. Ben je pense que c'était surtout ben Shiraga et Tanaka. Je pense qu'il y en avait quatre ou cinq...

TM : Même galerie n'a pas exposé Monsieur Yoshihara qui est fondateur de Gutai.

LP : Oui, c'est vrai.

TM : C'est bizarre hein. Et ça c'est pas mon opinion mais c'est bizarre pour moi.

LP : Oui, c'est vrai. J'y ai pensé aussi figurez-vous.

TM : C'est comme ça. Mais ils sont très biens comme...

LP : Oui, c'est pour ça que j'ai décidé de faire ce travail en fait, j'ai trouvé ça très bizarre...

TM : Cette époque où j'ai rencontré Michel Tapié, etc. [inaudible] Année 66 déjà.

LP : Ben oui, j'ai trouvé ça très bizarre car maintenant en France, il y a énormément d'expositions qui parlent de Gutai justement et euh... je trouve qu'y a eu un espèce de trou entre les deux périodes parce que au final ça n'a pas eu l'air de si bien marcher que ça à l'époque à Paris. Donc...

TM : Je crois que c'est normal parce que ce tout était amusant c'était Europe.

LP : Alors que ça a bien fonctionné à New York par exemple.

TM : Oui et non... Oui et non.

LP : Pas forcément pour vous mais Gutai en général.

TM : Oui c'est... mais toujours Gutai c'était pas populaire, ça vous connaissez.

LP : Oui.

TM : C'est pas comme impressionnisme ou [rires] fauvisme, etc., surréalisme. Ça c'est pas le même niveau.

LP : Oui !

TM : Même Dada, on aime Gutai le Dada mais c'est pas le même Dada mais ça vous connaissez l'histoire.

LP : Oui, je sais bien.

TM : So, nous sommes assez Est du pays géologiquement et deuxièmement, on n'était pas européens [rires]. Ils sont peut-être jalouses... Complexe !

LP : Peut-être. C'est vrai que les premiers travaux de Gutai étaient très novateurs, je trouve que ça pourrait toujours se faire actuellement et paraître tout à fait novateur.

TM : On a... C'était avant guerre beaucoup activity...

LP : Où ça ?

TM : En Europe aussi, ça aussi c'est très important, mais nous c'est années 50 Gutai, on a commencé activity. Ça c'était assez chose fraîche, originale, c'est ça qu'on attendait.

LP : Et vous, vous avez rejoint le groupe en 64 ou 65, c'est ça ?

TM : Non.

LP : Non, 63 ?

TM : Non, année 54.

LP : Et vous ?

TM : Ah moi ? J'ai participé à la fin de année 59.

LP : Ah oui ?

TM : Mais je suis membre 63. Avant, notre fondateur n'était pas sûr.

LP : Oui, c'est juste.

TM : On est un groupe où c'est assez inventive artistes et où les gens c'était Ōsaka. Vous connaissez Ōsaka ? [inaudible : un mot] Kōbe.

LP : Oui, oui.

TM : 40 km comme distance, tout petit territoire où jeunes artistes respectent notre fondateur, on commence comme ça.

LP : Oui, je vois. [silence] Alors, pour revenir à l'exposition. Est-ce que il y a eu des ventes vous concernant ? Donc, des ventes ou des commandes suite à l'exposition ? Est-ce que ça vous a permis d'être plus visible cette exposition ?

TM : Epoque Gutai ?

LP : L'exposition de 1965 à Paris.

TM : Euh, je crois que, c'est pas pour moi, mais d'autres artistes, quelques artistes qui étaient, ont été contacté par des galeries, des collectionneurs. [inaudible]

LP : Donc, ils ont quand même eu des contacts grâce à cette exposition ?

TM : Oui, oui, à cause de Stadler.

LP : Mais pas forcément vous ?

TM : Moi non, non, non. Moi c'était après.

LP : Et vous savez quel public était visé ?

TM : Pour moi ?

LP : Non pour l'exposition.

TM : Personnellement... Quelle exposition ? [inaudible] ?

LP : Non, l'exposition de 1965 à Paris chez Stadler.

TM : Oui ! Oui !

LP : Quel public était visé ? Qui était présent ? Vous savez un peu ou... ?

TM : Ah c'est beaucoup... Comment dire ? Je suis venu en 66 so... 66, je suis venu. Je suis dépaysé cette époque. So... C'est difficile pour dire. Mais assez international. Stadler qui à cause Michel Tapié aussi. Géologiquement, Paris et New York.

LP : Et vous savez s'il y a eu du monde lors de cette exposition-là ? Beaucoup de visiteurs ? Beaucoup de personnes ?

TM : Oui, beaucoup de visiteurs. Ça c'est très important comme galerie.

LP : Oui ?

TM : Oui, oui, oui, oui, oui. Ça je sens ça.

LP : Pourtant moi j'ai pu lire que ça n'avait pas eu beaucoup d'impact, cette exposition-là, sur Paris.

TM : Je ne crois pas.

LP : Que ça n'avait pas été très bien reçu. Apparemment.

TM : Je crois que il faut parler de notre groupe. [elle acquiesce] Artistes étaient avant déjà éduqués Beaux-Arts et aussi ils ont fait comme ici. Mais sans été un peu maniérisme comme académique ou quelque fois on voulait... voulait sortir de la euh... omalité.

LP : De la normalité ?

TM : Formalité.

LP : Formalité ?

TM : Formalité. Formalisme. C'est ça que Monsieur Yoshihara fait : « Do it new », il faut jamais copier. Ça c'est normal. Mais beaucoup de artistes qui étaient comme ça. Ici aussi, la même chose. Plus au Japon vous savez l'histoire. Avant la guerre, c'était on prend d'étranger Inde, Chine, ou des choses, plus on a pris de civilisation Europe aussi époque Meiji. [elle acquiesce] So, au Japon, c'est un peu compliqué comme situation. So, beaucoup des japonais cette époque y sont éduqués bien, du côté européen aussi, aussi côté japonais, civilisation de Chine. So, parallèlement nos pays jusque maintenant. Industriellement, on est très développé.

LP : Oui.

TM : Bien sûr, aussi [inaudible : un mot terminant par ment], artistiquement mais ça toujours on était pas sûr pour nouveau les japonais. So, public aussi y ont toujours aimé impressionnisme, etc. de Europe. Mais ça c'est tout le monde aime bien.

LP : Oui.

TM : So, japonais aussi aime bien. Et puis, cet artiste éduqué sait ça du scholar et Monsieur Yoshihara qui est très bonne idée, il faut forget about this. Abandonner. Faites nouveau quelque chose nous. Mais je crois une chose, on a déjà bien éducation, bien penser. Après guerre, on a tout détruit. Euh... Matériellement. Et mentalité, c'est toujours... Tu sais, mentalité, on dit ? Façon de penser ou... Thinking ! Into [inaudible : peut-être « Europe » ou « your art »]. So Monsieur Yoshihara était très sage, [inaudible] agiter des jeunes artistes, so jeunes artistes suivre Monsieur Yoshihara. C'est ça que Gutai commence. Vous comprenez ce que je dis ?

LP : Oui, ça je l'ai bien compris

TM : C'est ça que... C'était à cette époque où j'étais avant Lycée-Lycée mais c'était voisins-voisines, j'étais même région so, j'ai regardé tout le temps, j'ai entendu waaah c'était intéressant de comme boulot, c'est ça que j'ai voulu demander à participer de Gutai à la fin de 59.

LP : Oui, apparemment, il y a eu beaucoup de petits groupes régionaux comme ça d'artistes contemporains.

TM : Oui mais y sont tous comme ici, tout est salons, galeries aux formalités, maniérisme, etc. ça c'est normal pour l'art. Un petit peu des étudiants qui font front. Mais ça c'est en général hein. C'est la même chose au Japon aussi. Heureusement, à côté, il y a le groupe, je me souvenais l'époque où j'étais déjà adulte plus que j'ai compris. C'est ça que j'ai pas su[inaudible].

LP : Ben oui. Euh... Je regarde un peu...

TM : J'ai trop parlé ?

LP : Non, pas du tout. C'est très intéressant. Non, je suis très contente que vous parliez autant mais c'est parce qu'il faut, du coup, que je me repère sur mes questions que j'avais préparées pour être sûre de ne rien oublier. Euh... Donc ceci, on en a parlé du coup. Que pensez-vous de l'agencement de l'exposition ? Vous avez un peu vu des photographies de cette exposition ? De comment elle était agencée, ou pas ? [il semble perdu] L'exposition de 1965 toujours chez Stadler.

TM : Euh ça... Je n'étais pas là en 65. Après 66, I remember. D'abord...

LP : Sinon, j'ai des photographies hein, si vous voulez voir.

TM : Je suis allé 66 mais c'était déjà fin de l'année, novembre.

[elle manipule un des téléphones portables qui enregistrent pour montrer des photographies]
[en visionnant une dizaine de photographies, il reconnaît : Michel Tapié, Madame Stadler ou Jacqueline Chaillet (femme de Pierre Cohen et secrétaire chez Stadler dans les années 70), Rodolphe Stadler. Il reconnaît également les œuvres exposées de : Tanaka, Motonaga (dont il dit que c'est un très bon artiste qui a rejoint Gutai à peu près en même temps que lui et qui n'a malheureusement pas fait d'exposition personnelle)]

LP : Mais vous voyez, du coup, l'agencement. Voilà, ce n'était que ça l'exposition.

TM : Comment vous avez trouvé les photos ? C'est incroyable. Sur Internet ?

LP : C'est les archives Stadler qui se trouvent à Toulouse maintenant.

TM : Ah soso, elle m'a dit ça, tous les dossiers donnés. Heureusement ! Sinon, disparus. C'est fini.

LP : Oui et pendant tout un temps, elles étaient chez Stadler et y avait pas moyen de les consulter. Donc, ça tombait bien, je pense que c'est en 2015, qu'elles sont arrivées à Toulouse. Donc ça tombait tout juste bien pour mon travail [elle rit].

TM : Oui mais il y a les musées qui a les Gutai aussi commeuh...ent il s'appelle ? De Toulouse...

LP : A Rodez...

TM : Non, pas Rodez. L'autre musée. Je ne connais pas les musées de Toulouse.

LP : Euh... Avec Gutai ?

TM : Non. Collection de Gutai. Beaucoup de Gutai.

LP : Ah oui, oui, oui. Je vois. Un artiste avec un nom en Occitan mais je ne sais plus vous dire.

TM : Ils ont beaucoup de Gutai. Rodez, il y a le musée de Soulages.

LP : Oui, oui.

TM : Ça on a exposé récemment.

LP : Je l'ai visitée oui.

TM : Ah vous avez visité. Soso.

LP : Oui, je l'ai vue.

TM : Ah, ils ont des collections peut-être mais ça c'est le musée de Soulages. Mais Soulages aimait des artistes japonais.

LP : Et du coup, au niveau de l'agencement, qu'est-ce que vous pensez de l'agencement qu'ils avaient fait avec les tableaux ? Donc vraiment juste exposer 36 tableaux comme ça dans une galerie. Est-ce que c'était habituel pour vous de faire une exposition comme ça ?

TM : Oui, c'est normal mais souvent Gutai, c'était beaucoup... Au Japon, dans ma jeunesse, expression de tableau plus, on a fait beaucoup des installations aussi [inaudible] encore c'est très années 60 aussi. So, ici Stadler jamais fait ça, très sage. Si une fois Jeu de Paume a exposé rétrospective peinture Gutai artistes Gutai, y a que tableau, tout le monde dit « Non, Gutai c'était pas comme ça »...

LP : Vous n'êtes pas d'accord avec euh...

TM : Oui, oui, beaucoup de gens, il sait c'est pas comme Gutai. Mais malheureusement, Gutai aussi c'était on fait des choses on dit maintenant installations, performances, etc. On ne savait pas des choses aussi éphémères. Il y a des documentaires. Gutai artists fait des ? une fois assez ? musée Ashiya qui a organisé ? Ce n'est pas intéressant, c'est la même chose ils ont fait mais matériel tous les choses même mais bien fait trop, trop bien fait, c'est pas la même époque années 50, c'est ça qui est original. Mais original c'était cassé quelque fois jeté, y a que des photos malheureusement, c'est comme ça la Dada. Mais ça c'est la phénomène je parle.

LP : Pardon ?

TM : Je parle de phénomène. Phénoménal époque.

LP : Je continue ma p'tite liste. [il acquiesce, silence] Si vous compariez les autres expositions collectives de Gutai à cette exposition précise à Paris en 1965, que pourriez-vous dire ?

TM : 65, ça je n'ai pas vu exactement, c'est à cause de ça que je n'arrive pas à me rappeler. 65, je n'ai pas vu. Je suis venu 66. Mais après, chaque exposition de Tanaka, Shiraga, je suis allé. Ça j'ai vu mais 65, je n'ai pas vu. So difficile, mais photos du coup facile à deviner. En 66, je suis venu sur [inaudible : peut-être « Hong Kong »]. Même atmosphère à cette époque encore. Je suis allé, c'est pas seulement Gutai, il y a beaucoup d'artistes comme Serpan, etc. Tapié, tout le monde était là. So, j'ai présenté moi : « Je suis un membre de Gutai ». « Oooh vous êtes de Gutai, ouhlala je connais ! » ça c'est ma jeunesse. Je parlais pas, j'étais timide un peu mais quand même ils sont très bienvenu ici, Stadler ou Paris. Ça je me souviens.

LP : Oui, du coup, à mon avis, vous n'avez pas de documents à propos de cette exposition j'imagine.

TM : 65 ?

LP : Oui, vu que vous n'étiez pas présent et que vous n'avez reçu aucune commande ou autres.

TM : Malheureusement, non. Seulement après 66, j'en ai eu.

LP : Du coup, j'en viens déjà à ma dernière question. Que j'avais notée, après, on pourra...

TM : De 65, pliant de Gutai. [inaudible]

LP : Le dépliant ?

TM : Ça j'ai donné... Au Japon...

LP : Sinon, je l'avais aussi sur mon téléphone pour le montrer au cas où.

TM : Ça je me souviens, le dépliant...

LP : Vous l'aviez reçu du coup ?

TM : Ça je me souviens.

LP : Et vous en aviez pensé quoi ? De ce dépliant ?

TM : C'était très bon mise en page mais chose très loin, on peut pas deviner. On sait le Europe, mais film ou journal, à cette époque il n'y a pas de télévision, il n'y a rien de... So toujours imagination.

LP : Oui, oui, oui.

TM : Si tout à coup je suis venu, je suis dépaysé. C'est ça, je suis allé jusque Egypte, jusqu'à Louxor. C'est pas Europe mais j'ai regardé ailleurs. J'ai rentré de Greek, Italie et Paris, c'était année déjà 67 au début. Il y a [inaudible : peut-être « bouquin »], j'ai regardé toutes les formes, mais quand même avant c'était cinéma ou photo, écriture, littérature. Y avait imagination mais vraiment si tu en allais sur terre, là c'est commencement de vraies impressions.

LP : Et du coup, comment s'est passée votre intégration professionnelle à Paris après votre installation en 1966 ?

TM : Ça c'est intéressant. D'abord, je viens de parler de ma [inaudible : un mot] française, ça c'était bien parce que... Et puis, quelques mois, j'ai voyagé parce que je ne savais pas de l'Europe, pour comparer l'Europe et l'Égypte. Et puis, au début de l'année 67, je me souviens de Stanley William Hayter, un graveur, vous connaissez qui est ? Stanley William Hayter, c'est un anglais qui était... qui est né en 1927. Lui, il était... professionnellement anglo-iranien [inaudible] company travaillait Est of Europe. Pas Europe, Moyen-Orient. Iran. Mais il est né toujours là, il a peigné les [inaudible : un mot] de son directeur, autoportraits. So, je pense les travaux de Paris, et puis à l'avant il a décidé l'année... 1930 [il hésite]. Non 27, il est venu en France. Il est né 1900. Pardon. 27, il est venu, il a installé avec technique de gravure quelque chose de fait nouveau, travail avec des artistes parisiens ou français. So, c'est ça que Luxembourg tout près, il a petit atelier, il a commencé atelier de gravure expérimentale. So, Picasso, Mirò, Chagall, tout le monde fait des travaux avec lui. Cette histoire, bien entendu, j'ai lu l'histoire. Plus, au début des années 60, Tokyo Print International Biennale. Cette époque, beaucoup de biennale pour gravure. Qui Hayter exposé, premier prix, grand prix il a eu, il a gagné. So, je suis allé voir exposition à Osaka. Ça je me souviens de Hayter, son atelier encore existe Paris.

LP : Et ça c'était en quelle année du coup ?

TM : 67.

LP : 67, oui ?

TM : Hayter était presque 70 ans à peu près. So, je me souviens atelier à cette époque Montparnasse, j'ai décidé aller à travail avec Hayter, parce que j'étais toujours à langue française, apprendre ça c'est ok. Mais quelque chose je voulais travailler, ça c'est très instinctive. Spontanément. Mais les hôtels c'était 800... 8francs par jour ! [il rit] Je me suis trompé. 8 francs ou un peu plus à cette époque. Y a le [inaudible : peut-être « Rocher »], Odéon. Y a le Rocher, beaucoup de [inaudible : un mot] à cet hôtel, alors j'ai traversé le Luxembourg Park, je suis allé atelier Hayter : « Monsieur Hayter, je veux bien travailler avec vous sur gravure ». Moi je savais pas la technique, moi j'étais artiste de groupe Gutai, etc. J'ai montré dossier, il a dit : « Welcome, bienvenue, travaille avec nous ».

LP : Et le fait d'être membre de Gutai, ça vous a aidé justement ?

TM : Hayter ? Pour Hayter ?

LP : Oui.

TM : Non.

LP : Ou pas spécialement ?

TM : Je crois qu'il ne savait pas de Gutai.

LP : D'accord.

TM : Mais il a vu dans mon dossier, ce que j'ai fait de Gutai. Il a tout de suite... parce que atelier 17, ce n'était pas amateur comme quelqu'un ne savait pas la gravure, où tu sais payer et aller atelier, c'est pas ça. Il invite quelques artistes de New York ou etc. Il fait the Hayter's mouvement déjà. Alors là il a décidé, son idée, il a décidé artistes intéressants il invite. Beaucoup d'artistes qui ont déjà travaillé atelier 17, c'est ça que j'étais comme la éponge, sec éponge avec de l'eau [il fait semblant d'aspirer de l'eau]. C'est ça commencement de gravure.

LP : Oui, je vois.

TM : Années 60-70, j'ai beaucoup de gravures et sérigraphies, ça j'ai beaucoup fait. So, c'est ça que j'ai rencontré Hayter au début année 67. C'est ça que au commencement je habite à Paris.

LP : D'accord, et ça vous a permis de connaître le succès ? La gravure et la sérigraphie.

TM : Succès rencontré, j'ai travaillé presque 4 ans. Année 70 à peu près, il m'a demandé assistant à la fin. En tout cas, j'étais là au moins 4 ans. Cet atelier, jeune fille était là, travailler, intéressée, moi pas intéressé. Elle m'a parlé, elle pensait que je suis américain, deuxième génération japonais. C'est ma femme ! [il rit fort] Maintenant, on travaille et habite ensemble. Elle aussi, elle était à Italie, école de Brera, c'est fini cette époque. Elle est venue à Paris. Une fois, je la vois à Paris, je ne savais pas de Paris, je sorti de gare Lyon. [il commence à chuchoter] C'est intéressante combine [il arrête de chuchoter], c'est ça qu'elle resté, comme moi [il rit]. De quand je l'ai rencontré jusque maintenant, on est ensemble. Elle est artiste.

LP : [elle rit] Ça c'est beau.

TM : Vous avez parlé à ma femme ?

LP : Oui, on l'a vue. Elle nous a accueillis.

TM : Elle m'a dit, elle peut pas venir. Elle était là ?

LP : Ici, en bas ? Oui, oui, elle était là, elle nous a accueillis.

TM : C'est ça le commencement de Hayter, c'est pas le gravure aussi, amour aussi [rires]. So, j'ai resté à gravure mais pourquoi aussi j'ai fait atelier 17, pour apprendre le technique aussi, plus toujours j'ai fait des trois dimensions de objets, matières, pour oublier de faire du plat. So, gravure apprendre technique plus j'ai expérimental dessiné quand même à la main. So, j'ai pensé mon objet ou tableau, c'était trois dimensions, un peu organique, sensuel, ça transformé. C'est ça que atelier 17, c'était bien pour moi, pour travailler. Il y a beaucoup maintenant gravures, dessins ou sérigraphies ici, c'est à cause de chez Hayter, de son atelier 17. Malheureusement, personnes n'ont pas connu Hayter, assez connu par artistes, le monde des artistes, mais... Pendant la guerre, New York Université, Paris ça vient de occupation de Hitler, l'Université inviter Hayter : « Come to my University, y a travail pour artistes ». So, Jackson Pollock voulait travailler avec Hayter, c'est très bon artiste. Ça je sais ça, année 60, au Japon. C'est ça que je sais quelle chance j'ai pour travailler avec lui.

LP : Ah oui, je vois.

TM : Mais il faut connaître Hayter, j'ai petit catalogue. Après, je vous montrerai.

LP : Oh oui, je veux bien voir. Et sinon, de manière générale, pour clôturer l'entretien, que pouvez-vous dire de la réception de l'art Gutai dans les années 60 ? Selon vous. Vraiment le groupe d'artistes Gutai, comment a-t-il été reçu dans les années 60 ?

TM : Au Japon...

LP : Plus à Paris. Au Japon, il y a déjà beaucoup de choses qui...

TM : Paris, je crois que... Michel Tapié qui a venu années 50, il a parce que... l'histoire, il faut parler d'avant. Avant la guerre, il y avait déjà beaucoup de japonais qui viennent for France. So, on a des histoires de contacts de Paris aux japonais de France. Deuxièmement, euh... what I want to say ? La question c'était quoi ?

LP : C'était la réception de l'art Gutai à Paris dans les années 60. Selon vous.

TM : Ah soso, très important, répète encore. Avant, on était déjà développé au Japon, malheureusement, stupide guerre, deuxième guerre, fait des bêtises, so zero. Zero, c'est très intéressant. D'abord, il faut travailler, économie faut remonter, ça bien sûr. So beaucoup de artistes aussi souffrent, soif pour quelque chose free, liberté {sic}. C'est ça que, ce n'est pas un mode Dada, cinéma, littérature, tout commence encore euh...

LP : Oui, tout le milieu artistique ?

TM : Pas seulement Europe peut-être. So, japonais aussi la même. Cette époque, Gutai, Monsieur Yoshihara je répète, on a déjà beaucoup de... assez expérience de Europe, on a déjà les gestes jusque maintenant, on fait quelque chose nouveau. Jamais fait des copies, il faut faire nouveau, c'est ça que le commencement. Ca c'est petit groupe, mais cette époque, ici aussi y avait des gens qui travaillent nouveau comme Informel ou aux Etats-Unis Action painting, c'était à cause de guerre. C'est à cause de ça. Le public n'a pas compris, non.

LP : Oui, je ne pense pas.

TM : Public pense que tableau c'était très beau cadre avec l'huile, chevalet, etc. Mais critiques d'art sur journal ont dit : « Ça c'est pas du social, c'est pas du culture ». Tolère ironie. Singe, monkey, qui a le pinceau, comparé ça à Gutai. Ça c'était comme ça. So beaucoup de gens, avec Monsieur Yoshihara, bagarrer [il frappe plusieurs fois son poing dans sa main]. Ça ce n'est pas de l'art, vous êtes seulement idée, il n'y a pas de philosophie, il n'y a pas de spirituel, non. So, beaucoup de gens qui ont quitté. Certains artistes qui ont encore resté. Au commencement, c'était comme ça. Moi aussi personnellement, j'ai essayé the traditionnelle peinture japonais, je suis actif, vraiment copie. Mais c'était dur. C'est copie. Dessiner c'est intéressant, mais comment pour montrer des caractères, votre caractère, mon caractère, chacun différent. So, j'aimais beaucoup le cubisme, impressionnisme. En français les choses, beaucoup de choses. Et petit à petit, fait du nouveau, c'était cette époque où j'ai rencontré Gutai, c'est ça que j'ai rentré à la fin d'année 59, j'ai montré beaucoup de expérimental tableaux. Mais Monsieur Yoshihara, pendant trois ans : « Non, ça c'est ça qui a fait ça, ça c'est qui a fait ça, ça c'est Europe, ça c'est America », il m'a même montré des catalogues. « Ça, Matsutani, regarde-là, non ». [il rit] J'étais déçu. Monsieur Yoshihara jamais expliqué pourquoi ça, ça, ça, composition mauvais, etc. « Au fond », il a dit, « il faut faire du nouveau », c'est toujours lui. Mais ça, jusque maintenant, je me souviens encore.

LP : Ah oui, c'est vrai que je ne savais pas qu'il était aussi euh... strict.

TM : Ça c'est les japonais. Les japonais sont oui et non.

LP : C'est vrai que je n'avais lu aucun témoignage de ce que pouvait dire Monsieur Yoshihara, à part « Il faut faire quelque chose de nouveau ».

TM : Mais c'est ça que cette époque déjà...

LP : Mais je ne savais pas qu'il montrait carrément ce qui avait déjà été fait. Oui, c'est très intéressant.

TM : Aussi, Monsieur Yoshihara, ce qui a de très spécial, c'est qu'il n'y a qu'un artiste qui décide du groupe, assez comme euh fasciste.

LP : Un peu le maître ?

TM : Sososo, c'est Japon toujours. Y a beaucoup de euh... céramique, calligraphie, toujours maître. Bien sûr maître très important. Maître il faut quelque fois demander si on est dans la même idée. Ça c'est mauvais. Mais un côté très académique au Japon. So, craft ça marche quelque fois, bien fait, très bon matière, spirituellement un peu questionner. Ça c'est là, jusqu'à la frontière de craft or art, c'est difficile de décider. Ça vous comprenez, je ne sais pas si vous comprenez.

LP : Oui.

TM : So, en tout cas, ça c'est Japon avance le craft c'est intéressant mais à côté quelques céramistes fait de grosses sculptures comme objet, c'est pas bon, c'est seulement imité artiste création. C'est délicat la frontière.

LP : Oui, oui, oui.

TM : C'est aussi la même chose, calligraphie aussi comme Action painting c'est bon. Quelque fois plus que ça. Mais attention, il y a calligraphie et calligraphie.

LP : Oui, oui, oui. Je vois.

TM : Tu comprenez ? Vous comprenez ?

LP : Oui, oui, oui. Je comprends très bien.

TM : Nous les artistes, c'est comme ça. Même jeune, il faut quelqu'un qui aide. C'est Monsieur Yoshihara qui sait ça. C'était après guerre, on est plus libre, on a perdu matériellement, mais on était très libres, c'est ça que Gutai... Et puis, heureusement, quelques artistes au début des années 50 ont déjà sur Paris comme Imaï, Domoto... Je crois que Tapié y ont des connections pur venir au Japon.

LP : Oui, c'est comme ça qu'ils ont... qu'il a découvert Gutai. Il a vu des revues que Imaï ou Domoto lui avaient ramenées.

TM : Ces personnes disent à Gutai, c'est intéressant. Michel Tapié, il est allé, il est venu à la fin de années 50...

LP : 57, oui.

TM : ... il est venu au Japon hein. A cette époque, il y a pas d'avion direct. Sur les routes. Il est venu. Ça y a des photos. Il est venu à Tokyo. Il est venu à Osaka train de nuit. Au matin, tous les japonais avec des fleurs. Vous avez vu des photos ?

LP : Oui. Avec Mathieu. Georges Mathieu.

TM : Ah oui, avec Mathieu, ils sont venus. C'était très rare parce que beaucoup de japonais qui viennent en Europe. Mais peu sont venus oriental, Inde, mais pas more East, far away. Ça c'est intéressant, Monsieur Tapié sous-coté. Ben Vautier, artiste, Ben, vous connaissez ?

LP : Oui. Il est venu aussi ?

TM : Non, il critiquait Tapié.

LP : Ah.

TM : Tapié commercialisait déjà Gutai. Wah mais pourquoi pas ? Tout le monde voulait gagner de l'art [il rit]. Mais pourquoi il a dit ça Ben, parce que Gutai c'était intéressant époque année 54, on a fait beaucoup d'installations. Ça c'est la Gutai. Après, système de tableau.

LP : Oui, moi j'adore.

TM : Ça Gutai aussi mais c'est la deuxième.

LP : Oui, la deuxième phase.

TM : Il y a des connectes, mais ça c'est délicat.

LP : Oui, je vois.

TM : C'est intéressant comme groupe. Mais, heureusement, j'étais juste à côté, voisin de tout le monde. [inaudible] en français l'entrée Gutai. Puis j'ai gagné en 66 le brousse {sic}, je suis venu ici et choses commencer pour moi. Mais heureusement, je suis encore vivant pour parler de ça [rires]. Mais Gutai c'est artistes presque 100% ne parlent pas ni anglais ni français [il rit].

LP : Ben oui, je sais bien, c'est pour ça que c'est vraiment une chance que vous soyez là.

TM : Moi c'est la chance j'ai appris le français ici et à cause de ma femme. J'ai étudié anglais au Japon mais je peux pas parlé, je peux écrire ou je peux lire mais...

LP : Oui, moi j'aimerais vraiment bien me spécialiser dans l'art japonais justement. Et du coup, j'ai déjà pris quelques cours de japonais mais c'est...

TM : Intéressant. Mais après-guerre, ce n'est pas seulement de Gutai, c'est comme... Comment je voudrais dire ? Littérature, karabata et c'est des choses, cinéma, beaucoup de choses années

50. Ça c'est pas seulement le Japon, ici aussi, Etats-Unis aussi. Spécialement, Gutai c'était... Je crois que notre histoire, comme Moyen-Orient, on a des traditions mais quand même on a fait quelque chose nouveau, ça c'était original. C'est ça que Michel Tapié, il a pensé [inaudible car il marmonne]. En même temps, vous êtes intéressé, pour nous c'est vraiment grand plaisir. Merci. C'est comme ça la communication.

LP : Ben tant mieux. Ça me fait plaisir.

TM : C'est ça que je voulais... Ma femme dit : « Il faut parler avec elle. Ils sont jeunes ». Vous êtes à l'avenir. Moi c'est presque la fin. Quelqu'un comme vous, on est [il fait un signe des mains pour signifier « soudés »]. Très important.

LP : Oui, ça me tenait vraiment à cœur de faire un travail sur Gutai parce que j'adore vraiment.

TM : Chaque samedi, je vois les gens manifestations, ça c'est bien. Mais tuer des gens, ça c'est inhuman things. [inaudible]

LP : Votre femme m'a dit que vous prépariez une exposition justement, ici...

TM : [inaudible]

LP : Comment ?

TM : [il répète le mot inaudible]. Pompidou.

LP : Oui, oui, oui. C'est bien ce que je me disais. Et c'est pendant, les vacances d'été, c'est ça ?

TM : So, non, commencement 25...

LP : En juin ?

TM : ... juin. Je prépare. Vous pouvez venir.

LP : Oui, je viendrai.

TM : C'est ça, je suis en plein travail. Ici, dessin j'ai fait, 10mètres avec mine de plomb, ce que j'ai fait maintenant. Noir. Mais noir, ça c'était aussi intéressant pour moi. Calligraphie, ça on était petits déjà on est habitués, beaucoup des gens qui font ça mais moi, au fond qualité de calligraphie, mais quelque chose spécial comme idée Gutai, c'était pour fin années 70. C'est comme les moines zen : « Cher Matsutani, tu avais un papier, un crayon. Qu'est-ce que vous faites » ? Moi je peux pas écrire poème, peux écrire mais mauvais peut-être [rires]. So, il faut dessiner [il imite le mouvement pour dessiner sur la table]. J'ai dessiné noir ligne par ligne, par ligne. Un ami passait : « Ma-chan ! ». Ma-chan c'est comme petname. « C'est très intéressant mais qu'est-ce que tu fais » ? «-Tu peux regarder ça c'est crayon » «-Oh ça c'est intéressant pour matière, si tu fais 10mètres, plus intéressant » [rires].

LP : Ça prend du temps ça.

TM : Oh bonne idée ! Je n'ai pas dit ça, good idea. Mais il est parti, j'ai demandé à magasin d'art papier Canson 10m sur 1,5m. J'ai commencé, à peu près 80cm en noir, ligne comme une ligne tous les jours. Comme euh... Comment on dit d'anglais en français « diary » ? Journal.

LP : Un journal oui.

TM : Aujourd'hui, 10cm ; demain, 20cm. A la fin, 10m, on y arrive. Et puis, j'ai montré des expositions publiques. Tout le monde : « Qu'est-ce que c'est que ça ? Noir ? Oui mais matière ? Pourquoi vous faites ça ? » Personnes ne me connaissent pas, j'ai beaucoup de temps, je n'ai pas besoin d'argent, ça m'est égal, pourquoi je travaillerai très vite pour construire un bâtiment ou fabriquer des voitures, cameras. C'est pas comme ça l'art. Chacun soi-même, c'est ça qui est le commencement. C'est commencement ça. Mais toujours montrer public, public a bons questions et bons réponses « Oh intéressant, intéressant ». C'est ça que la communication, c'est très important dans l'art. On est égoïstes, egocentrics mais quelque chose toujours montrer au public aussi. Public n'a pas fait mais sont [inaudible]. Comme vous, vous aimez les Gutai, pourquoi ?

LP : Ben je trouve que... Oui c'est déjà tout ce dont vous m'avez parlé, c'est un peu comme une révolution. Ça transmet vraiment quelque chose de spécial, c'est totalement novateur. C'est quand même révolutionnaire au niveau de l'art.

TM : C'est ça qui est intéressant.

LP : C'est tout un tas de concepts qui vont revenir plus tard dans l'histoire de l'art, qui ont été fait et balayés largement par Gutai et pas forcément reconnus à ce moment-là.

TM : Sososo, ça c'est l'institution de l'art, on décide tout de suite bien sûr mais on sait pas après 10 ans, 20 ans, ça c'est on sait pas. Mais quelque chose nous, au fond, qualité, c'est pas le qualité de technique ça, ça, ça. Ou même le sport, tous les résultats, 10 minutes, etc. Ça l'art y a pas. Ça c'est l'histoire de l'art comme vous avez dit exactement. Time. Time, mais le grand time [il rit]. C'est ça le commencement de noir et blanc, so noir et blanc, c'était intéressant et après quelques années, à Lazarre, j'ai lu Jun'ichirō Tanizaki, écrivain japonais. Ieraishan. Comment on dit « ieraishan » en français ? Ombre... quelque chose, y a des essais dans la littérature. Il y a des traductions déjà. Ieraishan [signifie : « i.e. Rain or Shine »].

LP : Ça va, je regarderai oui.

TM : Il est venu, Tanizaki pense que c'est la même esthétique. Ah, moi c'était correct. C'est ça que cette époque, j'étais déjà fait des trois dimensions, colle abynilique, ça c'est pas noir, j'ai décidé sur dérive noir, ça vient de même noir. Noir makes ombre. Une autre qualité de noir.

LP : Comme Soulages ?

TM : Comme Soulages.

LP : Oui, je vois. Et vous serez présent au vernissage de l'exposition au Centre Pompidou ?

TM : Oui.

LP : Oui ?

TM : Ça c'est en plus historique.

LP : Comment ?

TM : Historiquement. Comme un peu rétrospective mais je suis encore vivant, je fais du nouveau, je vais vous montrer après.

LP : Ça va. Je veux peut-être bien voir les catalogues, dont vous m'aviez parlé, de votre maître graveur si je puis dire.

[TM montre un ouvrage en japonais sur Gutai. Il va chercher un catalogue japonais de Hayter et explique les différentes périodes de la carrière de l'artiste. Il cite l'exposition du Jeu de Paume sur Gutai. Ils se lèvent ensuite. Il montre quelques gravures des années 1960 et 1970 et parle de ses projets, notamment pour sa prochaine exposition au Centre Pompidou à Paris]

Annexe 4

Liste des revues *Gutai* publiées parue dans le catalogue de l'exposition *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*⁵³⁷.

⁵³⁷ HIRAI, Shoichi, « On Gutai », dans *Gutai: Dipingere con il tempo e lo spazio / Painting with time and space*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2010-2011, p. 146-147 (trad. de Lucie Piron).

| N° et Date de sortie | Sujet principal | Superviseur | Éditeur | Publieur | Imprimeur | Autres crédits (dont photographiques) | Prix au détail | Commentaires |
|------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|------------------------------|------------------------------------------------------------------------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 1 ^{er} janvier 1955 | | YOSHIHARA Jirō | SHIMAMOTO Shōzō | Gutai Art Association et YOSHIHARA Jirō (publieur) | | | ¥200 | |
| 2 10 octobre 1955 | Travaux de KINOSHITA Toshiko et INUI Michiko | YOSHIHARA Jirō | SHIMAMOTO Shōzō | Gutai Art Association | | Montage : YAMAZAKI Tsuruko Design de la couverture : YOSHIDA Tohio | ¥200 | Une impression de KANAYAMA est insérée |
| 3 20 octobre 1955 | The Experimental Outdoor Exhibition of Modern Art to Challenge the Midsummer Sun | YOSHIHARA Jirō | SHIMAMOTO Shōzō | Gutai Art Association | Non répertorié | | ¥200 | 1 ^{ère} Exposition d'art Gutai 19-28 octobre 1955 (Ohara Hall à Tōkyō) |
| 4 1 ^{er} juillet 1956 | 1 ^{ère} Exposition d'art Gutai | YOSHIHARA Jirō | Gutai Editorial Committee | SHIMAMOTO Shōzō | EISHINSHA Ito | Structure : YOSHIDA Tohio | Non répertorié | The Outdoor Gutai Art Exhibition 27 juillet-5 août 1956 (Parc d'Ashiya) |
| 5 1 ^{er} octobre 1956 | The Outdoor Gutai Art Exhibition | YOSHIHARA Jirō | Gutai Editorial Committee | SHIMAMOTO Shōzō et Publishing Office Gutai Art Association | EISHINSHA Ito | | Non répertorié | The Gutai Small Works Exhibition 3-8 octobre 1956 (Sanseido Gallery à Tōkyō) et 2 ^{ème} Exposition d'art Gutai 11-17 octobre 1956 (Ohara Hall à Tōkyō) |

| N° et Date de sortie | Sujet principal | Superviseur | Éditeur | Publieur | Imprimeur | Autres crédits (dont photographiques) | Prix au détail | Commentaires |
|----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|------------------------------|------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|---------------------------------------------------|----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 6 1 ^{er} avril 1957 | 2 ^{ème} Exposition d'art Gutai | YOSHIHARA Jirō | Gutai Editorial Committee | SHIMAMOTO Shōzō et Publishing Office Gutai Art Association | EISHINSHA Ito | | Non répertorié | 3 ^{ème} Exposition d'art Gutai 3-10 avril 1957 (Kyōto Municipal Museum of Art) |
| 7 15 juillet 1957 | Gutai sur scène et 3 ^{ème} Exposition d'art Gutai | YOSHIHARA Jirō | Gutai Editorial Committee | SHIMAMOTO Shōzō et Publishing Office Gutai Art Association | EISHINSHA Ito | | Non répertorié | |
| 8 29 septembre 1957 | Art Informel | Michel TAPIÉ et YOSHIHARA Jirō | Gutai Editorial Committee | SHIMAMOTO Shōzō Distribution gérée par Maruzen Co. | Nissha Printing Co. (SUZUKI Naoki) | Représentant au États-Unis : David Anderson | Non répertorié | 11 septembre 1957, TAPIÉ arrive à Ōsaka |
| 9 12 avril 1958 | The International Art of a New Era: Informel and Gutai | Michel TAPIÉ et YOSHIHARA Jirō | Gutai Editorial Committee | SHIMAMOTO Shōzō | Nissha Printing Co. (SUZUKI Naoki) | | Non répertorié | The International Art of a New Era: Informel and Gutai 12-20 avril 1958 (Grands magasins Takashimaya à Ōsaka). Puis voyage dans d'autres villes. |
| 10 | Numéro jamais publié | | | | | | | |
| 11 11 novembre 1960 | The International Sky Festival et 9 ^{ème} Exposition d'art Gutai | Michel TAPIÉ et YOSHIHARA Jirō | Gutai Editorial Committee | SHIMAMOTO Shōzō | Nissha Printing Co. (SUZUKI Naoki) | | ¥450 | |

| N° et Date de sortie | Sujet principal | Superviseur | Éditeur | Publieur | Imprimeur | Autres crédits (dont photographiques) | Prix au détail | Commentaires |
|---------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|-------------------|-----------------------|----------------|----------------|---------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 12 1 ^{er} mai 1961 | 10 ^{ème} Exposition d'art Gutai | YOSHIHARA Jirō | Gutai Art Association | | Non répertorié | | Non répertorié | The Gutai Small Works Exhibition 8-13 mai 1961 (Nakanoshima Gallery à Ōsaka) |
| 13 | Numéro jamais publié | | | | | | | |
| 14 10 octobre 1965 | 15 ^{ème} Exposition d'art Gutai et Exposition NUL65 | Non répertorié | Non répertorié | Non répertorié | Non répertorié | | Non répertorié | 16 ^{ème} Exposition d'art Gutai 8-13 octobre 1965 (Grands magasins Keio à Tōkyō) |

Annexe 5

Liste des expositions de l'Association d'Art Gutai durant son activité (1954-1972).

Légende :

Rouge = Exposition hors JaponSouligné = Exposition individuelle d'un artiste Gutai

| Titre | Dates | Lieu |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1954 | | |
| <i>Dainanakai Ashiyashi bijutsu kyōkai tenrankai</i> [7 ^e Salon des Beaux-Arts de la Ville d'Ashiya] | 3-7 juin | École primaire Seidō d'Ashiya |
| <i>Dainikai Genbi ten</i> [2 ^e Exposition du groupe Genbi] | 13-18 novembre → 22-26 novembre → 10-16 décembre → | Grands magasins Matsuzakaya à Ōsaka Musée des Beaux-Arts de la Ville de Kyōto Centre Asahi à Kōbe |
| 1955 | | |
| <i>7th Yomiuri Independant Exhibition</i> (les travaux sont signés « Gutai ») | 1-17 mars | Metropolitan Art Museum de Tōkyō |
| <i>Daihachikai Ashiyashi bijutsu kyōkai tenrankai</i> [8 ^e Salon des Beaux-Arts de la Ville d'Ashiya] | 8-12 juin | École primaire Seidō d'Ashiya |
| <i>Manatsu no taiyō ni idomu modan āto yagai jikken ten</i> [The Experimental Outdoor Exhibition of Modern Art to Challenge the Mid-summer Sun] | 25 juillet – 6 août | Parc d'Ashiya, sur les berges de l'Ashiyagawa |
| <i>Daiikkai Gutai bijistu ten</i> [1 ^{ère} Exposition d'art Gutai] | 19-28 octobre | Centre Ohara à Tōkyō |
| <i>Daisakan Genbi ten</i> [3 ^e Exposition du groupe Genbi] | 24-28 novembre → 1 ^{er} -5 décembre → 13-19 décembre → | Musée des Beaux-Arts de la Ville de Kyōtō Centre Asahi à Kōbe Musée des Beaux-Arts de la Ville d'Ōsaka |
| <i>Kirin ten</i> [Exposition de la revue <i>Kirin</i>] | Décembre | Musée des Beaux-Arts de la Ville d'Ōsaka |
| 1956 | | |
| <i>Dairokkai Kansai sōgō bijutsu tenrankai</i> [6 ^e Exposition unifiée du Kansai] | 1 ^{er} -22 avril | Musée des Beaux-Arts de la Ville d'Ōsaka |

| | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| <i>Ichinichi dake no yagai ten</i> [Exposition d'un jour en plein air] | 9 avril | Embouchure du cours d'eau Mukogawa à Ashiya |
| <i>Kōbe andependen ten</i> [Salon des Indépendants de Kōbe] | 17-26 avril | Centre Shinkō shinbun de Kōbe |
| <i>Kōbe andependen ten dai ni bu</i> [Salon des Indépendants de Kōbe : 2 ^e partie] | 1 ^{er} -8 mai | Centre Shinkō shinbun de Kōbe |
| <i>Daikyūkai Ashiyashi ten</i> [9 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 8-12 juin | École primaire Seidō d'Ashiya |
| <i>Dainikai yagai Gutai bijutsu ten</i> [2 ^e Exposition de Gutai en plein air] | 27 juillet – 5 août | Parc d'Ashiya, sur les berges de l'Ashiyagawa |
| <i>Gutai bijutsu shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Petits formats] | 3-8 octobre | Sanseidō Gallery à Tōkyō |
| <i>Dainikai Gutai bijutsu ten</i> [2 ^e Exposition d'art Gutai] | 11-17 octobre | Centre Ohara à Tōkyō |
| <i>Daiyonkai Genbi ten</i> [4 ^e Exposition du groupe Genbi] | 22-30 octobre | Musée des Beaux-Arts de la Ville de Kyōto |
| 1957 | | |
| <i>Daisankai Gutai bijutsu ten</i> [3 ^e Exposition d'art Gutai] | 3-10 avril | Musée des Beaux-Arts de la Ville de Kyōto |
| <i>Butai wo shiyō suru Gutai bijutsu</i> [L'Art Gutai sur scène] | 29 mai → 17 juillet → | Centre Sankei à Ōsaka Centre Sankei à Tōkyō |
| <i>Daijukkai Ashiyashi ten</i> [10 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 9-12 juin (1 ^{re} partie) 13-16 juin (2 ^e partie) | École primaire Seidō à Ashiya |
| <i>Daiikkai Asahi shinjin ten</i> [1 ^{re} Exposition des jeunes talents Asahi] | 2-7 juillet | Grands magasins Takashimaya à Ōsaka |
| <i>Georges Mathieu</i> | 3-10 septembre → 12-15 septembre → | Grands magasins Shirokiya à Tōkyō Grands magasins Daimaru à Ōsaka |
| <i>Daiyonkai Gutai bijutsu ten</i> [4 ^e Exposition d'art Gutai] | 8-10 octobre | Centre Ohara à Tōkyō |
| <i>Sekai gendai geijutsu ten</i> [L'art contemporain international : Informel – Genèse d'un art autre] | 11 octobre – → 10 novembre 16-22 décembre → | Musée Bridgestone à Tōkyō Grands magasins Tōyoko à Tōkyō |
| <i>Sam Francis – Imai Toshimitsu</i> | 26 novembre – 1 ^{er} décembre | Grands magasins Kintetsu à Ōsaka |
| <i>Daiikai Nishinomiya bijutsu kyōkai kaiin ten</i> [1 ^{re} Exposition des membres de l'Association des Beaux-Arts de Nishinomiya] | Novembre | ? |
| <i>Sekai gendai geijutsu ten</i> [L'art contemporain dans le monde] | 16-22 décembre | Grands magasins Daimaru à Ōsaka |
| <i>Nijū seiki toppu konsāto</i> [Top Concert du XX ^e siècle] | 31 décembre | Stade Koma à Umeda |

| 1958 | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Butai wo shiyō suru Gutai bijutsu. Dainikai happyō kai</i> [L'Art Gutai sur scène. 2 ^e manifestation] | 4 avril | Centre Asahi à Ōsaka |
| <i>Atarashii kaiga seika ten – Anforumeru to Gutai</i> [International Art of a New Era – Informel and Gutai] | 12-20 avril → 27 mai – 2 juin → 24 juin – 6 juillet → 2-7 septembre → 13-18 septembre → | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka Grands magasins Okamasa de Nagasaki Grands magasins Fukuya d'Hiroshima Grands magasins Takashimaya de Tōkyō Grands magasins Marubutsu de Kyōto |
| <i>Daigokai Gutai bijutsu ten (Dainikai Gutai shohin ten)</i> [5 ^e Exposition d'art Gutai (2 ^e Exposition d'art Gutai. Petits formats)] | 30 avril – 2 mai | Centre Ohara de Tōkyō |
| <i>Chūshō kaiga no tenkai</i> [L'évolution de la peinture abstraite] | 7 juin – 13 juillet | Musée national d'Art moderne de Tōkyō |
| <i>Daijūkkai Ashiyashi ten</i> [11 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 8-11 juin (1 ^{re} partie) 12-15 juin (2 ^e partie) | École primaire Seidō à Ashiya |
| <i>Dainikai Asahi shinji ten</i> [2 ^e Exposition des jeunes talents Asahi] | 24-27 juin | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka |
| <i>6^e Exposition d'art Gutai</i> (version américaine de l'exposition <i>International Art of a New Era: Informel and Gutai</i>) | 25 septembre – 25 octobre → ? → | Martha Jackson Gallery à New York (États-Unis) Présentée ensuite dans plusieurs villes américaines : Bennington College de Vermont, University Gallery de l'University of the Minnesota à Minneapolis, Oakland Municipal Art Museum et Museum of Fine Arts of Houston |
| <i>The Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture</i> | 5-28 décembre | Carnegie Institute du Musée d'Art de Pittsburgh (États-Unis) |
| 1959 | | |
| <i>Arte Nuova : Esposizione Internazionale di Pittura e Scultura</i> (version italienne de l'exposition <i>International Art of a New Era: Informel and Gutai</i>) | 5 mai – 15 juin | Palazzo Graneri à Turin (Italie) |
| <i>Daijūnikai Ashiyashi ten</i> [12 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 10-14 juin | École primaire Seidō à Ashiya |
| <i>Ōsaka Kyōto rengō 59 Asahi shinjin ten</i> [Exposition Asahi des jeunes] | 30 juin – 5 juillet | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka |

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| talents 1959 de l'alliance Ōsaka – Kyōto] | | |
| <i>Dainanakai Gutai bijutsu ten</i> [7 ^e Exposition d'art Gutai] | Juin | Galleria Notizie à Turin (Italie) |
| <i>Daihachikai Gutai bijutsu ten</i> [8 ^e Exposition d'art Gutai] | 25-30 août → 11-13 septembre → | Musée des Beaux-Arts de la Ville de Kyōto Centre Ohara de Tōkyō |
| <i>Gareeri Assetto futari ten</i> [Franco Garelli – Franco Assetto] | 15-20 septembre | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka |
| <i>Tapie no osu gendai nihon 15 nin ten</i> [15 artistes japonais contemporains recommandés par Michel Tapié] | 21-30 septembre | Gendai Gallery à Tōkyō |
| <i>XI Premio Lissone – internazionale per la pittura</i> | Octobre → 16-20 septembre → | Galleria la Bossula à Lissone (Italie) Ginza Gallery à Tōkyō |
| <i>Métamorphismes</i> | 12 novembre – 2 décembre | Galerie Stadler à Paris (France) |
| 1960 | | |
| <i>Kurisuto Kussha ten</i> [Exposition Christo Coetzee] | ? – 24 janvier | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka |
| <i>International Sky Festival et Daikyūkai Gutai bijutsu ten</i> [9 ^e Exposition d'art Gutai] | 19-24 avril | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka |
| <i>Daiyonkai gendai Nihon bijutsu ten</i> [4 ^e Exposition d'art japonais contemporain] | 10-21 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |
| <i>1960nen Asahi shinjin ten</i> [Exposition des jeunes talents Asahi 1960] | 1 ^{er} -5 juin → 12-17 juin → | Grands magasins Takashimaya de Kyōto Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka |
| <i>Daijūsankai Ashiyashi ten</i> [13 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 7-12 juin | École primaire Seidō à Ashiya |
| <i>Four Japanese Artists Exhibition</i> | 8-23 septembre | Martha Jackson Gallery à New York (États-Unis) |
| 1961 | | |
| <i>Continuité et avant-garde au Japon</i> | Mars | International Center of Aesthetic Research à Turin |
| <i>Daijūkai Gutai bijutsu ten</i> [10 ^e Exposition d'art Gutai] | 11-16 avril → 2-7 mai → | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka Grands magasins Takashimaya de Tōkyō |
| <i>Eerenu Hamiruton ten</i> [Exposition Elaine Hamilton] | ? avril – 18 avril | Fujiwara Gallery à Ōsaka |
| <i>Gendai bijustu ni jikken</i> [Les expérimentations dans l'art contemporain] | 12-30 avril | Musée national d'Art moderne de Tōkyō |

| | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Gutai shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Petits formats] | 8-13 mai | Nakanoshima Gallery à Ōsaka |
| <i>Dairokkai Nihon kokusai bijutsu ten</i> [6 ^e Exposition d'art international au Japon] | 10-30 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |
| <i>Daijūyonkai Ashiyashi ten</i> [14 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 7-11 juin | École primaire Seidō à Ashiya |
| <i>Japanische Malerei der Gegenwart</i> [Peinture japonaise d'aujourd'hui] | 11 juin – 6 juillet | Akademie der Künste à Berlin (Allemagne) |
| <i>1961 Asahi shinjin ten</i> [Exposition des jeunes talents Asahi 1961] | 13-18 juin → 20-24 juin → | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka Grands magasins Takashimaya de Kyōto |
| <i>XII Premio Lissone</i> | Juin | Galleria la Bussola à Lissone (Italie) |
| <i>Motonaga Sadamasa ten</i> [Exposition Motonaga Sadamasa] | 18-30 septembre | Tōkyō Gallery |
| <i>The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture</i> | 29 octobre 1961 – 7 janvier 1962 | Carnegie Institute du Musée d'Art de Pittsburgh (États-Unis) |
| <i>Motonaga first One-Man Exhibit</i> | 19 décembre 1961 – 6 janvier 1962 | Martha Jackson Gallery à New York (États-Unis) |
| 1962 | | |
| <i>Shiraga</i> | 26 janvier – 22 février | Galerie Stadler à Paris (France) |
| <i>Dipinti di Shiraga</i> | 7-17 mars | International Center of Aesthetic Research et Galleria Notizie à Turin (Italie) |
| <i>Shiraga Kazuo koten</i> [Exposition Shiraga Kazuo] | 12-24 mars | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka |
| <i>Daijūikkai Gutai bijutsu ten</i> [11 ^e Exposition d'art Gutai] | 17-22 avril | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka |
| <i>Structures de répétition</i> | 26 avril – 21 mai | Galerie Stadler à Paris (France) |
| <i>Bluhm, Gallizio, Onishi, Shiraga, Tapies, Twombly</i> | Avril | Accademia filarmonico-letteraria à Alba (Italie) |
| <i>Shiraga Kazuo</i> | Avril | Galleria La Tartaruga à Rome (Italie) |
| <i>Daigokai gendai Nihon bijutsu ten</i> [5 ^e Exposition d'art japonais contemporain] | 9-22 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |
| <i>Daijūgokai Ashiyashi ten</i> [15 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 6-10 juin | École primaire Seidō à Ashiya |

| | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| <i>1962 Asahi shinjin ten</i> [Exposition des jeunes talents Asahi 1962] | 6-10 juin → 10-15 juillet → | Grands magasins Takashimaya de Kyōto Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka |
| <i>Strutture e stile</i> | 18 juin – 5 août | Galleria civica d'Arte Moderna à Turin (Italie) |
| <i>Gutai pinakoteka kaisetsu kinenten</i> [Exposition pour célébrer la création de la Pinacothèque Gutai] | 1 ^{er} -10 septembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>L'Incontro di Torino. Pittori d'America, Europe e Giappone</i> | 20 septembre – 22 octobre | Palazzo della Promotrice al Valentino à Turin (Italie) |
| <i>Shimamoto Shōzō ten</i> [Exposition Shimamoto Shōzō] | 1 ^{er} -10 octobre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Shiraga Kazuo ten</i> [Exposition Shiraga Kazuo] | 1 ^{er} -10 novembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Daijōbu tsuki wa ochinai</i> [Ne vous inquiétez pas, la lune ne va pas tomber !] | 6 novembre | Centre Sankei à Ōsaka |
| <i>Yoshida Toshio ten</i> [Exposition Yoshida Toshio] | 1 ^{er} -10 décembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| 1963 | | |
| <i>Profil I. Michel Tapié</i> | 13 janvier – 10 novembre | Sädtliche Kunstgalerie à Bochum (Allemagne) |
| <i>Gutai bijutsu shinsaku ten</i> [Exposition des œuvres récentes de Gutai] | 15-24 janvier | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Daijūnikai Gutai bijutsu ten</i> [12 ^e Exposition d'Art Guta] | 29 janvier – 2 février | Grands magasins Takashimaya de Tōkyō |
| <i>Daijūnikai Gutai bijutsu ten</i> [12 ^e Exposition d'art Gutai] | Janvier | Grands magasins Takashimaya de Tōkyō |
| <i>Tanaka Atsuko ten</i> [Exposition Tanaka Atsuko] | 1 ^{er} -10 février | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>1963 Kyōto andependan ten</i> [Exposition des Indépendants de Kyōto 1963] | 6-12 mars | Musée de la Ville de Kyōto |
| <i>Murakami Saburō ten</i> [Exposition Murakami Saburō] | 1 ^{er} -10 avril | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Daijūsankai Gutai bijutsu ten</i> [13 ^e Exposition d'art Gutai] | 16-21 avril | Grands magasins Takashimaya de Tōkyō |
| <i>Tanaka Atsuko ten</i> [Exposition Tanaka Atsuko] | 22 avril -10 mai | Minami Gallery à Tōkyō |
| <i>Gendai kaiga no dōkō</i> [Tendances de la peinture contemporaine] | 27 avril – 26 mai | Musée national d'Art moderne de Kyōto |
| <i>Mukai Shūji ten</i> [Exposition Mukai Shūji] | 1 ^{er} -10 mai | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Dainanakai Nihon kokusai bijutsu ten</i> [7 ^e Exposition d'art international au Japon] | 11-30 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |

| | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| <i>Daijūrokkai Ashiyashi ten</i> [16 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 5-9 juin | École primaire Seidō à Ashiya |
| <i>Yamazaki Tsuruko ten</i> [Exposition Yamazaki Tsuruko] | 1 ^{er} -10 juillet | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Gendai kaiga no dōkō ten. Seiyō to Nihon</i> [Tendances de la peinture contemporaine. Occident et Japon] | 6 juillet – 29 août | Musée national d'Art Moderne de Kyōto |
| <i>Gutai bijutsu shinsaku ten</i> [Exposition des œuvres récentes de Gutai] | 1 ^{er} -10 septembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Matsutani Takesada ten</i> [Exposition Matsutani Takesada] | 1 ^{er} -10 octobre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Motonaga Sadamasa ten</i> [Exposition Motonaga Sadamasa] | 11-24 octobre | Tōkyō Gallery |
| <i>Contemporary Japanese Painting & Sculpture</i> | Octobre 1963 – Octobre 1964 | Organisée par American Federation of Arts, itinérante au Japon |
| <i>Maekawa Tsuyoshi ten</i> [Exposition Maekawa Tsuyoshi] | 1 ^{er} -10 novembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Yoshihara Michio ten</i> [Exposition Yoshihara Michio] | 1 ^{er} -10 décembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Exposition d'art moderne</i> | Décembre | Grand Palais de Paris (France) |
| <i>Domoto – Shiraga</i> | Dans l'année 1963 | Galerie DuMont à Cologne (Allemagne) |
| 1964 | | |
| <i>Guggenheim International Award 1964</i> | Janvier | The Salomon R. Guggenheim Museum à New York (États-Unis) |
| <i>Gutai bijutsu shinsaku shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Œuvres récentes de petit format] | 15 janvier – 10 février | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Gutai bijutsu shinsaku ten</i> [Exposition des œuvres récentes de Gutai] | 1 ^{er} -10 mars | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>1964 Kyōto andependan ten</i> [Exposition des Indépendants de Kyōto 1964] | 7-13 mars | Musée de la Ville de Kyōto |
| <i>Daijūyonkai Gutai bijutsu ten</i> [14 ^e Exposition d'art Gutai] | 31 mars – 5 avril | Grands magasins Takashimaya d'Ōsaka |
| <i>Utsukushii Nihon haku " Bi no nenrin"</i> [Exposition du Japon. L'art de l'année] | Mars | Takarazuka Family Land Pavillion à Takarazuka |
| <i>Gendai bijutstu no dōkō. Kaiga to chōsō</i> [Tendances de l'art contemporain. Peintures et sculptures] | 4 avril – 10 mai | Musée national d'Art moderne de Kyōto |

| | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Dairokkai gendai nihon bijutsu ten</i> [Exposition d'art contemporain japonais] | 9-30 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |
| <i>Fontana Capogrossi ten</i> [Exposition Fontana – Capogrossi] | 1 ^{er} -20 juin | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Konnichi no sakka '64nen ten</i> [Artistes d'aujourd'hui 1964] | 17 juin – 8 juillet | Yokohama City Gallery à Yokohama |
| <i>Daijūnanakai Ashiyashi ten</i> [17 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 25-29 juin | Centre culturel municipal d'Ashiya |
| <i>Intuiciones y Realizaciones Formales</i> [Intuitions et Réalisations Formelles] | 14 août – 4 septembre | Centre de Artes Visuales de l'Instituto Torcuato di Tella à Buenos Aires (Argentine) |
| <i>Gutai bijustu shisaku ten</i> [Exposition d'œuvres récentes de Gutai] | 10-20 septembre (1 ^{re} partie) 1 ^{er} -10 octobre (2 ^e partie) | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Shiraga Kazuo ten</i> [Exposition Shiraga Kazuo] | 21 septembre – 3 octobre | Tōkyō Gallery |
| <i>Contemporary Japanese Art</i> | 1 ^{er} octobre – 29 novembre | Corcoran Gallery à Washington (États-Unis) |
| <i>Nasaka Yūko ten</i> [Exposition Nasaka Yūko] | 1 ^{er} -10 novembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Gutai bijutsu shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Petits formats] | 1 ^{er} -10 décembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Daiikkai Nagaoka gendai bijustukan shō ten</i> [1 ^{re} Exposition des prix du Musée d'Art contemporain Nagaoka] | 1 ^{er} -27 décembre | Musée d'Art contemporain Nagaoka à Niigata |
| 1965 | | |
| <i>Yoshihara Jirō no 60kaime no tanjōbi o iwau kinen ten</i> [Exposition en hommage à Yoshihara Jirō pour son 60 ^e anniversaire] | Janvier | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Modern Malerei aus Japan</i> [Peinture moderne au Japon] | 27 février – 4 avril | Kunsthaus de Zurich (Suisse) |
| <i>Masanobu Masatoshi ten</i> [Exposition Masanobu Masatoshi] | 1 ^{er} -10 mars | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>1965 Kyōto andependan ten</i> [Exposition des Indépendants de Kyōto 1965] | 5-11 mars | Musée de la Ville de Kyōto |
| <i>Kōbe Gutai gonin ten</i> [Cinq artistes du groupe Gutai à Kōbe] | 5-14 avril | Taiwa Gallery à Kōbe |
| <i>nul negentienhonderd vijf en zestig</i> [Exposition internationale NUL65] | 15 avril – 8 juin | Stedelijk Museum d'Amsterdam (Pays-Bas) |
| <i>The New Japanese Painting and Sculpture</i> | 29 avril – 13 mai → Jusque fin 1967 → | San Francisco Museum of Art (États-Unis) L'exposition voyage ensuite dans les États-Unis (dont au Museum of Modern Art de New York) |

| | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Daihachikai Nihon kokusai bijutsu ten</i> [8 ^e Exposition d'art international au Japon] | 10-30 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |
| <i>Daijūhachikai Ashiyashi ten</i> [18 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 9-13 juin | Centre culturel municipal d'Ashiya |
| <i>Gendai bijutsu no dōkō ten</i> [Tendances de l'art contemporain] | 18 juin – 25 juillet | Musée national d'Art moderne de Kyōto |
| <i>Exhibition of Japanese Artists</i> | Juin | San Francisco Museum of Art (États-Unis) |
| <i>Daijūgokai Gutai bijutsu ten</i> [15 ^e Exposition d'art Gutai] | 1 ^{er} -20 juillet | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Andepandan āto fesiturabu</i> [Festival d'art Indépendant] | 9-19 août | Plusieurs lieux dans la ville de Gifu |
| <i>Daikyūkai sheru bijutsushō ten</i> [9 ^e Exposition des prix artistiques Shell] | 10-25 septembre | Itō Gallery à Tōkyō |
| <i>Imanaka Kumiko ten</i> [Exposition Imanaka Kumiko] | 1 ^{er} -10 septembre | Tōkyō Gallery |
| <i>Gutai bijutsu shinjin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Les nouveaux talents] | 1 ^{er} -10 octobre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Daijūrokukai Gutai bijutsu ten</i> [16 ^e Exposition d'art Gutai] | 8-13 octobre | Grands magasins Keiō à Tōkyō |
| <i>Imai Shūji ten</i> [Exposition Imai Shūji] | 9-27 octobre | Tōkyō Gallery |
| <i>Konnichi no sakka '65nen ten</i> [Artistes d'aujourd'hui 1965] | 5-15 novembre | Yokohama City Gallery à Yokohama |
| <u>Happening de Mukai Shūji (durant lequel il brûle ses oeuvres)</u> | 15 novembre | Dans un champ près de la ville d'Ibaraki |
| <i>Groupe Gutai</i> | 30 novembre 1965 – 8 janvier 1966 | Galerie Stadler à Paris (France) |
| <i>Gutai bijutsu shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Petits formats] | 1 ^{er} -10 décembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Dainikai Nagaoka gendai bijutsukan shō ten</i> [2 ^e Exposition des prix du Musée d'Art contemporain Nagaoka] | 1 ^{er} -27 décembre | Musée d'Art contemporain Nagaoka à Niigata |
| <i>The 1st Japan Art Festival</i> | 4-12 décembre → 21 mars – 23 avril 1966 → | Musée national d'Art moderne de Tōkyō Union Carbide Building à New York (États-Unis) L'exposition voyage ensuite à San Fransisco et Pittsburgh |
| <i>20nin no hōhō ten</i> [20 artistes. Leurs techniques] | 16-27 décembre | Shinanobashi Gallery à Ōsaka |
| 1966 | | |
| <i>Kaigai atarashii bijutsu ten</i> [Les nouvelles formes d'art plastiques en Occident] | 10-26 janvier | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |

| | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| <i>Gendai bijutsu ni shinsedai ten</i> [Art contemporain. La nouvelle génération] | 21 janvier – 27 février | Musée national d'Art moderne à Tōkyō |
| <i>Uemae Chiyū ten</i> [Exposition Uemae Chiyū] | 1 ^{er} -10 février | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Gruppe Gutai</i> (version allemande de l'exposition <i>Groupe Gutai</i> à Paris) | 1 ^{er} -27 février | Kölnischer Kunstverein à Cologne (Allemagne) |
| <i>Shiro no kūkan – 1966</i> [L'espace du blanc – 1966] | 25 février – 5 mars | Gallery 16 à Kyōto |
| <i>1966 Kyōto andependan ten</i> [Exposition des Indépendants de Kyōto] | 5-11 mars | Musée de la Ville de Kyōto |
| <i>Groep Gutai 18 Japanse Schilders</i> (version hollandaise de l'exposition <i>Groupe Gutai</i> à Paris puis <i>Gruppe Gutai</i> à Cologne) | 2-23 avril | Mickery Art House à Loenersloot (Pays-Bas) |
| <i>nul negentienhonderd zes en zestig</i> [Exposition internationale NUL66] et <i>Zero op Zee</i> [Zero on Sea] | Avril | Internationale Gallerij Olez à La Haye (Pays-Bas) |
| <i>Dainanakai gendai nihon bijutsu ten</i> [7 ^e Exposition d'art international au Japon] | 10-30 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |
| <i>Gendai bijutsu no dōkō ten</i> [Tendances de l'art contemporain] | 10 mai – 5 juin | Musée national d'Art moderne de Kyōto |
| <i>Gutai 3nin ten. Mukai Shūji, Matsutani Takesada, Maekawa Tsuyoshi</i> [Trois artistes du goupe Gutai : Mukai Shūji, Matsutani Takesada, Maekawa Tsuyoshi] | 1 ^{er} -20 juin | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>2^e Salon international des galeries pilotes</i> | 12 juin – 2 octobre | Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (Suisse) |
| <i>Daijūkyūkai Ashiyashi ten</i> [19 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 15-19 juin | Centre culturel municipal d'Ashiya |
| <i>Imai Norio ten</i> [Exposition Imai Norio] | 1 ^{er} -10 juillet | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Kāru Gerusutonā ten</i> [Exposition Karl Gerstner] | 12-20 juillet | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Gutai bijutsu shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Petits formats] | 19-24 juillet | Taikodō Gallery à Kōbe |
| <i>Daijūkai sheru bijutsushō ten</i> [10 ^e Exposition des prix artistiques Shell] | 26-31 août | Grands magasins Shirakiya à Tōkyō |
| <i>Dainikai Beni senbatsu shiriizu</i> [2 ^e Exposition de la série « Sélection Beni »] | 5-11 septembre | Beni Gallery à Kyōto |
| <i>Daijūnanakai Gutai bijutsu ten</i> [17 ^e Exposition d'art Gutai] | 10-15 septembre → 1 ^{er} -10 octobre → | Grands magasins Takashimaya à Yokohama Pinacothèque Gutai à Ōsaka |

| | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|---------------------------------------------------|
| <i>Pura āto ten</i> [L'art du plastique] | 11-17 septembre | Shinanobashi Gallery à Ōsaka |
| <i>Imanaka Kumiko ten</i> [Exposition Imanaka Kumiko] | 20 septembre – 6 octobre | Tōkyō Gallery |
| <i>Aspects of New Tendencies</i> | Septembre | Internationale Gallerij Olez à La Haye (Pays-Bas) |
| <i>Furansu seifu senbatsu ryūgaku daiikkai Mainichi bijutsu konkūru ten</i> [1 ^{re} Exposition Mainichi du concours pour les bourses de séjour du gouvernement français] | 13-18 octobre | Musée de la Ville de Kyōto |
| <i>Konnichi no sakka '66nen ten</i> [Artistes d'aujourd'hui 1966] | 14-26 octobre | Yokohama City Gallery à Yokohama |
| <i>Mukai Shūji</i> couvre de signes la totalité des murs d'un café (140m ²) | Octobre | Café de modern jazz Check à Ōsaka |
| <i>Yoshida Minoru koten</i> [Exposition Yoshida Minoru] | 1 ^{er} -10 novembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Kūkan kara kankyō e</i> [De l'espace à l'environnement] | 11-16 novembre | Grands magasins Matsuya à Tōkyō |
| <i>Daisankai Nagaoka gendai bijutsukan shō ten</i> [3 ^e Exposition des prix du Musée d'Art contemporain Nagaoka] | 28-30 novembre | Musée d'Art contemporain Nagaoka à Niigata |
| 1967 | | |
| <i>Kuwayama Tadasuki koten</i> [Exposition Kuwayama Tadasuki] | 1 ^{er} -10 janvier | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>All kansai shinjin senbatsu ten</i> [Jeunes artistes du Kansai] | 13-19 février | Shinanobashi Gallery à Ōsaka |
| <i>Gutai bijutsu shinjin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Les nouveaux talents] | 1 ^{er} -10 mars | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Daiyonkai kokusai seinen bijutsuka ten</i> [4 ^e Exposition internationale des jeunes artistes] | 4-14 mars | Grands magasins Seibu à Tōkyō |
| <i>Jikken hanga ten</i> [Œuvres graphiques expérimentales] | 6-12 mars | Coco Gallery à Kyōto |
| <i>Tai Satoshi koten</i> [Exposition Tai Satoshi] | 1 ^{er} -10 avril | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Furansu seifu senbatsu ryūgaku dainikai Mainichi bijutsu konkūru ten</i> [2 ^e Exposition Mainichi du concours pour les bourses de séjour du gouvernement français] | 2-7 avril | Musée de la Ville de Kyōto |
| <i>Yoshihara Jirō koten</i> [Exposition Yoshihara Jirō] | 17-28 avril | Tōkyō Gallery |
| <i>Gutai Oranda shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai aux Pays-Bas. Petits formats] | Avril | Rotterdam Design House (Pays-Bas) |

| | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Gutai gurupu ni yoru uchū jidai no bijutsu</i> [L'art à l'ère spatiale, par le groupe Gutai] | Avril | Parc Hanshin à Nishinomiya |
| <i>Daikyūkai Nihon kokusai bijutsu ten</i> [9 ^e Exposition d'art international au Japon] | 10-30 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |
| <i>Gutai Group, Osaka, Japan</i> | 26 mai – 8 juillet | Experimental Studio à Rotterdam (Pays-Bas) |
| <i>Daijūhachikai Gutai bijutsu ten (Gutai bijutsu shinsakuten)</i> [18 ^e Exposition d'art Gutai (Exposition d'œuvres récente d'art Gutai)] | 1 ^{er} -10 juin | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Gutai Osutoria ten</i> [Exposition Gutai en Autriche] | 5-30 juin | Galerie Heide Hildebrand à Klagenfurt (Autriche) |
| <i>Dainijūkai kinen Ashiyashi ten</i> [20 ^e Salon des Beaux-Arts de la Ville d'Ashiya] | 7-11 juin | Centre culturel municipal d'Ashiya |
| <i>The 2nd Japan Art Festival</i> | 23-29 juin → 18-27 août → | Musée national d'Art moderne de Tōkyō Hôtel Ilikai à Honolulu (États-Unis) L'exposition voyage ensuite à Dallas et à Houston |
| <i>Gendai bijutsu no dōkō</i> [Tendances de l'art contemporain] | 8 juillet – 13 août | Musée national d'Art moderne de Kyōto |
| <i>Art in motion</i> | 24-30 juillet | Shinanobashi Gallery à Ōsaka |
| <i>Āto posutā ten</i> [Affiches d'art] | 21-30 juillet | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Daiyonkai sama fesutibaru</i> [4 ^e Festival d'été] | 23 août | Festival Hall d'Ōsaka |
| <i>Daijūikkai sheru bijutsushō ten</i> [11 ^e Exposition des prix artistiques Shell] | 25-30 août | Grands magasins Shirakiya de Tōkyō |
| <i>5^e Biennale de Paris</i> | 28 septembre – 3 novembre | Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (France) |
| <i>Daijūkyūkai Gutai bijutsu ten</i> [19 ^e Exposition d'art Gutai] | 1 ^{er} -14 octobre → 1 ^{er} -14 novembre → | Musée central d'art à Tōkyō Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Ryūtai ten</i> [Objets fluides] | 9-14 octobre | Azuchi Gallery à Ōsaka |
| <i>Daiyonkai Nagaoka gendai bijutsukan shō ten</i> [4 ^e Exposition des prix du Musée d'Art contemporain Nagaoka] | 20 novembre 1967 – 30 janvier 1968 | Musée d'Art contemporain Nagaoka à Niigata |
| <i>Gutai bijutsu shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Petits formats] | 1 ^{er} -20 décembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |

| 1968 | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Gutai bijutsu shinjin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Les nouveaux talents] | 1 ^{er} -10 février | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Kōbe shinbun heiwa shō geijutsu ten</i> [Prix de la Paix du quotidien <i>Kōbe shinbun</i>] | 6-11 février | Grands magasins Daimaru à Kōbe |
| <i>The 1st India Triennale</i> | Février → 24-26 septembre → | New Delhi (Inde) Musée central d'art de Tōkyō |
| <i>Enriko Kasuterāni ten</i> [Exposition Enrico Castellani] | Mars | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Miliolama</i> (œuvre collective de Nasaka Sekichirō et Yoshida Toshio) | Avril | Takarazuka Family Land Pavillion à Takarazuka |
| <i>Gutai bijutsu shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Petits formats] | 1 ^{er} -12 avril | Nishinomiya Gallery à Shukugawa |
| <i>Daihakkai gendai nihon bijutsu ten</i> [8 ^e Exposition d'art international au Japon] | 10-30 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |
| <i>The 3rd Japan Art Festival</i> | 18 mai – 26 juin | Institucio Nacional de Bellas Artes à Mexico (Mexique) Musée national d'Art moderne de Tōkyō |
| <i>Samu Furansisu ten</i> [Exposition Sam Francis] | 2-17 juin | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Gendai no kūkan '68 "Hikari to kankyō"</i> [Espace contemporain 1968 – « Lumière et environnement »] | 12 juin – 17 août | Grands magasins Sōgō à Kōbe |
| <i>Horio Sadaharu koten</i> [Exposition Horio Sadaharu] | 20-29 juin | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Dainijūkai Gutai bijutsu ten</i> [20 ^e Exposition d'art Gutai] | 1 ^{er} -20 juillet | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Dainijūikkai Ashiyashi ten</i> [21 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 10-14 juillet | Centre culturel municipal d'Ashiya |
| <i>Kanōsei no jikken</i> [Expérimentation du possible] | 26 août – 1 ^{er} septembre | Shinanobashi Gallery à Ōsaka |
| Participation au concours de sculpture pour l'aménagement du site (Imai Norio, Yoshida Toshio et Yoshida Minoru) | Septembre | Exposition Universelle d'Ōsaka |
| <i>Kawamaru Sadayuki ten</i> [Exposition Kawamaru Sadayuki] | 1 ^{er} -10 octobre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>7 materiaruzu</i> [7 Matières] | 28 octobre – 9 novembre | Masago Gallery à Ōsaka |
| <i>Jigoku no hen</i> [Phénomènes infernaux] (décors par Gutai) | Octobre | Centre Kōsei Nenkin à Ōsaka |
| <i>Konnichi no sakka '68nen ten</i> [Artistes d'aujourd'hui 1968] | 1 ^{er} -11 novembre | Yokohama City Gallery à Yokohama |

| | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| <i>Dainijūikkai Gutai bijutsu ten</i> [21 ^e Exposition d'art Gutai] (Dernière exposition de cette série) | 1 ^{er} -20 novembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Yoru dake nogendai bijutsu ten</i> [Exposition nocturne d'art contemporain] | 4-7 novembre | Hôtel Miyazaki kankō à Miyazaki |
| <i>Daigokai Nagaoka gendai bijutsu kanshō ten</i> [5 ^e Exposition des prix du Musée d'Art contemporain Nagaoka] | 16-27 novembre → 12-31 janvier 1969 → | Grands magasins Seibu à Tōkyō Musée d'Art contemporain Nagaoka à Niigata |
| <i>Gutai bijutsu shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Petits formats] | 1 ^{er} -20 décembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Exhibition of Contemporary Japanese Art, Fluorescent Chrysanthemum</i> | 5 décembre 1968 – 26 janvier 1969 | Institute of Contemporary Art à Londres (Angleterre) |
| 1969 | | |
| <i>1969nen andependan ten</i> [Salon des Indépendants 1969] | 26 février – 10 mars | Musée de la Ville de Kyōto |
| <i>'69 Gutai bijutsu shinjin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Les nouveaux talents 1969] | 1 ^{er} -10 mars | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Imanaka Kumiko koten</i> [Exposition Imanaka Kumiko] | 1 ^{er} -10 avril | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Gannenteki kūkan</i> [Espaces abstraits] | 21-26 avril | Shinanobashi Gallery à Ōsaka |
| <i>Kokusai saitekku āto ten</i> [Exposition internationale d'art psycho-technologique] | 26 avril -25 mai | Sony Building à Tōkyō |
| <i>Spazi astratti. Dall'intuizione alla concettualizzazione</i> [Espaces abstraits. De l'intuition à la conceptualisation] | Avril | Galleria d'Arte Cortina à Milan (Italie) |
| <i>Exposition consacrée au silence</i> | Avril | Tyrol Kunst Pavillon à Innsbruck (Autriche) |
| <i>Daikyūkai gendai Nihon bijutsu ten</i> [9 ^e Exposition d'art international au Japon] | 10-30 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |
| <i>Dainijūnikai Ashiyashi ten</i> [22 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 11-15 juin | Centre culturel municipal d'Ashiya |
| <i>Gendai sekai bijutsu ten</i> [Exposition mondiale d'art contemporain] | 12 juin – 17 août | Musée national d'Art moderne de Tōkyō |
| <i>Daiikkai Hiroshima runessansu bijutsu ten</i> [1 ^{re} Exposition d'art « Renaissance d'Hiroshima »] | 24-29 juillet | Musée départemental des Beaux-Arts d'Hiroshima |
| <i>Gendai bijutsu no dōkō</i> [Tendances de l'art contemporain] | 19 août – 23 septembre | Musée national d'Art moderne de Kyōto |
| <i>Kokonotsu no hikari ten</i> [Neuf lumières] | Octobre | Iteza Gallery de Kyōto |

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Konnichi no sakka '69nen ten</i> [Artistes d'aujourd'hui 1969] | 7-18 novembre | Yokohama City Gallery à Yokohama |
| <i>Gutai bijutsu shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Petits formats] | 1 ^{er} -10 décembre | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| 1970 | | |
| <i>Bankokuhaku bijutsu ten "Gendai no yakudō no bu"</i> [Exposition d'art de l'Exposition Universelle « Section mouvements contemporains »] (L'ensemble des activités présentées par Gutai dans le cadre de l'Exposition Universelle consiste en la dernière exposition collective représentant le groupe) | 15 mars – 13 septembre | Musée de l'Exposition Universelle à Ōsaka |
| <i>Bankokuhaku bijutsu ten "Yagai tenji"</i> [Festival d'art en plein air de l'Exposition Universelle] | 15 mars – 13 septembre | Extérieur du Pavillon Midori de l'Exposition Universelle à Ōsaka |
| <i>Sofuto media ten</i> [Soft Media] | 1 ^{er} -12 avril | Centre des Arts d'Ōsaka |
| <i>Yoshihara Jirō ten</i> [Exposition Yoshihara Jirō] | 6-10 avril | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Gutai bijutsu hanga hachinin ten</i> [Exposition d'œuvres gravées de huit artistes Gutai] | 7-12 avril | Iteza Gallery de Tōkyō et Puchi Imabashi Gallery d'Ōsaka |
| <i>Gen pinakoteka saishū ten</i> [Exposition finale de la Pinacothèque Gutai] | 12-15 avril | Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Dainijūsankai Ashiyashi ten</i> [23 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 10-14 juin | Centre culturel municipal d'Ashiya |
| <u>Motonaga Sadamasa est responsable de la musique et des décors</u> | Juin – Août | Place des Fêtes de l'Exposition Universelle à Ōsaka |
| <i>The 5th Japan Art Festival</i> | 11-26 juillet → 3 décembre 1970 – 24 janvier 1971 → | Musée national d'Art moderne à Tōkyō The Salomon R. Guggenheim Museum à New York (États-Unis) |
| <i>Gutai bijutsu matsuri "Expo '70 omatsuri hiroba ni okeru ningen to buttai no dorama"</i> [Festival d'art Gutai « Drames joués par des hommes et des objets sur la Place des Fêtes de l'Expo 70 »] | 31 août -2 septembre | Place des Fêtes de l'Exposition Universelle à Ōsaka |
| <i>Gensō no interia</i> [Intérieur fantasmagorique] | 8-11 novembre | Centro Sanbō à Kōbe |

| 1971 | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|--------------------------------------------------------------|
| <i>Daiikkai Hyōgoken bijutsu matsuri</i> [1 ^{re} Festival d'art du département de Hyōgo] | 5-31 janvier | Musée d'Art moderne du département de Hyōgo à Kōbe |
| <i>Aspetti dell'Informale – Mostra Storica Internazionale</i> [Aspects de l'Informel – Exposition historique internationale] | Janvier | Pinacoteca Provinciale de Bari (Italie) |
| <i>The 2nd India Triennale, World Art</i> | Janvier | National Academy of Art de New Delhi (Inde) |
| Shimamoto Shōzō et Murakami Saburō sont directeurs artistiques d'un spectacle sur la mode | 3 mars | Mainichi Hall à Ōsaka |
| <i>Daijūkai gendai nihon bijutsu ten</i> [10 ^e Exposition d'art international au Japon] | 10-30 mai | Musée de la Ville de Tōkyō |
| <i>Dainijūyonkai Ashiyashi ten</i> [24 ^e Salon de la Ville d'Ashiya] | 23-27 juin | Centre culturel municipal d'Ashiya |
| <i>Konnichi no hyakunin ten</i> [Cent artistes d'aujourd'hui] | 5 septembre – 5 octobre | Musée d'Art moderne du département de Hyōgo à Kōbe |
| <i>Kaisetsu kinen ten</i> [Exposition inaugurale] | 4-16 octobre | Mini-Pinacothèque Gutai dans le quartier Nakanoshima d'Ōsaka |
| <i>Daisankai Hiroshima runessansu bijutsu ten</i> [3 ^e Exposition d'art « Renaissance d'Hiroshima »] | 21-26 octobre | Musée département d'Art à Hiroshima |
| <i>Kanno Seiko koten</i> [Exposition Kanno Seiko] | 1er-13 novembre | Mini-Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| <i>Fantastic Interior</i> | 8-11 novembre | Sanbō Hall à Kōbe |
| <i>Gutai bijutsu shōhin ten</i> [Exposition d'art Gutai. Petits formats] | 6-18 décembre | Mini-Pinacothèque Gutai à Ōsaka |
| 1972 | | |
| <i>Dainikai Hyōgoken bijutsu matsuri</i> [2 ^e Festival d'art du département de Hyōgo] | 3-26 février | Musée d'Art moderne du département de Hyōgo à Kōbe |
| Décès de Yoshihara Jirō, le 10 février à l'hôpital municipal d'Ashiya | | |
| Assemblée générale des 14 membres pour la dissolution du groupe, le 6 mars | | |
| Dissolution effective de Gutai, le 31 mars | | |
| <i>Gutai bijutsu kyōkai jūnananen no kiroku</i> [Archives du groupe Gutai – 17 ans d'art Gutai] | 10-20 avril | Mini-Pinacothèque Gutai à Ōsaka |

Annexe 6

Liste non-exhaustive⁵³⁸ des principales expositions internationales organisées par Michel Tapié compilée par Mirella Bandini⁵³⁹.

1951 – *Véhémences confrontées*, Galerie Nina Dausset, Paris

1952 – *Signifiants de l'Informel*, Galerie Paul Facchetti, Paris

1953 – *Opposing Forces*, Institute Contemporary Arts, Londres

1954 – *Caratteri della Pittura d'oggi*, Galleria Spazio, Rome

1955 – *Tendances actuelles*, Museo di Berna

– *Signes autres*, Galerie Lacarde, Paris

1956 – *Arte Otro*, Sala Gaspar, Barcelone

– *Structures en devenir*, Galerie Stadler, Paris

1957 – *Rome-New Art Foundation*, Isola Tiberina, Rome

– *Informel : Genèse d'une ère autre*, Bridgestone Museum, Tōkyō

1958 – *The International Art of a New Era. USA, Europe, Japan*, Takashimaya Hall, Ōsaka

– *Groupe International*, Signa Gallery, East Hampton

1959 – *Arte Nuova – Esposizione Internazionale di Pittura e Scultura-Ikebana di Sofu Teshigahara*, Circolo degli Artisti, Turin

– *15 Maler in Paris*, Kunstverein, Cologne

– *Métamorphismes*, Galerie Stadler, Paris

1960 – *The International Sky Festival*, Takashimaya Hall, Ōsaka

– *Neue Malerei-Form Struktur Bedeutung*, Stadtische Gallery, Munich

⁵³⁸ Pour plus de précision : Catalogues d'exposition dans la bibliographie de Michel Tapié (cf. annexe 8, p. 147-160).

⁵³⁹ BANDINI, Mirella, « Biographie », dans BANDINI, Mirella (dir.), *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka, Turin*, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea et Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, 1997, p. 109.

- 1961** – *Arte d'oggi*, dans Da Boldini a Pollock-pittura e scultura del XX secolo à la Mostra della Moda Stile Costume pour Italia '61, Turin
- 1962** – *Strutture e Stile-42 artisti d'Europa America e Giappone*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin
- 1963** – *Profil I-Strukturen und Stile*, Stadtische Kunstgalerie, Bochum
- 1964** – *Intuitions et formalization, Centro de Artes Visuales*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires
- 1965** – *Le baroque ensembliste*, International Center of Aesthetic Research, Turin
- 1966** – *Métaphysique de la matière*, Musée de Charleroi
- *Axiomatique Esthétique*, International Center of Aesthetic Research, Turin
- 1969** – *Espaces abstraits-de l'intuition à la formalisation*, Galleria Cortina, Milan
- 1972** – *Espaces abstraits II-avec la participation de nouveaux artistes iraniens*, Galleria Cortina, Milan
- 1973** – *New York, San Fransisco : 15 pittori dell'Action painting*, Galleria Pourquoi pas ?, Genova

« Hommage à Gutai » de Michel Tapié paru dans la revue Gutai n°8 le 29 septembre 1957⁵⁴⁰.

« Soyons durs » (Nietsche)

J'ai cru depuis longtemps qu'un « groupe vivant » était impensable aujourd'hui : un groupe n'est rien d'autre que troupeau de stériles moutons autour d'un prétendu berger. Or, en cette ère de la contradiction, c'est le fait de Monsieur Jirō Yoshihara d'avoir magistralement réalisé depuis quatre ans cet impensable. Je connaissais par la revue et quelques documents l'extraordinaire ambiance des manifestations, portant à un très haut degré cette tonique intervention digne de la meilleure tradition de cette nouvelle ère ouverte par Tzara et Picabia il y a quelque [quelques] quarante ans. Je sais maintenant que la qualité des œuvres proposées est digne des meilleures confrontations internationales possiblement réalisables. L'extraordinaire intuition qui est bien l'état de grâce des artistes digne de ce nom a aligné d'emblée leurs recherches en commun sur les plus audacieuses pointes poussées en Europe et aux U.S.A. par les plus indiscutables individualités. Beaucoup de ces œuvres sont prêtes à s'aligner sur les œuvres maitresses des meilleures collections privées ou publiques de l'actuelle avant-garde. Je ne pense pas qu'il soit possible à ce jour de trouver un seul autre groupe dans le monde valable et l'état de « groupe » et polarisant localement un tel nombre d'éléments hautement individués. J'étais venu pour la première fois au Japon avec l'idée d'y proposer et d'y faire quelque chose : j'y ai enfin trouvé en pleine forme cette gageure qu'est, et existentiellement, et qualitativement, le phénomène Gutai, à qui je fais très humblement la haute requête de me faire l'honneur de m'accepter comme élément (actif, bien entendu).

⁵⁴⁰ TAPIÉ, Michel, « Hommage à Gutai », dans *Gutai*, n°8, 1957, cité dans PACQUEMENT, Alfred, « L'extraordinaire intuition », dans *Japon des avant-gardes : 1910-1970*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 294-295.

Bibliographie de Michel Tapié compilée par Juliette Evezard en 2015⁵⁴¹ et abrégée aux ouvrages et catalogues d'exposition.

OUVRAGES CRITIQUES

- TAPIÉ, Michel et BRETON, André, *L'air de l'eau*, Paris, Cahiers d'Art, 1934.
- TAPIÉ, Michel, *Expédition Tapié*, Paris, Cheval de 4, 1944.
- TAPIÉ, Michel, *Mirobolus, Macadam et Cie Hautes pâtes*, Paris, René Drouin éditeur, 1946.
- TAPIÉ, Michel, *Henri Michaux*, Paris, René Drouin éditeur, 1949.
- Michel TAPIÉ, *50 ans de plaisir (Picabia), 491 Picabia*, Paris, Galerie René Drouin, 1949.
- TAPIÉ, Michel, « Max Ernst plasticien du monde visionnaire et perturbateur des classes du réel », dans TAPIÉ, Michel et BOUSQUET, Joël, *Max Ernst*, Paris, René Drouin éditeur, 1950.
- TAPIÉ, Michel, *Un art Autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel Giraud et fils, 1952.
- TAPIÉ, Michel, *Impressionnistes*, Paris, Paul Facchetti, 1953.
- TAPIÉ, Tapié, *Antonio Tapiés et l'œuvre complète*, Barcelone, 1955.
- Michel TAPIÉ, *À propos de Hultberg, Moreni, Sallès, Claire Falkenstein*, Paris, Galerie Rive Droite, 1956.
- TAPIÉ, Michel, *Rome-New York Art Foundation*, Rome, 1956.
- TAPIÉ, Michel, *Esthétique en Devenir*, Barcelone, 1956.
- TAPIÉ, Michel, *Observations of Michel Tapié*, New York, Wittenborn, 1956.
- TAPIÉ, Michel, *Antoni Tàpies*, Barcelona, 1956.
- TAPIÉ, Michel, « L'aventure informelle », dans *Gutai*, n°8, 1957.
- TAPIÉ, Michel, *Rome- New York Art Foundation*, Rome, 1957.
- TAPIÉ, Michel, *Informel : Genèse d'une ère autre*, Tōkyō, Musée Bridgestone, 1957.
- TAPIÉ, Michel, *Évidences paroxystiques*, Tōkyō, 1957.
- TAPIÉ, Michel, *Dali*, Paris, Éditions du Chênes, 1957.
- TAPIÉ, Michel, *Carla Accardi*, Rome, La Salita, 1958.

⁵⁴¹ EVEZARD, Juliette, « Un art autre » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris X, 2015, p. 368-387.

- TAPIÉ, Michel, « The International Art of a New Era », dans *Gutai*, n°9, 1958.
- TAPIÉ, Michel, *Sofu Teshigahara*, Tōkyō, Sogetsu, 1958.
- TAPIÉ, Michel, *Salvador Dali*, 2^e éd. (également édité aux États-Unis et en Espagne), Paris, Éditions du Chêne, 1958.
- TAPIÉ, Michel, *Évidences paroxystiques*, 2^e éd., Tōkyō, 1958.
- TAPIÉ, Michel, *Antoni Tàpies*, Barcelone, Editorial RM, 1959.
- TAPIÉ, Michel, *Évidences paroxystiques*, 3^e éd., Turin, Galleria Notizie, 1959.
- TAPIÉ, TAPIÉ et TOMINAGA, Soichi, *Sofu Teshigahara*, Tōkyō, Sogetsu, 1959.
- TAPIÉ, Michel, « Serpan in zwei Tempi », dans *Blätter + bilder*, n° 5, 1959.
- TAPIÉ, Michel, *Arte Nuova*, Turin, Circolo degli artisti, 1959.
- TAPIÉ, Michel, *À propos du maître Insho*, Kyōto, Dōmoto, 1959.
- TAPIÉ, Michel, *Musée - manifeste indirect dans un temps autre*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1960.
- TAPIÉ, Michel, *Morphologie Autre*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1960.
- TAPIÉ, Michel et TAPIES, Antoni, « Una Profundidad Cualitativa », dans *Papeles De Armadans*, n°57, 1960 (tirage 50 exemplaires).
- TAPIÉ, Michel, « The International Sky Festival », dans *Gutai*, n° 11, 1960.
- TAPIÉ, Michel et APOLLONIO, Umbro, *Francesco Somaini*, Neuchâtel (Suisse), Éditions du Griffon, 1960.
- TAPIÉ, Michel et HAGA, Tōru, *Continuité et avant-garde au Japon*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1961.
- TAPIÉ, Michel et MINOLA, Gio, *Lauquin*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1961.
- TAPIÉ, Michel et MINOLA, Gio, *Assetto*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1961.
- TAPIÉ, Michel et MINOLA, Gio, *Ossorio*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1961.
- TAPIÉ, Michel, *Manifeste indirect dans un temps autre*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1961.
- TAPIÉ, Michel, *Capogrossi*, Venise, Edizioni del Cavallino, 1962.
- TAPIÉ, Michel et MINOLA, Gio, *Onishi*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1962.
- TAPIÉ, Michel et MINOLA, Gio, *Falkenstein*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1962.
- TAPIÉ, Michel, *Devenir de Fontana*, Turin, Fratelli Pozzo Editori et Paris, Guy Le Prat, 1962.
- TAPIÉ, Michel et MORETTI, Luigi, *Strutture di insieme*, Turin, Galleria civica d'Arte moderna, 1962.

- TAPIÉ, Michel, MORETTI, Luigi et BAYL, Friedrich, *Musée Manifeste, Structures et Styles autres*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1962.
- TAPIÉ, Michel et MINOLA, Gio, *Philosophiques*, Turin, Edizione del Dioscuro, 1963.
- TAPIÉ, Michel et MINOLA, Gio, *Serpan*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1963.
- TAPIÉ, Michel, *La quête des divines évidences*, Turin, Edizione del Dioscuro, 1963.
- TAPIÉ, Michel, *Profile I-Strukturen und Stile*, Bochum, 1963.
- TAPIÉ, Michel, *La Bacheca, ovverossia Personnagi del Centre International di Ricerche Estetiche di Franco Garelli per Giorgio Piacenza*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1963.
- TAPIÉ, Michel, *Grille pour Jean Piaubert*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1964.
- TAPIÉ, Michel, *Pour un haut devenir du comportement artistique*, Paris, Galerie Stadler, 1964.
- TAPIÉ, Michel et ISOU, Isidore, *Douze hypergraphies*, Turin, Edizioni del Dioscuro, 1964.
- TAPIÉ, Michel, *Hans Hofmann (avec Sam Hunter)*, Turin, Fratelli Pozzo Editori, 1964.
- TAPIÉ, Michel, *Piaubert : 7 disciplines de bonheur*, Paris, Devreu, 1964.
- TAPIÉ, Michel, *Espaces généralisés*, Turin, Edizioni del Dioscuro, 1965.
- TAPIÉ, Michel et MORETTI, Luigi, *Le Baroque généralisé, Manifeste du baroque ensembliste*, Turin, Edizioni del Dioscuro, 1965.
- TAPIÉ, Michel, *Art et continuité*, Turin, Edizioni della corona, 1966.
- TAPIÉ, Michel, *Continuité artistique de Tàpies*, Paris, Galerie Stadler, 1966.
- TAPIÉ, Michel, *Introduction à l'esthétique*, Turin, Edizioni del Dioscuro, 1966.
- TAPIÉ, Michel, *5 Spazi Barocchi di Angelo Bozzoloa*, Turin, Edizioni del Dioscuro, 1966.
- TAPIÉ, Michel, *Introduction à la connaissance esthétique*, Turin, Edizione del Dioscuro et International Center of Aesthetic Research, 1967.
- TAPIÉ, Michel, *Introduction à la connaissance esthétique II*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1967.
- TAPIÉ, Michel, *Introduction à la connaissance esthétique II - Le Espaces abstraits axiome de la structure artistique, L'Enchantement axiome du contenu artistique*, Turin, Edizione del Dioscuro et International Center of Aesthetic Research, 1968.
- TAPIÉ, Michel, *Introduction à la connaissance esthétique III - Espaces généralisés*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1969.

- TAPIÉ, Michel, *Esthétique*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Proposition de lecture d'un ensemble visuel ordonné à la puissance abstraite des Espaces généralisés*, Turin, Edizione del Dioscuro et International Center of Aesthetic Research, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Introduction à la connaissance esthétique (III) proposition de lecture d'un ensemble visuel ordonné à la puissance abstraite des Espaces généralisés*, Turin, Edizione del Dioscuro et International Center of Aesthetic Research, 1969.
- TAPIÉ, Michel, MORETTI, Luigi et BAYL, Friedrich, *Musée Manifeste*, Turin, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Crippa*, Milan, Edizioni Galleria d'Arte Cortina, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Elaine Hamilton*, Turin, Edizione del Dioscuro, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Antoni Tapies*, Milan, Fabbri, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Lithographies de Baerwind*, Milan, Symposium, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Coïncidences-Oppositions de Bozzola*, Turin, Galliate, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Shigeru Onishi – Logic of continuum – A study of meta-infinite*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Moshe Castel*, Neuchâtel (Suisse), Éditions du Griffon, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Magia spaziale di Crippa*, Milan, Il Torchio, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Franco Assetto*, Milan, L'arte, 1969.
- TAPIÉ, Michel, *Berrocal Miguel – Mini Maria*, vol. II, Bresciana, Collection Mini Multiples- Multicetera, 1970.
- TAPIÉ, Michel, *Les Espaces de Miro*, Milan, Fabbri, 1970.
- TAPIÉ, Michel, *Berrocal*, Milan, Edizioni Galleria d'Arte Cortina, 1970.
- TAPIÉ, Michel, *Shigeru Onishi – Structures mathématiques, structures artistiques*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1970.
- TAPIÉ, Michel, *Coïncidences-Oppositions de Bozzola*, vol. II, Turin, Galliate, 1970.
- TAPIÉ, Michel, *Introduction à la connaissance esthétique (IV), Préface pour une Esthétique Essentielle*, Turin, Edizione del Dioscuro et International Center of Aesthetic Research, 1971.
- TAPIÉ, Michel, *Roberto Crippa*, Milan, Edizioni Galleria d'Arte Cortina, 1971.
- TAPIÉ, Michel, *Takashi Suzuki*, Milan, Edizioni Galleria d'Arte Cortina, 1971.
- TAPIÉ, Michel, *Onishi-Superfonction Theory*, Cologne, Orangerie Multiples, 1971.
- TAPIÉ, Michel, *La Pedrera di Gaudi*, Barcelone, Fotoscop, 1971.
- TAPIÉ, Michel, *Les bijoux de Braque*, Milan, Edizioni Galleria d'Arte Cortina, 1971.

- TAPIÉ, Michel, *Hommage à Ezra Pound*, Rapallo, 1971.
- TAPIÉ, Michel, *Tecnoscultura operazionabile di Bozzola*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1971.
- TAPIÉ, Michel, *L'avant-garde iranienne*, Paris, Galerie Cyrus, 1971.
- TAPIÉ, Michel, *Étude esthétique sur l'œuvre de Giuseppe Morina*, Turin, Edizione del Dioscuro et International Center of Aesthetic Research, 1972.
- TAPIÉ, Michel, *À propos d'une sculpture d'Ada Minola avec un poème de E. Looten*, Turin, Edizione del Dioscuro, 1972.
- TAPIÉ, Michel, *Joan Miro*, Milan, Hachette – Fabbri, 1973.
- TAPIÉ, Michel, *Étude esthétique sur l'œuvre de Félix Adelantado*, Turin, Editorial distribuciones Dante et International Center of Aesthetic Research, 1974.
- TAPIÉ, Michel, « Devenir de Lucio Fontana », dans *Lucio Fontana, Catalogue II*, Cologne, Galerie Karsten Grève, 1989-1990.
- TAPIÉ, Michel, *Tàpies, œuvres 1945-1968*, Paris, Celiv, 1990.

Articles et collaboration pour ouvrages collectifs :

- TAPIÉ, Michel, « Assetto », dans *XXe Siècle, Nouvelle série XXVe année - n°21 Renouveau du thème dans l'art contemporain*, Paris, 1963.
- TAPIÉ, Michel, « L'aventure totale d'Appel », dans *Karel Appel, reliefs 1966- 1968*, Paris, Centre national d'art contemporain, 1968.
- TAPIÉ, Michel, *Espaces abstraits de l'intuition à la formalisation*, n° d'avril, Milan, Edizioni Galleria d'Arte Cortina, 1969.
- TAPIÉ, Michel, « Crippa », dans *XXe siècle, nouvelle série, XXXII Année - n° 34 Panorama 70*, Paris, 1970.
- TAPIÉ, Michel, *Espaces abstraits (II) avec la participation de nouveaux artistes iraniens*, n° de juin – septembre, Milan, Galleria d'Arte Cortina, 1972.
- TAPIÉ, Michel, « Tradition » dans *Antonio Saura papers*, Barcelone, Galeria Maeght, 1975.

CATALOGUES D'EXPOSITION

- *Mirobolus, Macadam et Cie Hautes pâtes*, Paris, Galerie René Drouin, 1946.
- *Miguel H. (Hernandez)*, Paris, Galerie René Drouin, 1947.
- *Pierre Giraud*, Paris, Galerie René Drouin, 1947.
- TAPIÉ, Michel, « Éthique », dans TAPIÉ, Michel (dir.), *HWPSMTB*, Paris, Galerie Colette Allendy, 1948.
- *Henri Michaux*, Paris, Galerie René Drouin, 1948.
- *White and black*, Paris, Galerie des deux Iles, 1948.
- *Sculptures de Krizek*, Paris, Galerie René Drouin, 1948.
- *Robert Véreux*, Paris, Galerie René Drouin, 1948.
- *Lamy*, Paris, Galerie René Drouin, 1948.
- TAPIÉ, Michel, « Note d'histoire », dans *Matta*, Paris, Galerie René Drouin, 1949
- TAPIÉ, Michel, « Plasticien du monde visionnaire et perturbateur des classes du réel », dans *50 ans de plaisirs (Picabia)*, Paris, Galerie René Drouin, 1949.
- TAPIÉ, Michel, « Plasticien du monde visionnaire et perturbateur des classes du réel », dans *Max Ernst*, Paris, Galerie René Drouin, 1950
- TAPIÉ, Michel, « Dégagement », dans *Complainte Sauvage*, Paris, Galerie René Drouin, 1950.
- *René Guiette*, Paris, Galerie Nina Dausset, 1950.
- *Francis Picabia « Où il s'agit d'un corsaire de la peinture »*, Bruxelles, Galerie Apollo, 1950.
- *Véhérences confrontées*, Paris, Galerie Nina Dausset, 1951.
- *Jean Paul Riopelle*, Paris, Studio Facchetti, 1951.
- *Exhibition of paintings by Jean Dubuffet*, New York, Pierre Matisse Gallery, 1951.
- *Sculptures de Krizek*, Paris, Galerie René Drouin, 1951.
- *Signifiants de l'Informel*, Paris, Studio Facchetti, 1951.
- *Jackson Pollock avec nous*, Paris, Galerie Paul Facchetti, 1952.
- TAPIÉ, Michel, « The significant message of Georges Mathieu », dans *Mathieu*, New York, Stable Gallery, 1952.
- *Opposing Forces*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1953.
- *Emmanuel Looten – Georges Mathieu – Roger E Gillet*, Lille, Galerie Marcel Evrard, 1953.
- *Peintres américains en France*, Paris, Galerie Craven, 1953.

- *Serpan*, Venise, Galleria del Cavalino, 1953.
- TAPIÉ, Michel, « Actualité de Picabia » dans *Hommage à Picabia*, Paris, Galerie Craven, 1953.
- *The formal universe of Claire Falkenstein*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1953.
- TAPIÉ, Michel, « L'aventure totale d'Appel », dans *Karel Appel*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1953.
- *Appel*, Paris, Studio Paul Facchetti.1954.
- TAPIÉ, Michel, « Arnal et les nouvelles féeries », dans *Arnal*, Anvers, Galerie C.A.W, 1954.
- *Mathieu*, New York, Kootz Gallery, 1954.
- TAPIÉ, Michel, « L'art de Serpan et les nouvelles propositions », dans *Serpan*, Milan, 169e Mostra del Naviglio, 1954.
- *Claire Falkenstein*, Milan, Galleria Montenapoleone 6A, 1954.
- *Appel*, Paris, Studio Paul Facchetti, 1954.
- *Caratteri della Pittura d'oggi*, Rome, Galleria di Spazio, 1954.
- *Arnal a le nuove festivotè 181 mostra del naviglio*, Milan, Galerie del Naviglio, 1954.
- *Exposition de groupe*, Paris, Galerie Rive Droite, 1954.
- *Confrontation*, Lille, Galerie Marcel Evrard, 1954.
- *Mathieu*, Paris, Galerie Rive Droite, 1954.
- TAPIÉ, Michel, « Yllyhabois » et « O Meteor, verre et fer n°5, fer et cuivre », dans *15 sculpteurs*, Paris, Galerie de Suzanne de Coninck, 1954.
- *Karel Appel first american exhibition*, New York, Martha Jackson Gallery, 1954.
- *À propos de Hultberg, Moreni, Salles*, Paris, Galerie Rive Droite, 1955.
- *Où il est question de signes autres*, Paris, Galerie Rive Droite, 1955.
- *Tendances actuelles III*, Kunsthalle de Berne, 1955.
- *Henri Michaux*, Lille, Galerie Marcel Evrard, 1955.
- *Mostra del pittore Serpan*, Rome, Galleria di Spazio, 1955.
- TAPIÉ, Michel, « Arnal ou de l'humanisme ambigu », dans *Arnal*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1955.
- *Ouverture automnale*, Paris, Galerie Rive Droite, 1955.
- *Appel – César*, Paris, Galerie Rive Droite, 1955.
- *Exposition inaugurale*, Paris, Galerie Stadler, 1955.
- *Guiette*, Paris, Galerie Stadler, 1955.

- *Galerie Haut du pavé*, Paris, Centre saint Jacques, 1955.
- *Appel, César*, Paris, Galerie Rive Droite et Amsterdam, Stedelijk Museum, 1955.
- *Serpan*, Paris, Galerie Stadler, 1955.
- *Burri : peintures – César : Sculptures*, Paris, Galerie Rive Droite, 1955.
- *Tapiès*, Paris, Galerie Stadler, 1956.
- *Sculptures d'un temps autre*, Angers, Galerie intérieure, 1956.
- *Laganne*, Paris, Galerie Stadler, 1956.
- *Serpan*, Milan, Galleria del Naviglio, 1956.
- *Expressions et structures*, Paris, Galerie Stadler, 1956.
- *Claire Falkenstein*, Paris, Galerie Stadler, 1956.
- *Hosiasson*, Paris, Galerie Stadler, 1956.
- *Sam Francis*, Paris, Galerie Rive Droite, 1956.
- *Structures en devenir*, Paris, Galerie Stadler, 1956.
- *Karel Appel, Portraits*, Paris, Galerie Rive Droite, 1956.
- *Burri - César*, Paris, Galerie Rive Droite, 1956.
- *Esthétique en devenir*, Barcelone, Dau al Set, 1957.
- *Damian*, Paris, Galerie Stadler, 1957.
- *Otro Arte, exposicion internacional de pintura y escultura*, Barcelone, Sala Gaspar, 1957.
- *Imai*, Paris, Galerie Stadler, 1957.
- *Mattia – Moreni*, Paris, Galerie Rive Droite, 1957.
- *Paul Jenkins*, Paris, Galerie Stadler, 1957.
- *Appel*, Paris, Galerie Stadler, 1957.
- *Otro Arte*, Madrid, Museo de Arte Contemporaneo, 1957.
- *Tàpies*, Paris, Galerie Stadler, 1957.
- *Rome-New York Art Foundation*, Rome, 1957.
- *Peintures de Hultberg, sculptures de Signori*, Paris, Galerie Rive Droite, 1957.
- *4^e Exposition d'art Gutai*, Tōkyō, Ohara Hall, 1957.
- *Imai*, Tōkyō, 1957.
- *Imai*, Ōsaka, 1957.
- *Saura, Francken, Brown*, Paris, Galerie Stadler, 1957.
- *Claire Falkenstein*, Paris, Galerie Stadler, 1957.
- *Carla Accardi*, Rome, Galleria La Salita, 1957.
- *Domoto*, Paris, Galerie Stadler, 1957.

- TAPIÉ, Michel, « Actualisation de la sculpture », dans *Sculpture d'un temps autre*, Tours, Musée des Beaux-Arts, 1957-1958.
- *Hultberg*, New York, Martha Jackson Gallery, 1958.
- *Sculture di Garelli*, Milan, Galleria Blu, 1958.
- *Claire Falkenstein*, Rome, Galleria il segno, 1958.
- *Schumacher – Wessel*, Paris, Galerie Stadler, 1958.
- *Exposition posthume de Spazzapan*, Turin, Associazione Arti Figurative, 1958.
- *International Art of a New Era: Informel and Gutai*, Ōsaka, Grands magasins Takashimaya, 1958.
- *Garelli*, Turin, Galleria la Bussola, 1958.
- *Assetto – Garelli*, Paris, Galerie Stadler, 1958.
- *Assetto, 272^e mostra*, Milan, Galleria del Naviglio, 1958.
- *Structures autres espaces nouveaux*, Dusseldorf, Galerie Schmela, 1958.
- *Damian*, Paris, Galerie Stadler, 1958.
- *Delahaye*, Paris, Galerie Stadler, 1958.
- *Brown*, Paris, Galerie Stadler, 1958.
- *Serpan*, Paris, Galerie Stadler, 1958.
- *Imai*, Paris, Galerie Stadler, 1958.
- *James Brown*, Milan, Gallery dell Ariete, 1958.
- *Claire Falkenstein*, Rome, De Luca, 1958.
- *Arte Nuova: International Exhibition of painting and sculpture*, Turin, Circolo degli artisti et Associazione Arti Figurative, 1959.
- *Saura*, Paris, Galerie Stadler, 1959.
- *I Serpan, H Domoto*, Dusseldorf, Galerie Hella Nebellung, 1959.
- *Dici dipinti di Carena*, Turin, Galleria Notizie, 1959.
- *Fontana – Coetzee*, Paris, Galerie Stadler, 1959.
- *15 maler in Paris*, Cologne, Kolnischer Kunstverein, 1959.
- *Brooks – Carone- Marca Relli*, Paris, Galerie Stadler, 1959
- *Premio dell Ariete, selezione Biennale di Pittura internazionale*, Milan, Galleria dell' Ariete, 1959.
- *Claire Falkenstein*, New York, Galerie Mayer, 1959.
- *Domoto*, Paris, Galerie Stadler, 1959.
- *Brown*, Paris, Galerie Stadler, 1959-1960.
- *Claire Falkenstein*, Paris, Galerie Stadler, 1960.

- *Dipinti e stempere di Carla Accardi*, Turin, Galleria Notizie, 1960.
- *Junge Kunst uit de collectie Dotremont-Brussel*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1960.
- *Damian*, Paris, Galerie Stadler, 1960.
- *Saura*, Paris, Galerie Stadler, 1960.
- *Ossorio*, Paris, Galerie Stadler, 1960.
- *Karel Appel*, Paris, Galerie Rive Droite, 1960.
- *Bultman*, Paris, Galerie Stadler, 1960.
- *Neue Malerei Form Struktur, Bedeutung*, Munich, Stadtische Galerie, 1960.
- *Jeanne Laganne*, New York, Galerie Thibaut, 1960.
- *Wessel*, Paris, Galerie Stadler, 1960.
- *Boillé*, Paris, Galerie Stadler, 1960-1961.
- *Franco Assetto*, Turin, Galleria La Bussola, 1961.
- *Coetzee*, Paris, Galerie Stadler, 1961.
- *Assetto*, Paris, Galerie Stadler, 1961.
- *Imai*, Paris, Galerie Stadler, 1961.
- *Assetto*, Chicago (Illinois/États-Unis), Joachim Gallery, 1961.
- *Delahaye*, Paris, Galerie Stadler, 1961.
- *Carena*, Paris, Galerie de Seine et Turin, Galleria Notizie, 1961.
- *Insho - Domoto*, Turin, Circolo Degli Artisti, et International Center of Aesthetic Research, 1961.
- *Serpan*, Paris, Galerie Stadler, 1961.
- *Dieci dipinti di Norman Bluhm*, Turin, Galleria Notizie, Torino, 1961.
- *Jean-Jacques Lauquin*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1961.
- *Moda Stile Costume, les artisfigurative dans Da Boldini a Pollock, pittura e scultura del XX secolo*, Turin, Palazzo Vela, 1961.
- *Teshigahara*, Paris, Galerie Stadler, 1961.
- *Laganne*, Paris, Galerie Stadler, 1961-1962.
- *Antonio Saura*, New York, Pierre Matisse Gallery, 1962.
- *5 maler aus Paris : Bultman, Damian, Saura, Serpan und Tapiés*, Cologne, Kolnischer Kunstverein, 1962.
- *Shiraga*, Paris, Galerie Stadler, 1962.
- *Brown*, Paris, Galerie Stadler, 1962.

- *Dipinti di Shiraga*, Turin, Galleria Notizie et International Centre of Aesthetic Research, 1962.
- *Damian*, Paris, Galerie Stadler, 1962.
- *Garelli*, Turin, Piemonte artictico e culturale, 1962.
- *Bluhm, Gallizio, Onishi, Sgiraga, Tapiès, Twombly*, Turin, Accademia Filarmonica litteraria, 1962.
- *Structures de répétition*, Paris, Galerie Stadler, 1962.
- *Domoto*, Paris, Galerie Stadler, 1962.
- *Jean Chabaud*, Turin, International Centre of Aesthetic Research, 1962.
- *Strutture e Stile, Pitture e sculture di 42 Artisti d'Europa, America a Giappone, Metafisica della materia e dello Spazio, strutture di ripetizione, insiemi di strutture, insiemi barocchi*, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1962.
- *Claire Falkenstein*, Paris, Galerie Stadler, 1962.
- *L'incontro pittori d'America Europa e Giappone di Torino*, Turin, Palazzo della Promotice al Valentino, 1962.
- *À propos du Maître Insho*, Paris, Galerie Stadler, 1962.
- *Budd*, Paris, Galerie Stadler, 1962.
- *Arte Nucleare/ Tristan Sauvage*, Milan, Galerie Schwartz, 1962.
- *D'un style Baroque*, Paris, Galerie Stadler, 1962-1963.
- *Lauquin*, Paris, Galerie Anderson-Mayer, 1963.
- *Timoty Hennessy*, Paris, Galerie Stadler, 1963.
- *Saura*, Paris, Galerie Stadler, 1963.
- *Chabaud*, Paris, Galerie Stadler, 1963.
- *Anniversaire White and Black 1948 15 ans après « White and black n 2 »*, Paris, Galerie Florence Houston Brown, 1963.
- *Hans Hofmann*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1963.
- *Jeanne Laganne*, Lausanne, Galerie Kasper, 1963.
- *Exposition Galizzio*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1963.
- *Serpan*, Paris, Galerie Stadler, 1963.
- *Wessel*, Paris, Galerie Stadler, 1963.
- *Coetzee*, Paris, Galerie Stadler, 1963.
- *Tapiès, 23 lithographies*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1963.
- *Hans Hofmann : peintures 1962*, Paris, Galerie Anderson-Mayer, 1963.
- *Gouaches, collages, lithographies*, Paris, Galerie Stadler, 1964.

- *Tapiès*, Paris, Galerie Stadler, 1964.
- *Piaubert*, Menton, Maison de la Culture, Palais de L'Europe, Menton, 1964.
- *Grupo Wega*, « *Arte actual, Wessel, Assetto, Garelli e Giorgio da Superga* », Antiquariato galleria de arte Antiguo y moderno alle los laureles san isioro Lima (Pérou), 1964.
- *Intuiciones y realizaciones formales*, Buenos Aires, Centro de Arte Visuale, 1964.
- *15 e mostra d'arte contemporanea*, Torre Pellice, Palestra scuola via d'Azeglio 8, 1964.
- *Jorge de la Vega, Pinturas*, Buenos Aires, Galerie Bonino, 1964.
- *Lettrisme et hypergraphies*, Paris, Galerie Stadler, 1964.
- *Frank Lobdell : peintures, gouaches, dessins*, Genève, Galerie D. Benador, 1964.
- *Métaphysique de la matière*, Paris, Galerie Stadler, 1964-1965.
- *Museo del Barocco di insiemi, Baroque généralisé*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1965.
- *Accardi*, Paris, Galerie Stadler, 1965.
- *Karahalios*, Paris, Galerie Stadler, 1965.
- *Luigi Boille*, Rome, Galleria Pogliani, 1965.
- *Saura*, Paris, Galerie Stadler, 1965.
- *Les vingt-cinq pyramides de Damian*, Paris, 1965.
- *Groupe Gutai*, Paris, Galerie Stadler, 1965-1966.
- *Piaubert*, Paris, Galerie Stadler, 1966.
- *Castel*, Paris, Lefebvre Gallery, 1966.
- *Tàpies*, Paris, Galerie Stadler, 1966.
- TAPIÉ, Michel, « L'avant-garde Mondiale 1966 serre la main à Toulouse-Lautrec » dans *Centenaire de Toulouse-Lautrec*, Paris, Palais Galliera, 1966.
- *Onze Lettristes, Nouvelles hypergraphies*, Paris, Galerie Stadler, 1966.
- *Devenir de l'abstraction - Espaces abstraits*, Paris, Galerie Stadler, 1967.
- TAPIÉ, Michel, « Femmes-fauteuil & portraits imaginaires », dans *Saura*, Paris, Galerie Stadler, 1967.
- *Spacagna*, Paris, Galerie Stadler, 1967.
- *Victor Laks, peintures 1966-1967*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1967-1968.
- *Isologie, Homologie, Analogie – D'un esprit exact, d'un espace lyrique, d'un espace exact, d'un esprit lyrique – Serpan, Filhos, Onishi*, Paris, Galerie Stadler, 1969.
- *Aujourd'hui, le lettrisme et l'hypergraphie*, Paris, Galerie Stadler, 1969.

- *Victor Laks, Peintures 1966-1967*, Milan, Galleria Pagani, 1969.
- *Rudi Baerwind*, Mannheim, Stadtische Kunsthalle, 1969.
- *Lepâtre*, Paris, Galerie Stadler, 1969 (à l'occasion de la sortie du livre de Michel Tapié *La réalité en sa totalité*)
- *Crippa*, Milan, Galleria Cortina, 1969.
- *Ezio Gribaudo*, Turin, CRAS, 1969.
- *I Disegni in rilievo di Assetto*, Turin, Galleria Laminima, 1969.
- *Espaces abstraits*, Milan, Galleria d'arte Cortina, 1969.
- *Pittore Ferdinand Kulmer*, Turin, International Center of Aesthetic Research, 1969.
- *Toshimitsu Imai*, Tōkyō, Mitsukoshi Gallery, 1969
- *Lucio Fontana, opere 1931-1968*, Turin, Galleria Martano, 1969.
- *Zenderoudi*, Paris, Galerie Stadler, 1970.
- *Zenderoudi a retrospective*, Téhéran, Iran American Society, 1970.
- *Cheverny*, Paris, Galerie Stadler, 1970.
- *Roberto Crippa personale*, Turin, Galleria Gissi, 1970.
- *Zenderoudi*, Paris, Maison de l'Iran, 1971.
- *Christian de Cambiaire*, Paris, Galerie de la Chouette, 1971.
- *Miguel Borrocal*, Ferrare, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1971.
- *Takashi Suzuki*, Milan, Galleria d'Arte Cortina, 1971.
- *Artistes iranien d'aujourd'hui*, Paris, Galerie Cyrus, 1971.
- *Piaubert*, Paris, Galerie Cyrus, 1971.
- *Sculptures, bijoux de Filhos*, Paris, Galerie Villand et Galanis, 1971.
- *Mathieu, Saura, Tàpies*, Paris, Galerie Stadler, 1971-1972.
- *Espaces autres ensemble de signes*, Paris, Galerie Cyrus 71, 1972.
- *Axonométries de Berrocal*, Paris, Galerie Cyrus, 1972.
- *Sepehri*, Paris, Galerie Cyrus, 1972.
- *Espaces abstraits II*, Milan, Galleria d'Arte Cortina, 1972.
- *Baerwind Rudi*, Paris, galerie Cyrus, 1972.
- *Pablo Serrano*, Madrid, Museo espanol de arte contemporaneo, 1973.
- *Groupe 1973 : 3 iraniens Pilaram, Tabrizi, Zenderoudi, 3 invités Garcia-Mulet, Mahdaoui, Piaubert*, Paris, Galerie Cyrus, 1973.
- *Étude esthétique sur l'œuvre de Felix Adelantado*, Turin, International Center of Aesthetic Research et Madrid, ed distrib Dante, 1974.
- *Néné Martelli*, Nuoro, Galleria chironi 88, 1975.

- *À Christian de Cambiaire, en hommage à son œuvre*, Paris, Galerie de l'Université, 1976.
- *Jorge de la Vega : 1930-1971*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1976.
- *Ung No Lee*, Paris, Maison des jeunes et de la culture sur les Hauts de Belleville, 1978.
- *Hisao Domoto, peintures actuelles*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1979.
- *Salvador Dali, rétrospective 1920-1980*, Paris, Musée National d'art moderne, 1979-1980.
- *Antonio Saura*, Ministerio de Cultura Madrid, 1980.
- *Ferdinand Kulmer, l'oeuvre récente*, Paris, Galerie d'art international, 1980.
- *Un art autre, un autre art : les années 50*, Paris, Artcurial, 1984.
- *Nene Martelli, il momento dell' imagine*, Brandale Centro d'Arte e cultura Savona (Italie), 1985.
- *Nene Martelli, « Segno e scrittura »*, Rapallo, Antico Castello Sul Mare, 1986.

Utilisation posthume des textes :

- *Des Américains à Paris 1950-1965, James Bishop, Norman Bluhm, David Budd, Sam Francis*, Cases de Pene, Fondation du Château de Jau, 1988.
- *Lucio Fontana : Peintures et sculptures*, Paris, Galerie Karsten Greve, 1989-1990.

Liste des expositions organisées à la galerie Stadler à Paris (1955-1996)⁵⁴².

Légende :

Gras = Artiste appartenant au groupe Gutai

| Titre de l'exposition | Dates | Artistes exposés |
|----------------------------------|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1955 | | |
| <i>Exposition inaugurale</i> | 7 octobre – 3 novembre | Carla Accardi, Jacques Delahaye, Gianni Dova, Claire Falkenstein, Ruth Francken, Roger-Edgar Gillet, René Guiette, Philippe Hosiasson, Paul Jenkins, Jeanne Laganne, Iaroslav Serpan, Antoni Tàpies et Mark Tobey |
| <i>René Guiette</i> | 12 novembre – 2 décembre | René Guiette |
| <i>Serpan</i> | 6 décembre – 30 décembre | Iaroslav Serpan |
| 1956 | | |
| <i>Tàpies</i> | 20 janvier – 16 février | Antoni Tàpies |
| <i>Accardi, Delahaye</i> | 18 février – 8 mars | Carla Accardi et Jacques Delahaye |
| <i>Laganne</i> | 9 mars – 29 mars | Jeanne Laganne |
| <i>Expressions et Structures</i> | 24 avril – 10 mai | Karel Appel, François Arnal, Jacques Delahaye, René Guiette, Jean-Paul Riopelle, Iaroslav Serpan et Antoni Tàpies |
| <i>Ruth Francken</i> | 11 mai – 31 mai | Ruth Francken |
| <i>Hosiasson</i> | 4 juin – 15 juillet | Philippe Hosiasson |
| <i>Structures en devenir</i> | 16 octobre – 15 novembre | Carla Accardi, Guiseppa Capogrossi, Horia Damian, Raymond Enard, Claire Falkenstein, Lucio Fontana, Georges Mathieu et Iaroslav Serpan |
| <i>Bryen</i> | 16 novembre – 15 décembre | Camille Bryen |
| 1957 | | |
| <i>Damian</i> | 15 janvier – 15 février | Horia Damian |
| <i>Imai</i> | 23 février – 16 mars | Imai Toshimitsu |
| <i>Jenkins</i> | 19 mars – 14 avril | Paul Jenkins |

⁵⁴²STADLER, Rodolphe, *Galerie Stadler : 30 ans de rencontres, de recherches et de partis pris*, Paris, Galerie Stadler, 1985, p. 143-150. - FRAC D'OCCITANIE, *Expositions de la galerie Rodolphe Stadler 1955 – 1996*, disponible sur <https://www.lesabattoirs.org>, consulté le 27 novembre 2019.

| | | |
|------------------------------------|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Appel</i> | 16 avril – 16 mai | Karel Appel |
| <i>Serpan</i> | 17 mai – 13 juin | Iaroslav Serpan |
| <i>Tàpies</i> | 14 juin – 13 juillet | Antoni Tàpies |
| <i>Brown, Francken, Saura</i> | 4 octobre – 26 octobre | Jacques Brown, Ruth Francken et Antonio Saura |
| <i>Claire Falkenstein</i> | 29 octobre – 21 novembre | Claire Falkenstein |
| <i>Domoto</i> | 22 novembre – 19 décembre | Dōmoto Hisao |
| 1958 | | |
| <i>Tobey</i> | 17 janvier – 31 janvier | Mark Tobey |
| <i>Schumacher, Wessel</i> | 11 mars – 10 avril | Emil Schumacher et Wilhem Wessel |
| <i>Assetto, Garelli</i> | 15 avril – 8 mai | Franco Assetto et Franco Garelli |
| <i>Brooks, Carone, Marca-Relli</i> | 13 mai – 31 mai | James Brooks, Nicolas Carone et Conrad Marca-Relli |
| <i>Damian</i> | 3 juin – 23 juin | Horia Damian |
| <i>Delahaye</i> | 24 juin – 13 juillet | Jacques Delahaye |
| <i>Brown</i> | 4 octobre – 28 octobre | Jacques Brown |
| <i>Serpan</i> | 4 novembre – 24 novembre | Iaroslav Serpan |
| <i>Imai</i> | 25 novembre – 20 décembre | Imai Toshimitsu |
| 1959 | | |
| <i>Saura</i> | 17 février – 15 mars | Antonio Saura |
| <i>Fontana, Coetzee</i> | 17 mars – 13 avril | Lucio Fontana et Christo Coetzee |
| <i>Tàpies</i> | 14 avril – 11 mai | Antoni Tàpies |
| <i>Teshigahara</i> | 14 mai – 11 juin | Teshigahara Sofu |
| <i>Jenkins</i> | 12 juin – 11 juillet | Paul Jenkins |
| <i>Domoto</i> | 13 octobre – 10 novembre | Dōmoto Hisao |
| <i>Métamorphismes</i> | 12 novembre – 2 décembre | Luigi Boille, Jacques Brown, Fritz Bultman, Dixon, Claire Falkenstein, Insho, Franz Kline, Lee Krasner, Jeanne Laganne, Onishi, Alfonso Ossorio, Iaroslav Serpan, Shiraga Kazuo , Antoni Tàpies, Teshigahara Sofu, Yoshihara Jirō et Wilhem Wessel |

| | | |
|---------------------------------|-----------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Brown</i> | 3 décembre 1959 – 9 janvier 1960 | Jacques Brown |
| 1960 | | |
| <i>Claire Falkenstein</i> | 26 janvier – 28 février | Claire Falkenstein |
| <i>Damian</i> | 2 mars – 27 mars | Horia Damian |
| <i>Saura</i> | 29 mars – 27 avril | Antonio Saura |
| <i>Ossorio</i> | 29 avril – 28 mai | Alfonso Ossorio |
| <i>Bultman</i> | 31 mai – 25 juin | Fritz Bultman |
| <i>Wessel</i> | 11 octobre – 5 novembre | Wilhem Wessel |
| <i>Budd</i> | 8 novembre – 3 décembre | David Budd |
| <i>Boillé</i> | 6 décembre 1960 – 10 janvier 1961 | Luigi Boille |
| 1961 | | |
| <i>Coetzee</i> | 24 janvier – 20 février | Christo Coetzee |
| <i>Assetto</i> | 22 février – 20 mars | Franco Assetto |
| <i>Imai</i> | 23 mars – 19 avril | Imai Toshimitsu |
| <i>Delahaye</i> | 5 mai – 24 mai | Jacques Delahaye |
| <i>Serpan</i> | 26 mai – 17 juin | Iaroslav Serpan |
| <i>Tàpies</i> | 20 juin – 20 juillet | Antoni Tàpies |
| <i>Teshigahara</i> | 3 octobre – 31 octobre | Teshigahara Sofu |
| <i>Ossorio</i> | 7 novembre – 3 décembre | Alfonso Ossorio |
| <i>Laganne</i> | 5 décembre 1961 – 4 janvier 1962 | Jeanne Laganne |
| 1962 | | |
| <i>Shiraga</i> | 26 janvier – 22 février | Shiraga Kazuo |
| <i>Brown</i> | 24 février – 22 mars | Jacques Brown |
| <i>Damian</i> | 23 mars – 24 avril | Horia Damian |
| <i>Structures de répétition</i> | 26 avril – 21 mai | David Budd, Giuseppe Capogrossi, Etienne Chabaud, Lucio Fontana, Isobe Yukihsa, Mukai Shūji , Iaroslav Serpan, Simpson et Tanaka Atsuko |
| <i>Domoto</i> | 22 mai – 20 juin | Dōmoto Hisao |

| | | |
|----------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Claire Falkenstein</i> | 22 juin – 20 juillet | Claire Falkenstein |
| <i>Insho</i> | 11 octobre – 10 novembre | Insho |
| <i>Budd</i> | 13 novembre – 11 décembre | David Budd |
| <i>D'un style baroque</i> | 13 décembre 1962 – 19 janvier 1963 | Araï, Franco Assetto, Luigi Boille, Jacques Brown, Christo Coetzee, Jean-Jacques Lauquin, Alfonso Ossorio |
| 1963 | | |
| <i>Hennessy</i> | 7 février – 5 mars | Timothy Hennessy |
| <i>Saura</i> | 7 mars – 3 avril | Antonio Saura |
| <i>Chabaud</i> | 5 avril – 5 mai | Etienne Chabaud |
| <i>Serpan</i> | 9 mai – 4 juin | Iaroslav Serpan |
| <i>Wessel</i> | 6 juin – 2 juillet | Wilhem Wessel |
| <i>Collection personnelle</i> | 6 juillet – 15 octobre | Karel Appel, Camille Bryen, Alberto Burri, Guiseppe Capogrossi, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Lucio Fontana, Sam Francis, Michael Goldberg, Asger Jorn, Franz Kline, Leslie, Georges Mathieu, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle, Francis Salles et Mark Tobey |
| <i>Coetzee</i> | 22 octobre – 18 novembre | Christo Coetzee |
| 1964 | | |
| <i>Gouaches, collages, lithographies</i> | Janvier – février | ? |
| <i>Budd</i> | 14 mars – 10 avril | David Budd |
| <i>Tàpies</i> | 12 mai – 9 juin | Antoni Tàpies |
| <i>Damian</i> | 11 juin – 10 juillet | Horia Damian |
| <i>Lettrisme et hypergraphie</i> | 15 octobre – 20 novembre | Roberto Altman, Jean-Louis Brau, François Dufrêne, Isidore Isou, Aude Jessemin, Maurice Lemaître, Francis Naves, Gabriel Pomerand, Roberdhay, Roland Sabatier, Jacques Spacagna, Frédéric Studeny et Gil J Wolman |
| <i>Métaphysique de la matière</i> | 10 décembre 1964 – 31 janvier 1965 | Horia Damian, Constantin Karahalios, Jean Piaubert et Antoni Tàpies |
| 1965 | | |
| <i>Accardi</i> | 16 mars – 17 avril | Carla Accardi |
| <i>Karahalios</i> | 27 avril – 22 mai | Constantin Karahalios |
| <i>Antonio Saura : œuvres graphiques</i> | 25 mai – 26 juin | Antonio Saura |

| | | |
|-----------------------------------------------------|-----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Horia Damian : les 25 Pyramides</i> | 26 octobre – 27 novembre | Horia Damian |
| Groupe Gutai | 30 novembre 1965 – 8 janvier 1966 | Kanayama, Maekawa, Masanobu, Matsutani, Motonaga, Mukai, Murakami, Nasaka, Shimamoto, Shiraga, Sumi, Tanaka, Tsubouchi, Uemae, Ukita, Yamakasi, Yoshida et Yoshihara |
| 1966 | | |
| <i>Piaubert</i> | 24 février – 26 mars | Jean Piaubert |
| <i>Serpan</i> | 3 mai – 4 juin | Iaroslav Serpan |
| <i>Tàpies</i> | 7 juin – 9 juillet | Antoni Tàpies |
| <i>Nouvelles hypergraphies</i> | 13 octobre – 12 novembre | Roberto Altmann, Jacques Brown, Micheline Hachette, Isidore Isou, Aude Jessemin, Alain de Latour, Maurice Lemaître, Gio Minola, Roland Sabatier, Jacques Spacagna et Rosie Vronski |
| <i>Balanci</i> | 18 novembre – 17 décembre | Balanci |
| 1967 | | |
| <i>Devenir de l'abstraction – Espaces abstraits</i> | 27 janvier – 26 février | Roberto Altman, Franco Assetto, Luigi Boille, Castel, Enrico Donati, Claire Falkenstein, Jean Filhos, Helaine Hamilton, Jeanne Laganne, Jean-Jacques Lauquin, Josaku Maeda, Piaubert, Onishi, Ossorio, Sato, Serpan, Spacagna, Sjoholm, Tàpies, Teshigahara et Yoshihara |
| <i>Martineau</i> | 10 mars – 8 avril | Martineau |
| <i>Art objectif</i> | 13 avril – 9 mai | Richard Hamilton, G. Laing, Gérard Deschamps, Pavlos, Jean Michel Senjouand, Pieter Engels, Van Golden, Pieter Struycken, Pino Pascali, Al Brunelle, John Mc Cracken, Tony Delap, Charles Hinman, Robert Indiana et Will Insley |
| <i>Francis Naves : Reliefs</i> | 11 mai – 6 juin | Francis Naves |
| <i>Saura</i> | 8 juin – 13 juillet | Antonio Saura |
| <i>Boillé</i> | 20 octobre – 20 novembre | Luigi Boille |
| <i>Spacagna</i> | 23 novembre – 23 décembre | Jacques Spacagna |
| 1968 | | |
| <i>Bijoux de Braque</i> | 5 avril – 4 mai | ? |
| <i>Norman Bluhm</i> | 21 mai – 22 juin | Norman Bluhm |
| <i>Horia Damian : 9 Constructions</i> | 15 octobre – 23 novembre | Horia Damian |
| <i>Philippe Lepâtre : Termes et issues</i> | 28 novembre – 28 décembre | Philippe Lepâtre |

| 1969 | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Isologie, homologie, analogie</i> | 21 février – 21 mars | Iaroslav Serpan, Jean Filhos et Onishi Shigeru |
| <i>Aujourd'hui le lettrisme et l'hypergraphie</i> | 25 mars – 26 avril | Serge Allain, Roberto Altmann, Edouard Berreur, Broutin, Viviane Brown, Curtay, Joël Fremiot, Jean-Pierre Gillard, Micheline Hachette, Isidore Isou, Michel Jaffrenou, Aude Jessemin, Gabriel Pomerand, François Poyet, Roland Sabatier, Alain Satié, Jacques Spacagna, Rosie Vronski. |
| <i>Boillé</i> | 8 mai – 4 juin | Luigi Boille |
| <i>Antoni Tàpies : 8 tableaux</i> | 12 juin – 12 juillet | Antoni Tàpies |
| <i>Horia Damian : 5 Constructions</i> | 16 octobre – 15 novembre | Horia Damian |
| <i>Anotnio Saura : Peintures sur papier</i> | 18 novembre 1969 – 17 janvier 1970 | Antonio Saura |
| 1970 | | |
| <i>Zenderoudi</i> | 12 mars – 11 avril | Charles Hossein Zenderoudi |
| <i>Naves</i> | 16 avril – 16 mai | Francis Naves |
| <i>Norman Bluhm</i> | 26 mai – 27 juin | Norman Bluhm |
| <i>Just Jaeckin</i> | 14 octobre – 14 novembre | Just Jaeckin |
| <i>Cheverny</i> | 19 novembre – 19 décembre | Philippe Cheverny |
| 1971 | | |
| <i>Zenderoudi</i> | 4 mars – 3 avril | Charles Hossein Zenderoudi |
| <i>Eugenio Barbieri : les Mutables</i> | 21 avril – 21 mai | Eugenio Barbieri |
| <i>Pavlos : les Cravates</i> | 26 mai – 19 juin | Dionyssopoulos Pavlos |
| <i>Michel Jaffrenou : Itinérographie</i> | 16 septembre – 16 octobre | Michel Jaffrenou |
| <i>Antonio Saura : Trois visions de Francisco de Quevedo illustré de 42 lithographies</i> | 16 novembre – 4 décembre | Antonio Saura |
| <i>Mathieu, Saura, Tàpies</i> | 15 décembre 1971 – 15 janvier 1972 | Georges Mathieu, Antonio Saura et Antoni Tàpies |
| 1972 | | |
| <i>Korbanka</i> | 20 janvier – 15 février | Dieter Korbanka |
| <i>Horia Damian : les Antimultiples</i> | 17 février – 18 mars | Horia Damian |

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Caulfield, Hodgkin, Moon</i> | 21 mars – 15 avril | Patrick Caulfield, Howard Hodgkin et Michael Moon |
| <i>Claude Gilli : les Escargots</i> | 20 avril – 20 mai | Claude Gilli |
| <i>Emmanuel Pereire les Anges</i> | 25 mai – 17 juin | Emmanuel Pereire |
| <i>Michel Journiac – Contrat pour un corps</i> | 20 juin – 4 juillet | Michel Journiac |
| <i>Norman Bluhm</i> | 11 octobre – 4 novembre | Norman Bluhm |
| <i>Michel Journiac – Piège pour un travesti</i> | 7 novembre – 18 novembre | Michel Journiac |
| <i>Claire Falkenstein</i> | 21 novembre 1972 – 6 janvier 1973 | Claire Falkenstein |
| 1973 | | |
| <i>Gina Pane : Autoportait(s)</i> | 11 janvier – 3 février | Gina Pane |
| <i>Estampes anglaises actuelles</i> | 8 février – 3 mars | Abrahams, Blake, Caulfield, Cohen, Denny, Hamilton, Hockney, Hodgkin, Hoyland, Philipps, Riley, Smith |
| <i>Bob Smith</i> | 8 mars – 31 mars | Bob Smith |
| <i>Zenderoudi</i> | 5 avril – 5 mai | Charles Hossein Zenderoudi |
| <i>Equipo Cronica</i> | 10 mai – 9 juin | ? |
| <i>Francis Naves : les Piscines</i> | 14 juin – 11 juillet | Francis Naves |
| <i>Michel Jaffrenou : En labyrinthe et en dimensions et en etc.</i> | 18 septembre – 3 octobre | Michel Jaffrenou |
| <i>Michel Journiac : Contrat de prostitution</i> | 11 octobre – 10 novembre | Michel Journiac |
| <i>Delay, Martin, Smith</i> | 15 novembre – 9 décembre | Alexandre Delay, François Martin et Robert Smith |
| <i>Tableaux choisis autour de 1960</i> | 19 décembre 1973 – 19 janvier 1974 | David Budd, Christo Coetzee et Shiraga Kazuo |
| 1974 | | |
| <i>Eugenio Barbieri : Mutables, tableaux et ∞</i> | 31 janvier – 2 mars | Eugenio Barbieri |
| <i>Gina Pane : Constats d'action : Transfert, action sentimentale et psyché</i> | 7 mars – 30 mars | Gina Pane |
| <i>Jean-Louis Faure</i> | 4 avril – 4 mai | Jean-Louis Faure |
| <i>Urs Lüthi : You are not the only who is lonely</i> | 9 mai – 8 juin | Urs Lüthi |
| <i>Hervé Fischer : Hygiène de l'art</i> | 13 juin – 6 juillet | Hervé Fischer |

| | | |
|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Antonio Saura : Superpositions</i> | 25 septembre – 31 octobre | Antonio Saura |
| <i>Michel Journiac : 24 heures de la vie d'une femme ordinaire</i> | 7 novembre – 7 décembre | Michel Journiac |
| <i>Just Jaeckin : Profils intérieurs</i> | 11 décembre 1974 – 11 janvier 1975 | Just Jaeckin |
| 1975 | | |
| <i>L'Art corporel</i> | 16 janvier – 22 février | Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Yves Klein, Gunter Brüs, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Rudolf Schwarzkogler, Klaus Rinke, Bruce Nauman, Michel Journiac, Denis Oppenheim, Vito Acconci, Gina Pane, Urs Lüthi, Terry Fox, Lucas Samaras, Joan Jonas, Chris Burden et Katharina Sieverding |
| <i>Norman Bluhm</i> | 27 février – 29 mars | Norman Bluhm |
| <i>Zenderoudi</i> | 10 avril – 10 mai | Charles Hossein Zenderoudi |
| <i>Arnulf Rainer : Face-Farces et Body-Farces</i> | 15 mai – 7 juin | Arnulf Rainer |
| <i>Hermann Nitsch : Constat Action 48 – Paris 1975</i> | 12 juin – 12 juillet | Hermann Nitsch |
| <i>Urs Lüthi : Return to sender</i> | 18 septembre – 18 octobre | Urs Lüthi |
| <i>Chris Burden : Yankee Ingenuity</i> | 23 octobre – 8 novembre | Chris Burden |
| <i>Alexandre Delay : Images spéculaires</i> | 13 novembre – 13 décembre | Alexandre Delay |
| <i>En hommage à Edith de Bonnafos – 18 ans de rencontres</i> | 18 décembre 1975 – 31 janvier 1976 | Norman Bluhm, David Budd, Christo Coetzee, Horia Damian, Alexandre Delay, Michel Journiac, Urs Lüthi, Georges Mathieu, François Martin, Gina Pane, Antonio Saura, Antoni Tàpies et Charles Hossein Zenderoudi |
| 1976 | | |
| <i>Damian, Saura, Tàpies</i> | 5 février – 28 février | Horia Damian, Antonio Saura et Antoni Tàpies |
| <i>Gina Pane : Images = Images</i> | 4 mars – 3 avril | Gina Pane |
| <i>Jacques Bernar</i> | 8 avril – 8 mai | Jacques Bernar |
| <i>Arnulf Rainer : Finger-Paintings et Foot-Paintings</i> | 13 mai – 9 juin | Arnulf Rainer |
| <i>Mahdavi</i> | 14 octobre – 13 novembre | Rafael Mahdavi |

| 1977 | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Horia Damian : Dessins</i> | 27 janvier – 5 mars | Horia Damian |
| <i>Urs Lüthi : Tableaux récents</i> | 10 mars – 9 avril | Urs Lüthi |
| <i>Zenderoudi : Tableaux et dessins</i> | 21 avril – 21 mai | Charles Hossein Zenderoudi |
| <i>Antonio Saura : Moi (Antirretratos)</i> | 2 juin – 2 juillet | Antonio Saura |
| <i>Alexandre Delay : Regards – Autoportraits – Mon visage symbolique</i> | 20 octobre – 3 décembre | Alexandre Delay |
| <i>La photo instantanée – Polaroids</i> | 8 décembre – 28 décembre | Avec le concours de l’Aktiongalerie Berne et G.J. Lischka |
| 1978 | | |
| <i>Arnulf Rainer : Femmes acrobates</i> | 9 février – 11 mars | Arnulf Rainer |
| <i>Jacques Bernar : Mécanique des fluides</i> | 6 avril – 13 mai | Jacques Bernar |
| <i>Photo-constat – Photo-graphie</i> | 18 mai – 17 juin | Christian Boltanski, Chris Burden, Carrere, Alexandre Delay, Joan Dibbets, Brion Gysin, Hamilton, Michel Journiac, Jean Le Gac, M. et B. Leisgen, Ingeborg Luscher, Urs Lüthi, Rafael Mahdavi, Gina Pane, Arnulf Rainer, Samaras et Antonio Saura |
| <i>Imai : Peintures de 1954 à 1961</i> | 20 juin – 13 juillet | Imai Toshimitsu |
| <i>Urs Lüthi : The sun shines also in America</i> | 2 décembre 1978 – 17 janvier 1979 | Urs Lüthi |
| 1979 | | |
| <i>Rafael Mahdavi</i> | 20 janvier – 17 février | Rafael Mahdavi |
| <i>Antonio Saura : Peintures 1978-1979</i> | 22 février – 31 mars | Antonio Saura |
| <i>Zenderoudi</i> | 5 avril – 12 mai | Charles Hossein Zenderoudi |
| <i>Eugenio Barbieri : Les hommes ne veulent plus être gris – L’utopie et ses images réelles</i> | 17 mai – 23 juin | Eugenio Barbieri |
| <i>Oswaldo Romberg : L’enseignement des couleurs</i> | 4 octobre – 10 novembre | Oswaldo Romberg |
| <i>Ernst Friedrich</i> | 15 novembre – 15 décembre | Ernst Friedrich |
| 1980 | | |
| <i>Alexandre Delay</i> | 1 mars – 29mars | Alexandre Delay |
| <i>Horia Damian : 13 tableaux</i> | 22 avril – 24 mai | Horia Damian |

| | | |
|---------------------------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Riwan Tromeur : Extraits</i> | 29 mai – 28 juin | Riwan Tromeur |
| <i>Michel Jaffrenou : Chantier interdit au public</i> | 18 septembre – 4 octobre | Michel Jaffrenou |
| <i>Rafael Mahdavi</i> | 9 octobre – 8 novembre | Rafael Mahdavi |
| <i>Jacques Bernar – Temps : trois sur quatre</i> | 20 novembre – 20 décembre | Jacques Bernar |
| 1981 | | |
| <i>Huftier</i> | 29 janvier – 28 février | Jean-Paul Huftier |
| <i>Zenderoudi</i> | 14 mai – 20 juin | Charles Hossein Zenderoudi |
| <i>Antonio Saura : Portraits raisonnés</i> | 8 octobre – 21 novembre | Antonio Saura |
| <i>Oswaldo Romberg</i> | 26 novembre – 26 décembre | Oswaldo Romberg |
| 1982 | | |
| <i>Alexandre Delay</i> | 14 janvier – 13 février | Alexandre Delay |
| <i>Christian Debout : Images byzantines</i> | 18 février – 20 mars | Christian Debout |
| <i>Arnulf Rainer : Dead Masks, Self Portraits, Finger Paintings</i> | 25 mars – 24 avril | Arnulf Rainer |
| <i>Ernst Friedrich</i> | 29 avril – 29 mai | Ernst Friedrich |
| <i>Jean-Paul Huftier : L'île Vierge</i> | 3 juin – 10 juillet | Jean-Paul Huftier |
| <i>Norman Bluhm</i> | 14 octobre – 20 novembre | Norman Bluhm |
| <i>Imai</i> | 25 novembre 1982 – 15 janvier 1983 | Imai Toshimitsu |
| 1983 | | |
| <i>Lucebert</i> | 20 janvier – 19 février | Lucebert |
| <i>Riwan Tromeur : Extraits II</i> | 24 mars – 23 avril | Riwan Tromeur |
| <i>8 peintures – 8 dessins</i> | 5 mai – 28 mai | Norman Bluhm, David Budd, Horia Damian, Hisao Domoto, Georges Mathieu, Antonio Saura, Iaroslav Serpan et Antoni Tàpies |
| <i>Antonio Saura : Dora Maar d'après Dora Maar</i> | 2 juin – 9 juillet | Antonio Saura |
| <i>Friedrich : Gouaches et dessins</i> | 20 septembre – 22 octobre | Ernst Friedrich |
| <i>Oswaldo Romberg</i> | 27 octobre – 26 novembre | Oswaldo Romberg |

| | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Alexandre Delay</i> | 1 décembre 1983 – 14 janvier 1984 | Alexandre Delay |
| 1984 | | |
| <i>Arnulf Rainer – Reste - Strassenrauber</i> | 2 février – 3 mars | Arnulf Rainer |
| <i>Rafael Madhavi</i> | 15 mars – 14 avril | Rafael Madhavi |
| <i>Rütjer Rühle</i> | 24 mai – 23 juin | Rütjer Rühle |
| <i>Jean-Paul Huftier</i> | 11 octobre – 17 novembre | Jean-Paul Huftier |
| <i>Gerald Thupinier</i> | 22 novembre – 22 décembre | Gerald Thupinier |
| 1985 | | |
| <i>Hermann Nitsch : Le théâtre du mystère et des orgies</i> | 19 mars – 30 mars | Hermann Nitsch |
| <i>7 peintres – 7 peintures</i> | 3 avril – 20 avril | Norman Bluhm, David Budd, Fritz Bultman, Goldberg, Jean-Paul Huftier, Rütjer Rühle et Gérald Thupinier |
| <i>Urs Lüthi – Autoportraits de la série des grands sentiments – Autoportraits de la série des croquis téléphoniques</i> | 25 avril – 25 mai | Urs Lüthi |
| <i>Antonio Saura : Lithographies et sérigraphies</i> | 30 mai – 29 juin | Antonio Saura |
| <i>Galerie Stadler : 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris : 1955-1985</i> | 8 octobre 1985 – 18 janvier 1986 | Exposition en 4 volets : Les pionniers ; Peintres japonais (?) ; Peintres américains ; Autour du corps et de sa représentation |
| 1986 | | |
| <i>Rütjer Rühle : Peintures</i> | 30 janvier – 1 mars | Rütjer Rühle |
| <i>Rafael Mahdavi : Peintures</i> | 20 mars – 19 avril | Rafael Mahdavi |
| <i>Alexandre Delay</i> | 24 avril – 24 mai | Alexandre Delay |
| <i>Jean-Paul Huftier : Tableaux Radjpoutes</i> | 29 mai – 28 juin | Jean-Paul Huftier |
| <i>Géarald Thupinier : Skadzo</i> | 23 octobre – 29 novembre | Géarald Thupinier |
| <i>Kazuo Shiraga: Peintures</i> | 5 décembre 1986 – 17 janvier 1987 | Shiraga Kazuo |

| 1987 | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| <i>Atsuko Tanaka:</i> <i>Peintures</i> | 30 janvier – 7 mars | Tanaka Atsuko |
| <i>Urs Lüthi : Facettes d'un autoportrait</i> | 12 mars – 18 avril | Urs Lüthi |
| <i>Arnulf Rainer : Fossilien – Œuvres réalisées sur des lithographies de Henri Michaux</i> | 23 avril – 30 mai | Arnulf Rainer |
| <i>Christian Debout :</i> <i>Ouverture</i> | 4 juin – 11 juillet | Christian Debout |
| <i>Antonio Saura :</i> <i>Peintures</i> | 6 octobre – 14 novembre | Antonio Saura |
| <i>Rafael Mahdavi</i> | 19 novembre – 19 décembre | Rafael Mahdavi |
| 1988 | | |
| <i>Norman Bluhm, Jean- Paul Huftier, Gérald Thupinier</i> | 23 janvier – 27 février | Norman Bluhm, Jean-Paul Huftier et Gérald Thupinier |
| <i>Alexandre Delay</i> | 3 mars – 9 avril | Alexandre Delay |
| <i>Hommage à Michel Tapié</i> | 14 avril – 14 mai | Reconstitution de l'exposition <i>Structures en devenir</i> |
| <i>Rütjer Rühle</i> | 19 mai – 18 juin | Rütjer Rühle |
| <i>Maya Andersson</i> | 13 octobre – 12 novembre | Maya Andersson |
| <i>Norman Bluhm</i> | 17 novembre – 22 décembre | Norman Bluhm |
| 1989 | | |
| <i>Jean-Paul Huftier</i> | 19 janvier – 25 février | Jean-Paul Huftier |
| <i>Gérald Thupinier</i> | 16 mars – 22 avril | Gérald Thupinier |
| <i>Didier Demozay</i> | 27 avril – 27 mai | Didier Demozay |
| <i>Arnulf Rainer : Gesichter mit Goya</i> | 8 juin – 8 juillet | Arnulf Rainer |
| <i>Alexandre Delay</i> | 5 octobre – 5 novembre | Alexandre Delay |
| <i>Rafael Mahdavi</i> | 16 novembre – 22 décembre | Rafael Mahdavi |
| 1990 | | |
| <i>Norman Bluhm, Arnulf Rainer, Antonio Saura</i> | 28 février – 24 mars | Norman Bluhm, Arnulf Rainer et Antonio Saura |
| <i>Rütjer Rühle</i> | 29 mars – 5 mai | Rütjer Rühle |
| <i>Maya Andersson</i> | 12 mai – 2 juin | Maya Andersson |
| <i>Christian Debout : Entité</i> | 7 juin – 7 juillet | Christian Debout |
| <i>Antonio Saura</i> | 16 octobre – 30 novembre | Antonio Saura |

| | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| <i>Sigrid Glöerfelt</i> | 6 décembre 1990 – 12 janvier 1991 | Sigrid Glöerfelt |
| 1991 | | |
| <i>Jean-Paul Huftier</i> | 24 janvier – 2 mars | Jean-Paul Huftier |
| <i>Gérald Thupinier : Autoportrait</i> | 7 mars – 8 avril | Gérald Thupinier |
| <i>Didier Demozay</i> | 18 avril – 18 mai | Didier Demozay |
| <i>Rafael Mahdavi</i> | 3 octobre – 9 novembre | Rafael Mahdavi |
| <i>Arnulf Rainer</i> | 23 novembre 1991 – 18 janvier 1992 | Arnulf Rainer |
| 1992 | | |
| <i>Rütjer Rühle</i> | 20 février – 28 mars | Rütjer Rühle |
| <i>Alexandre Delay : Ces choses “perdues de vue”</i> | 2 avril – 2 mai | Alexandre Delay |
| <i>Kazuo Shiraga</i> | 14 mai – 27 juin | Shiraga Kazuo |
| <i>Sigrid Glöerfelt : Peintures</i> | 10 octobre – 14 novembre | Sigrid Glöerfelt |
| <i>Alexandre Delay</i> | 28 novembre 1992 – 16 janvier 1993 | Alexandre Delay |
| 1993 | | |
| <i>Didier Demozay, Gérald Thupinier, Didier Mencoboni, Jacques Capdeville</i> | 27 février – 31 mars | Didier Demozay, Gérald Thupinier, Didier Mencoboni et Jacques Capdeville |
| <i>Maya Andersson</i> | 3 avril – 12 mai | Maya Andersson |
| <i>David Budd : Peintures 1959 – 1962</i> | 15 mai – 3 juillet | David Budd |
| <i>Gérald Thupinier : Comme un courant d’air</i> | 6 novembre – 18 décembre | Gérald Thupinier |
| 1994 | | |
| <i>Sigrid Glöerfelt : Des silences...</i> | Durant toute l’année ? | Sigrid Glöerfelt |
| <i>Rütjer Rühle : Peintures</i> | 29 janvier – 5 mars | Rütjer Rühle |
| <i>Rafael Mahdavi : Peintures récentes</i> | 12 mars – 16 avril | Rafael Mahdavi |
| <i>Didier Demozay : Peintures récentes</i> | 28 avril – 28 mai | Didier Demozay |
| <i>Antonio Saura : Nulla Dies Sine Linea</i> | 2 juin – 9 juillet | Antonio Saura |

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------|
| <i>Gérald Thupinier : Annonciations</i> | 17 novembre 1994 – 14 janvier 1995 | Gérald Thupinier |
| 1995 | | |
| <i>Didier Mencoboni</i> | Durant toute l'année ? | Didier Mencoboni |
| <i>Alexandre Delay & Emmanuel Hocquard : Voyage à Reykjavik – Chronique vidéo</i> | 12 janvier | Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard |
| <i>Gina Pane, Michel Journiac, Urs Lüthi</i> | 2 février – 4 mars | Gina Pane, Michel Journiac et Urs Lüthi |
| <i>Arnulf Rainer</i> | 5 octobre – 18 novembre | Arnulf Rainer |
| <i>Alexandre Delay : L'atelier de montage</i> | 30 novembre 1995 – 27 janvier 1996 | Alexandre Delay |
| 1996 | | |
| <i>Rafael Mahdavi</i> | 11 avril – 20 mai | Rafael Mahdavi |

Notes manuscrites de Dōmoto Hisao datées de février 1958⁵⁴³.

Quand je sonnai, Fautrier lui-même vint ouvrir la porte. Nous nous dîmes bonjour et il me conduisit au salon. A peine nous étions-nous installés qu'il me demanda, tout sérieusement :

- Avez-vous vu le cirque français à Tōkyō ?

Je ne comprenais pas ce qu'il voulait dire et je répondis :

- Non, je n'ai pas vu de cirque, sauf celui qui est venu des Etats-Unis.

Alors il éclaté de rire et je compris, tardivement, ce qu'il voulait dire. D'ailleurs, je ne m'attendais vraiment pas à ce que c'et artiste si défendu et si admiré par Tapié fasse une attaque contre lui. Il se mit à m'expliquer le "cirque" de Tapié. Il le fit avec une telle éloquence, une telle humeur et aussi une telle dureté que je croyais voir le meilleur exemple du gentleman français.

- Vous connaissez sans doute le fait que Tapié avec joué, autrefois, à New York, de la trompette. Mais maintenant, il ne fait plus de jazz. Il est devenu critique et marchand de tableaux. Alors qu'est-ce qu'il joue maintenant ? Ce n'est plus de la petite trompette mais du grand tuba.

Je fus charmé par ses paroles et ne fis que l'écouter :

- L'Amérique, c'est le pays des gangsters. Là-bas, il n'y a pas de bons peintres, ceux qui font quelque chose de bon dans la peinture, ce sont presque tous des étrangers. Combien de peintres vraiment américains y a-t-il en ce moment ? D'ailleurs ils ne font que des tableaux désordonnés, laids et violents. La peinture de cette sorte est à la mode dans le monde ces jours-ci. Par conséquent, les gangsters vont aux Etats-Unis. Tapié et Mathieu sont aussi des gangsters, d'ailleurs les plus grands gangsters. Où croyez-vous qu'ils soient allés ensuite ? Dans votre pays ! [...] Il faut vous méfier des Américains. Un jour un marchand de New York m'a fait des propositions qui étaient tellement absurdes que je n'en faisais aucun cas. Il m'a invité à dîner, un dîner vraiment splendide, avec une quinzaine de plats, mais le marchand, lui, était si ignorant que je n'ai pris nullement au

⁵⁴³ DŌMOTO, Hisao, notes manuscrites datées de février 1958 conservées dans les archives Stadler, Les Abattoirs – Fonds Régional d'Art Contemporain d'Occitanie, Toulouse, citées dans MÉZIL, Éric, « "Nul n'est prophète dans son pays", le cas de Michel Tapié », dans *Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1999, p. 40-41.

sérieux tout ce qu'il disait. Tapié, c'est la même chose. Il amène toujours la faillite aux marchands avec qui il se lie. Il ne respecte pas les artistes comme des êtres humains. Comment est-il possible qu'on puisse avoir confiance en lui ? Il n'y a que l'Amérique où il puisse faire quelque chose. En France, il est tout à fait en dehors du courant. Donc il n'a pas d'autres moyens que de faire le gangster. Enfin, ce gangster est allé au Japon, où il a été reçu, dit-on, comme un roi. Comme vous êtes naïfs, enfantins et bons, vous Japonais ! Si c'était quelqu'un de grand qui avait joué ce tour, cela se comprendrait encore, mais vous êtes joués par un faux. Vous êtes vraiment des enfants...

Préfaces des expositions d'artistes Gutai à Paris (1959-1965) écrites par Michel Tapié.

Michel Tapié avait pour habitude de proposer de courts textes aux galeries pour introduire l'exposition aux visiteurs, qu'il diffusait sous forme de feuillets distribués lors de l'événement. Il nommait ces feuillets : « catalogue ». Pour la première exposition traitée dans cette étude (*Métamorphismes*), aucun catalogue ni carton d'invitation n'ont été trouvés dans les archives de la galerie Stadler. Cependant, dans l'ouvrage *Gutai: Decentering modernism* de Ming Tiampo, un carton d'invitation est cité. Aucun original n'ayant été retrouvé, les propos repris dans cette annexe pour cette première exposition sont ceux cités par Ming Tiampo en anglais et traduit en français par Lucie Piron. Étant une traduction en français d'une traduction en anglais d'un original en français, les propos ne sont peut-être pas absolument fidèles à ceux de Tapié. Les préfaces reprises dans cette annexe pour les trois autres expositions figuraient sur leurs catalogues retrouvés dans les archives de la galerie Stadler.

***Métamorphismes* (12 novembre – 2 décembre 1959)⁵⁴⁴**

Heureusement, la négation du contenu et du message avec de puissantes abstractions décoratives n'est plus la question centrale. Le principe de fonctionnement de ce type d'oeuvre d'art : engager l'incarnation de nouvelles métamorphoses couplées à d'autres morphologies. L'oeuvre complète est-elle donc autre que les méta-métamorphismes ?

***Shiraga* (26 janvier – 22 février 1962)⁵⁴⁵**

Lors de mon premier voyage au Japon, en septembre 1957, l'une des plus étonnantes rencontres a été celle du groupe Gutai. Formé après la guerre à Osaka autour du grand peintre Jiro Yoshihara, ce groupe est étonnant en tant qu'ensemble de hautes personnalités de l'art et peut-être encore plus : c'est actuellement le seul qui soit constructif en tant que groupe, alors que tous les autres académisent dans la faiblesse autour d'une personnalité en mal de courtisans (et encore bien heureux si cette personnalité en est bien une...). Ceci est le fait du « maître »

⁵⁴⁴ TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentering modernism*, Presses universitaires de Chicago, 2011, p. 139 (trad. Lucie Piron).

⁵⁴⁵ Catalogue de l'exposition *Shiraga*, 1962, Les Abattoirs – Fonds Régional d'Art Contemporain d'Occitanie à Toulouse, fonds Archives de la Galerie Stadler, farde « Coupures de presse des expositions (juin 1961 – novembre 1962) ».

Yoshihara et ici j'utilise le mot maitre dans son plein sens oriental, c'est-à-dire dans des structures sociales où les verbalismes démocratiques n'ont pas encore fait perdre complètement le sens profond de la hiérarchie. Jiro Yoshihara a dit au groupe de jeunes qui sollicitaient son enseignement qu'il était un maitre qui n'avait rien à enseigner, mais il a immédiatement créé un climat extraordinaire autant qu'insolite de création : organisation saisonnière d'expositions dans les lieux les plus insolites, dans les parcs publics, sur des plages désertes, dans les bassins désaffectés de constructions de Kobé, quelques fois dans de dignes musées qui, dans une telle séquence, prenaient figure de lieux éminemment subversifs... Organisation annuelle d'étonnants spectacles conçus, entièrement réalisés et joués par les artistes mêmes du groupe, devant des salles pleines d'un public très nombreux et pas spécialement intellectuel (tout ceci bien avant qu'il soit question aux U.S.A. ou en Europe de néo-dadaïsme-réalisme et sans aucun appui des milieux officiels, des bien-pensants de l'avant-garde, ni de critiques d'art syndiqués).

J'ai assisté à des réunions de travail du groupe Gutai : dans une fastueuse maison traditionnelle le maitre préside à une table basse autour de laquelle sont agenouillés les jeunes artistes hommes, les jeunes filles servant le thé ou très traditionnellement agenouillées au second rang, souvent après un moment le maitre s'endort, mais le groupe catalysé continue à élaborer les plus folles idées et à en organiser les immédiates réalisations : de ceci est sorti peut-être plus de la moitié de ce que l'avant-garde du Japon a de meilleur à aligner.

C'est au cœur d'un tel climat que s'est développée l'expérience picturale de Kazuo Shiraga qui est probablement l'une des deux ou trois plus fortes personnalités de la jeune peinture en Orient. Il est en outre un collectionneur passionné de sabres de samourai ; à travers la grille de ces quelques sommaires renseignements je crois devoir en toute confiance laisser la parole à sa peinture, dont c'est le premier ensemble présenté hors du Japon : à nous de voir si nous sommes aptes à en subir la très forte incantation magique.

Structures de répétition (26 avril – 21 mai 1962)⁵⁴⁶

La répétition signifiante d'un élément-point (de ce fait devenu neutre) à l'intérieur d'une surface engendre un ensemble espace fermé ; répété indifféremment et jusqu'aux limites de cette surface, elle suggère un espace généralisé. Maître de son algorithme, l'artiste est alors à l'optimum de la disponibilité abstraite, au voisinage du point-clé de l'instant contradictoire.

Groupe Gutai (30 novembre 1965 – 8 janvier 1966)⁵⁴⁷

Autour de 1930, l'avant-garde créatrice japonaise se jouait entre Hasegawa et Yoshihara, pionniers homologues de Miró dans la perspective orientale où la présence d'une longue tradition venue des Sungs réduisait facilement à néant les poncifs de nos salons d'automne, après 1945 Hasegawa a peint et enseigné à San Francisco jusqu'à sa mort ; Yoshihara, vivant paisiblement à Osaka, a été le catalyseur de l'un des mouvements les plus dynamiques et apparemment les plus fous de maintenant, créatif en tant que mouvement et engendreur de fortes personnalités artistiques à travers l'apparence des techniques les plus irrationnelles, le groupe Gutai.

Aux jeunes artistes qui sollicitaient son enseignement, Yoshihara a dit : « Je suis un maître qui n'a rien à vous apprendre, mais qui peut tenter d'organiser une activité collective conditionnant une ambiance propre à la création artistique ». Et, depuis, les Gutai (le mot signifie quelque chose comme action d'incarner, incorporation) se réunissent tous les jours en fin d'après-midi dans la fastueuse demeure traditionnelle de Jiro Yoshihara pour mettre au point les idées et les actions les plus invraisemblables dans le calme des plus traditionnels protocoles : après quelques minutes le maître s'endort mais son action catalysante fonctionne. Depuis plus de dix ans la région d'Osaka peut voir souvent des expositions insolites dans des parcs publics, dans les bassins de constructions navales de Kobé, et jusqu'à un « Sky Festival » réalisé à quatre-vingt mètres au-dessus des toits d'un grand immeuble avec des bannières accrochées à des ballons captifs multicolores, présentation assez spectaculairement excitante de trente gouaches agrandies à une échelle moyenne de vingt mètres de hauteur oscillant au gré des coups de vent

⁵⁴⁶ Catalogue de l'exposition *Structures de répétition*, 1962, Les Abattoirs – Fonds Régional d'Art Contemporain d'Occitanie à Toulouse, fonds Archives de la Galerie Stadler, farde « Coupures de presse des expositions (1961 – 1962) ».

⁵⁴⁷ Catalogue de l'exposition *Groupe Gutai*, 1965, Les Abattoirs – Fonds Régional d'Art Contemporain d'Occitanie à Toulouse, fonds Archives de la Galerie Stadler, farde « Coupures de presse des expositions (1965 – 1966) ».

venant de la mer intérieure, etc... Et d'extraordinaires spectacles, non pas pour cinquante pseudo-intellectuels, mais dans de grands théâtres toujours remplis, dans une atmosphère de fête, ce qui est mieux.

Yoshihara, en tant que maitre du Gutai, m'a chargé de bien spécifier que toutes ces activités sont élaborées dans l'espoir que les artistes bénéficient d'ambiances créatrices pour, en fin de compte produire des « œuvres d'art », sans quoi toutes ces agitations seraient vaines, ce qui me semble totalement rassurant pour le devenir de son mouvement qui compte parmi ses membres un haut pourcentage de ce que l'actuelle avant-garde japonaise a de meilleur.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| AVERTISSEMENTS..... | 4 |
| REMERCIEMENTS..... | 5 |
| INTRODUCTION..... | 6 |
| I. GUTAI : NAISSANCE ET ESSOR AU JAPON..... | 11 |
| A. Formation..... | 11 |
| 1. Yoshihara Jirō et la genèse : des influences occidentales..... | 11 |
| 2. « <i>Post Hiroshima Generation</i> », jeunesse de la guerre et de l'occupation..... | 14 |
| 3. La Gutai Bijutsu Kyōkai. Rassemblement autour du maître Yoshihara..... | 15 |
| a. Les premiers membres..... | 15 |
| b. De Zero à Gutai..... | 16 |
| c. Le manifeste..... | 17 |
| B. Particularités artistiques japonaises et volonté d'internationalisation..... | 19 |
| 1. Recherches sur le concret à travers l'abstrait..... | 19 |
| a. Matière..... | 19 |
| b. Espace et temps..... | 20 |
| c. De l'action à la toile..... | 22 |
| 2. Stratégies de diffusion..... | 25 |
| a. Revue internationale bilingue : <i>Gutai</i> | 25 |
| b. Expositions en plein air..... | 27 |
| c. Gutai sur scène..... | 30 |
| d. Pinacothèque..... | 31 |
| C. Réception au Japon..... | 32 |
| 1. Ashiya et Ōsaka..... | 32 |
| 2. Tōkyō..... | 33 |
| II. MICHEL TAPIÉ ET SON RÔLE DANS L'INTERNATIONALISATION DE GUTAI..... | 37 |
| A. Brève biographie d'un critique et essor d'un nouveau système marchand..... | 37 |
| 1. Michel Tapié de Céleyran, un aristocrate sans le sous..... | 37 |
| 2. Aux balbutiements de l'informel avec Jean Dubuffet et Georges Mathieu..... | 38 |
| 3. Vers un art autre avec son ouvrage-manifeste..... | 41 |

| | | |
|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 4. | Michel Tapié et Rodolphe Stadler, les débuts d'une amitié et d'une longue collaboration de quinze ans..... | 44 |
| 5. | Fin de carrière avec des artistes iraniens..... | 47 |
| B. | Premier séjour au Japon (1957) : rencontre avec Gutai..... | 48 |
| 1. | Premiers contacts avec Gutai..... | 48 |
| 2. | Itinéraire : Tōkyō, Ōsaka, Ashiya, Kyōto, Tōkyō..... | 48 |
| 3. | Collaboration avec Tapié pour la revue <i>Gutai</i> | 51 |
| C. | Tapié emporte Gutai dans son sillage aux États-Unis et en Italie..... | 52 |
| 1. | Gutai chez Martha Jackson, le malentendu à New York (1958)..... | 52 |
| 2. | Le succès de Gutai à Turin (1959-1962)..... | 54 |
| D. | Les tableaux de Gutai arrivent à Paris : une exclusivité Stadler. Historique de la galerie (1955-1999)..... | 58 |
| 1. | Rodolphe Stadler en jeune galeriste et Michel Tapié le critique-créateur..... | 58 |
| 2. | Un système associatif pour la promotion d'un art marginal..... | 61 |
| 3. | L'art abstrait en crise dans les années 1960..... | 63 |
| 4. | Renouveau avec l'Art corporel : la galerie sans Tapié en 1970..... | 65 |
| III. | COMMENT EXPLIQUER LA MAUVAISE RÉCEPTION DE L'EXPOSITION GROUPE GUTAI À LA GALERIE STADLER À PARIS (1965) ?..... | 68 |
| A. | Prémices..... | 68 |
| 1. | Premières expositions parisiennes, les artistes Gutai discrets dans la presse..... | 68 |
| 2. | Non-initiation du public aux théories de Gutai..... | 71 |
| 3. | Assimilation de l'art Gutai à l'art informel..... | 73 |
| 4. | Faux-semblant au sein du clan de l'informel : les cas de Jean Fautrier et Georges Mathieu..... | 75 |
| B. | Critiques de l'exposition <i>Groupe Gutai</i>, un « échantillonnage assez peu convaincant »..... | 78 |
| 1. | De l'art autre à un nouvel académisme ? Évolution à contre-courant pour Gutai..... | 78 |
| 2. | « Peindre n'est pas décorer » : restriction à l'aspect décoratif..... | 81 |
| 3. | Scénographie d'une exposition commerciale..... | 84 |
| 4. | <i>Groupe Gutai</i> , réaction à l'exposition <i>Nul</i> d'Amsterdam (1965), comme réaffirmation de l'appartenance à l'informel..... | 86 |
| C. | Le devenir de quinze tableaux après l'exposition : direction Musée Cantini de Marseille..... | 88 |
| | CONCLUSION..... | 92 |

| | |
|-----------------------------------|------------|
| BIOGRAPHIE..... | 96 |
| A. Sources imprimées..... | 96 |
| 1. Ouvrages..... | 96 |
| 2. Articles..... | 97 |
| 3. Coupures de presse..... | 97 |
| 4. Catalogues d'exposition..... | 99 |
| 5. Mémoires et thèses..... | 99 |
| B. Archives..... | 100 |
| C. Entretiens..... | 100 |
| D. Sources numériques..... | 100 |
| ANNEXES..... | 102 |
| TABLE DES MATIÈRES..... | 181 |