

ARTS ET MUSÉES AU JAPON

L'espace et les sens

Giada Ricci

Éditions Delatour France

Collection aCROSS
Art Création Recherche Outils Savoirs Synesthésie
dirigée par Lenka Stransky



Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2^e et 3^e a), d'une part, «que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective» et, d'autre part, «que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration», «Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite» (article L.122-4). Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISSN 2681-2193
ISBN 978-2-7521-0459-5

© 2023 by Éditions DELATOUR FRANCE
www.editions-delatour.com

PRÉFACE

Frédéric Girard

Ce travail est le résultat d'une enquête dans le domaine muséographique au Japon guidé par une curiosité intellectuelle insatiable de son auteur, et mené de main de maître sous un angle double : Giada Ricci, architecte et muséologue de métier, a observé un certain nombre de musées japonais avec un regard de professionnelle ; elle inaugure un champ nouveau de recherche dans ce domaine qui intéresse l'architecture, la muséographie et la muséologie, la conception de l'espace en rapport avec la vie sociale et la géographie humaine, l'esthétique associant à la fois l'architecture, l'histoire de l'art, le travail du bois et des matériaux, l'art des jardins, l'art sacré des espaces religieux shintō et bouddhiques. à travers un seul objet, le musée, une multitude de domaines artistiques et de champs sémantiques sont entrevus, parcourus, traversés et décrits, et de nombreux domaines scientifiques sont explorés et investis. Il est à noter que dans ce travail, ce n'est pas le quantitatif qui prime mais le catégoriel, la typologie et le paradigmatique.

On n'y trouvera donc pas une liste exhaustive des musées modernes et anciens du Japon mais seulement d'exemples significatifs d'espaces muséaux d'exposition, depuis Meiji puis 1990-2015, chez des architectes créatifs comme Andō Tadao, Taniguchi Yoshio, Abe Hitoshi, Fujimori Terunobu. Son but est de constituer une typologie des collections, des mises en exposition et des musées d'art. On peut louer le fait que les sources écrites et non écrites sont toutes de première main et que l'auteur n'a pas ménagé sa peine pour obtenir des entretiens particulièrement précieux et dûment traduits dans notre langue. Giada Ricci a effectué des séjours prolongés sur le terrain du Japon. Le mérite de ce travail est à souligner à de nombreux titres. Il n'est jusqu'à présent presque personne qui a eu le courage d'entreprendre et de réaliser un projet qui ne consiste pas seulement en des descriptifs d'ordre matériel mais qui soit conceptuel. Il est un modèle d'investigation menée par une professionnelle et une personne du métier dans une perspective scientifique qui rend l'œuvre d'autant plus précieuse et de haut intérêt qu'elle se fonde sur des idées éprouvées. Elle déploie une saisie globale touchant, soulignons-le à nouveau l'architecture, la muséologie, la muséographie-scénographie, l'histoire des musées et de l'architecture, pour leur donner un champ d'application novateur à l'espace muséographique dans les musées d'art du Japon.

Il m'a été donné, malgré mon incompetence du domaine, de suivre Giada Ricci dans certaines de ses visites et ses parcours sur place ainsi que dans le traitement des données qu'elle discute, parmi lesquelles des matériaux, des plans, des textes et des entretiens oraux. Malgré la technicité requise, le manuscrit est bien écrit, agréable à lire, présenté de façon judicieusement articulée, intelligible – qualité devenue rare – et systématique. Les problématiques ont été élaborées à la suite d'une expérience japonaise prolongée, à la fois par la fréquentation des œuvres, des bâtiments, des musées sur place et en fréquentant les milieux humains, sociaux et scientifiques concernés. C'est un travail aussi complet qu'on peut l'espérer sur le sujet, une mine de renseignements ainsi qu'un catalogue riche et fourni, agrémenté d'illustrations de qualité fort bien documentées. C'est un plaisir de lire, en même temps que les matériaux présentés et analysés donnent à penser. Il soulève tout un ensemble de questions portant sur la sphère géographique du Japon, n'est-il pas possible de mettre en rapport certains fait muséaux et muséologiques avec des problématiques que rencontre tout spécialiste du Japon, de ses conceptions philosophiques et religieuses qui touchent à l'histoire de l'art et à des questions d'esthétique générale ?

Je me contenterai de quelques remarques à ce sujet. L'histoire de l'art est elle-même le produit d'une élaboration moderne portant sur

une matière et des conceptions qui, à l'époque de la production des œuvres, n'étaient pas perçues comme relevant de cette discipline. Le phénomène perdure dans le domaine religieux tant que la foi est vive et que la matière est objet d'une croyance vécue même si elle n'est qu'affaire d'intériorité. Dans bien des cas, un archivium d'objets religieux n'est pas un musée mais un grenier où l'on a déposé des objets sacrés que l'on ressort dans des lieux de culte à des moments précis et propices. De nombreux musées municipaux ne trahissent aucune préoccupation esthétique mais seulement la volonté de préserver des matériaux qui racontent l'histoire du lieu et portent des témoignages irremplaçables de sa culture locale. Quel musée concernant les chrétiens cachés pourrait-il se prévaloir d'une quelconque valence artistique ? Les décorations pariétales des tumuli des débuts de notre ère font certes croire qu'un Kandinsky se serait égaré dans le temps et dans l'espace, en raison du caractère abstrait et de la palette de couleurs des parois peintes – mais l'incontestable sentiment esthétique qu'on en retire n'est peut-être que le résultat de projections de notre part.

L'on sait que, déjà en Occident, l'esthétique comme discipline reconnue daterait de 1750, année de parution de l'*Aesthetica* de A.G.Baumgarten, qui en faisait une philosophie de l'art. Si l'ornemental en est exclu, la discipline reconnaît le cri de la sculpture du Laocoon la bouche quasiment fermée (I^{er} s. AC) comme une forme exacerbée et inversée de beau, un sublime qui peut s'ancrer jusque dans l'affreux et l'horrible, comme le soulignait Jules Vuillemin. Le beau et le sublime définissent l'art, mais la poésie et la peinture avoisinent dès Horace qui fait de la poésie une imitation de la peinture (*ut pictura poesis*) tandis que la Renaissance verra la poésie comme source de la peinture comme de tout art.

Il est peu contestable que nombre de formes d'art au Japon ont la poésie pour source : Zeami met la poésie japonaise (*waka*) comme parangon de l'art du Nô. Son disciple Zenchiku met plus audacieusement le beau dans la rudesse et la violence du guerrier, de la même façon paradoxale que la fleur éclôt sur l'arbre mort ou le rocher de la façon la plus sublime. L'exergue à l'ouvrage de Giada Ricci ne porte-t-elle pas ce mot de : « On peut comparer la disposition d'un tableau dans un musée à l'écriture d'une œuvre poétique... ».

Le peintre n'est plus un imitateur ni un artisan, il est artiste. Depuis quand l'architecture n'est-elle plus une construction utilitaire mais une œuvre à part entière ? La correspondance entre les différents arts reconnue au XIX^e siècle sur les frontières de la peinture et de la poésie (G.E. Lessing, Laocoön, Baudelaire, Wagner, Étienne Souriau,

La correspondance des arts, 1947), donne droit de cité à l'architecture. Selon le système compliqué, difficile et empli de contradictions de Hegel, l'architecture, faite de matière brute, opaque et inerte, marque le moment de l'art symbolique, qui précède l'art classique de la sculpture à la Renaissance, puis l'art romantique de la peinture, de la musique et de la poésie. Les pyramides, le Parthénon et les cathédrales gothiques en sont des exemples. Pour Schopenhauer, le monde est une musique incarnée et incarnant « la volonté », tandis que l'architecture, la sculpture, la peinture et la tragédie ne sont que des reproductions de la réalité. à l'orée du XX^e siècle, produit partiel de l'industrialisation, une même violence est faite aux mots chez Mallarmé, à l'harmonie avec Debussy et à l'architecture qui veut concilier fonctionnalisme et art déco, comme dans la Maison Cubiste de Raymond Duchamp-Villon (1912).

Ces idées et leurs modèles sont occidentaux. L'art oriental pénètre l'Occident, à son détriment selon Nietzsche certes, mais il apporte une altérité première ou « primitive » aimée des surréalistes, la brisure de la perspective et de l'imitation fidèle au profit de l'impression sensitive haïe de l'art classique grâce à l'estampe japonaise et à sa technique de l'aplat. Les maisons chinoises avaient pénétré les jardins anglo-chinois de Hubert Robert dès la fin du XVIII^e siècle. Les représentations architecturales et sculpturales du Japon déformées au prisme des peintres européens au cours des XVIII^e-XIX^e siècle, laissent la place à une connaissance directe qui impressionne fort les artistes. Ce sont les théories de Hegel, Schopenhauer et Nietzsche, ne valorisant pas l'architecture, qui pénètrent au Japon où l'on n'en fait initialement pas un domaine majeur de l'art.

L'architecture japonaise est marquée par un esprit d'ouverture donnant libre cours à une circulation visuelle étendue à tous les horizons, loin des espaces clos comme l'a remarqué Watsuji Tetsurō dans son Pèlerinage dans les temples de Nara, cité par Giada Ricci à propos. En même temps que cet art du Japon se fait connaître, il se laisse à son tour imprégner des idées contemporaines en Europe et aux États-Unis, si bien qu'une symbiose s'opère. La post-modernité exprime une crise de la modernité dans un Occident industrialisé. Il est le symptôme d'un « malaise civilisationnel » devant le produit et le marché commercial qui engendre des œuvres d'art, et il connaît son versant japonais apparu de façon autonome dès l'époque de la deuxième guerre mondiale. Le cloisonnement des arts s'efface devant leur symbiose et une communication culturelle qui détruit leur hiérarchie. La valeur des œuvres est fixée par des experts, non sans arbitraire, au moyen des classifications flottantes en trésor national, bien culturel important, *etc.*

C'est à cette confluence d'idées dans les deux sens que se situe le travail de Giada Ricci.

Dans une Introduction, les problématiques sont exposées et rappelées de façon succincte et consistante. L'auteure met en œuvre une démarche interdisciplinaire abordant à la fois la conception et la perception dans deux ordres de faits : Elle circonscrit les modes de penser japonais par une approche transculturelle et met en évidence des référents ainsi qu'un renversement des regards ; elle définit l'espace muséographique et l'œuvre d'art en rapport au paysage et à la ville, ce qui induit une muséalisation de la ville et du paysage. Elle innove la recherche historique et spatiale dans la mise en évidence des spécificités des pratiques muséologiques japonaises à différents plans de conception et d'aménagement de cet espace et du rapport œuvre-espace : l'architecture, l'exposition ainsi que la perception de l'espace et des œuvres.

Dans un premier chapitre, « L'ART AU MUSÉE », Giada Ricci retrace un historique raisonné du musée et du phénomène muséal au Japon. Giada Ricci fait bien de souligner que le présent plonge ses racines dans le passé aux plans de l'esthétique et de la présentation des œuvres. à l'époque de Kamakura, l'on procède à des ouvertures temporaires des rideaux des œuvres bouddhiques restées cachées, et les objets déposés dans les oshiita et tokonoma prennent une valeur décorative. Ce que l'on traduit généralement par ornements, *kazari*, *shōgon*, possède la valence religieuse d'une exposition des mérites des actes des Buddha et joue le rôle de décorum accentuant le prestige des donateurs issus de la noblesse dans leur position politique régulatrice de la population. Garde-t-on un souvenir de ces valences dans les expositions muséales contemporaines ? Le fait serait loin d'être étonnant. Elle constate que l'espace muséographique en quelque sorte détruit, casse et distend l'espace architectural. La concomitance des deux espaces crée une nouvelle dimension qui est l'objet de son propos aussi bien théorique que pratique.

En nombre presque infini sont les demeures privées où ont vécu des personnages remarquables transformées en musées. Tout peut devenir un musée : le centre de recherches sur la musique japonaise à l'université des beaux-arts de Tokyo est devenu, grâce à la curiosité infinie de la personnalité de Tanabe Hisao, un musée universel des instruments de musique du monde. La demeure d'un membre de la famille Kanze est un musée de masques et habits des acteurs de Nō, indépendamment et de manière beaucoup plus intimiste que le musée du théâtre de l'université Waseda, imité du Fortune Playhouse

de Londres, pourtant bien achalandé. De même, le temple Hōzanji à Ikoma, dans la préfecture de Nara, se transforme en musée une seule journée, le 8 août, lorsqu'on expose pour aérer le papier, la totalité des manuscrits autographes de Kanze Zeami et de Konparu Zenchiku ainsi que les textes de la famille Konparu sur les arts martiaux, famille liée à celle militaire de Yagyū : toute une époque et toute une culture revivent ce jour-là qui fait affluer du Japon entier les amateurs et les savants, au sommet d'une montagne accessible par téléphérique ou à pied, au prix d'une ascèse drastique.

Des temples comme Byōdōin, qui figure la Terre pure d'Amida en ce monde, ou le Tōdaji qui représente la Terre pure de Vairocana, ont leur musée depuis une époque récente, grâce à l'architecte Kuryū Akira sous l'égide de l'UNESCO dans le premier cas. Le Tōdaji abritait le grenier impérial du Shōsōin qui a été pris par la maison impériale à l'époque Meiji sur la base d'une absence de précision sur son « propriétaire » : le fait est général au Japon où la propriété est affaire coutumière plus qu'administrative. La bibliothèque préfectorale, d'aspect presque misérable dans les années 1970 mais véritable caverne d'Ali Baba pour ses manuscrits et œuvres iconologiques, a pris l'aspect d'un splendide musée-espace depuis la visite au début du XXI^e siècle par l'empereur démissionnaire Akihito.

Des musées sans collection, le Métropolitain de Tokyo, le Centre des arts de Tokyo, sont édifiés assez récemment. Le Musée Vide (Empty Museum) de Morishita Masaaki est particulièrement intéressant car il se montre possible de toute œuvre et ouvert à tout ce qui existe dans le monde.

Les musées mémoriaux prennent au Japon un tour beaucoup plus diversifié que les nôtres dédiés aux guerres. Le musée du philosophe Suzuki Daisetsu de Taniguchi Yoshio à Kanazawa en est un exemple, tout comme le musée dédié Shibusawa Eiichi bienfaiteur des projets culturels de la France à l'époque de Paul Claudel. Celui de Suzuki est plongé dans un univers aquatique fluant et changeant tout en étant celui d'une surface calme qui figure l'apaisement de la méditation Zen pourtant non délié du monde passionnel.

Les églises chrétiennes du sud du Japon, des îles Gotō au littoral de Nagasaki, inaugurent des musées chrétiens (*Kirishitan hakubutsukan*) qui exposent les vestiges du Siècle Chrétien et des missions étrangères aux XIX^e et XX^e siècles, dans des salles souvent improvisées plutôt que structurées. Le paysage environnant est naturel avec sa mémoire collective martyrologique et ecclésiologique et les activités agricoles ou commerçantes qui n'ont pas encore disparu. Mais leur classement

comme patrimoine mondial par l'UNESCO en a fait des musées rénovés et plus luxueux : lorsque l'examineur s'y est déplacé, les habitants déploreraient ce fait qui selon eux est destructeur de leur foi. Les églises en forme de coque de bateau renversé venues de l'ouest de la France sont frustes et l'on rechigne à peindre en couleur les poutres qui restent à nu, tout comme le sont de nombreux ensembles architecturaux japonais, à l'exclusion de ceux dont la finition technique est sophistiquée. Les églises même sur modèle occidental ne sont pas des « produits finis » (*kiseihin*, *kanseihin*) répondant à une harmonie, terme musical qui correspond à un idéal baroque de contrepoint, mais souvent sans ordonnancement établi et empli de contradictions. Si harmonie il y a, car il n'y a pas ici d'harmonie en général, elle concerne l'accord entre les choses et le goût du maître de maison (§ X : la traduction de Gallimard consultée, méritoire en son temps, est à revoir) elle n'est pas apprêtée et laisse place au vide (*johakyū no bi*, terme utilisé par un critique moderne mais pas par Kenkō lui-même), ainsi que le souligne Yoshida Kenkō, d'une façon qui fait penser à Marcel Duchamp (Notes de musement, § LXXII), que Giada Ricci cite à propos). Ce vide est celui de la scène de Nō : il importerait de noter qu'il est cosmique et orienté, selon la tradition orale Kanze que l'examineur a recueillie, et que le pin et le bambou ainsi que le portillon bas (*kuguriguchi*) figurent un univers d'immortalité tout comme l'est le pavillon de thé (Rolf Stein, *Le Monde en petit*), (Fr. Girard, « Les Six Cercles en une Goutte de Rosée : un traité de Nō de Zenchiku (1405-1470) », Impressions d'Extrême-Orient, Hommage à Jacques Dars, Paris, n° 4, septembre 2014). La mise en évidence des matériaux bruts sans peinture et l'inachevé du travail sont le propre d'une esthétique aux aspects parfois paupéristes (on dirait un baraquement à l'abandon, un entrepôt de fortune) qui veut donner à penser la création téléologique en train de se faire, en éliminant le pur décoratif pour faire vivre la texture et les caractéristiques propres des matériaux à nu sans ajout d'artefact. Ce type architectural serait propre au « modernisme » de l'ère Shōwa (Itō Teiji, à propos des « rude timber buildings » bâtiments en bois grossier, comme ceux d'Australie). Cet aspect non apprêté de l'architecture et du mobilier intérieur est loué sans réserve par le penseur Yoshida Kenkō à de nombreuses reprises dans ses *Notes de musement* (*Tsurezuregusa*), dans la lignée de Kamo no Chōmei, l'inventeur du préfabriqué en architecture (qui avait vu le déplacement de la capitale de Kyoto à Kōbe par le mégalomane Taira Kiyomori) comme dans les instruments de musique (*biwa* et *koto*). Ce modernisme n'est plus synonyme de fonctionnalisme et d'internationalisme mais plutôt de déconstruction et de greffe, de formes concassées, faites de pièces rapportées avec

le temps qui s'imbriquent en couches successives sans uniformité ni surfaces lisses. On se pose la question de vivifier le préexistant tout en le mettant à l'épreuve du nouveau qui le critique et le reconceptualise à l'aide d'une terminologie importée qui, faussement, donne l'impression d'une introduction et d'une influence de l'extérieur. (Itō, *ibidem*). Le même phénomène se produit dans le domaine musical où l'on observe une alternance entre musique indéterminée et musique déterminée qui recoupe en partie autochtonie et apport étranger : en fait les deux phénomènes sont parallèles (Akira Tamba).

Comme Giada Ricci le laisse dire à Andō,

le musée d'art, comme l'église, crée une émotion de l'espace particulière dans la vie des gens. Dans un musée, il vous est permis par la contemplation de l'art et de l'environnement, de reprendre possession de vous-même. Je ne veux pas que les gens viennent ici pour se divertir, mais pour se retrouver, pour nourrir leur esprit et leur âme. L'espace que je veux construire, le lieu idéal est à la fois sacré et profane.

Le sens qui imprègne le monde naturel au Japon, comme le montre l'analyse du son par des textes bouddhiques bien connus, vient renforcer la validité d'une vision qui embrasse l'espace muséal et l'environnement.

Le deuxième chapitre « ARCHITECTURE DES MUSÉES JAPONAIS » met en évidence les spécificités des pratiques japonaises, de son esthétique, de son vécu social et de sa situation dans le paysage et la ville, autrement dit de son espace dans son sens le plus global. Il développe de façon plus spécifique la question de l'architecture proprement dite des musées au Japon qui offre des spécificités. La structuration de l'espace donne un sens, pour les œuvres contemporaines en parallèle aux œuvres patrimoniales, « l'artiste crée une œuvre qui ne fait qu'un avec le lieu d'exposition, un espace entre art et architecture ». Ne peut-on dire que la manière de concevoir le musée et de le mettre en œuvre ressortit à cette identification entre l'auteur, le maître d'œuvre ou héros, l'œuvre et l'espace qu'il crée et déploie et le sujet et le spectateur. Ce dernier ne peut rester dans une indifférence neutre mais est absorbé dans l'espace muséal et la trame qui s'y noue en interaction. Ce point de vue est défendu de longue date et se trouve conforté par les créations modernes et contemporaines sur lesquelles Giada Ricci s'est penchée avec talent, bon sens, intuition et sens de la mesure.

Une réflexion menée sur les spécificités des pratiques japonaises a pour préalable l'identification de typologies et de spécificités des

musées japonais et de répartition spatiale puis qu'ils sont des lieux d'expérience esthétique et de sociabilité. Musées publics, privés, des lieux d'exposition temporaires dans des librairies, des grands magasins (qui font penser comme phénomène d'adaptation aux autels shinto portatifs qui sont des pendents des sanctuaires bien installés dans les villes et les montagnes). Il me semble que les lieux d'exposition temporaires sont anciens et que les musées encyclopédiques inaugurés au XIX^e siècle à Tokyo, Nara et Kyoto afin de préserver le patrimoine nippon est né en imitation des musées occidentaux qui sont un peu des réserves et des entrepôts dont l'aspect de jouissance esthétique et conviviale n'est pas vraiment premier. Ces grands musées nationaux ne seraient-ils pas à certains égards des exceptions dans le paysage muséal japonais ? Les musées plus spécialisés dans le folklore, l'archéologie, les cultures locales, les salles de trésor des temples se multiplieraient à partir du XX^e siècle, et les arts contemporains dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les musées Aïnous se développent à Hokkaidō en raison du risque de disparition de cette culture cantonnée dans des réserves plus ou moins authentiques. Les travaux et les entreprises de conservation de Kinda.ichi Kyōsuke, chronologiquement parallèles à celles de John Batchelor, de Leroi-Gourhan et de Jean-François de La Pérouse mais stériles en muséologie – à l'exception en France de Leroi-Gourhan au musée de l'Homme puis Branly –, ont porté ses fruits que l'on peut observer mais sur lesquels Giada Ricci n'a peut-être pas eu le loisir de s'étendre.

De même en va-t-il des musées aux dimensions réduites d'Okinawa sur les sites côtiers – l'un d'eux dans le palais royal à Naha a récemment risqué de partir en fumée –, dans un monde insulaire dominé par l'idée d'un « climat environnemental » de « vent et de plans d'eau » (*fūsui*), plus que de « vent et de terre » (*fūdo*) qui est plus solide, dès avant l'introduction du confucianisme et du bouddhisme au Japon. L'eau joue un rôle cosmique ainsi que dans la réflexion philosophique en Chine et au Japon où elle est dominante, jusque chez le penseur bouddhique Dōgen, dans son « Sūtra des montagnes et des eaux ». On note d'ailleurs la prévalence de plans d'eau dans les musées nouvellement reconstruits dont Giada Ricci donne des illustrations. Ils se retrouvent dans l'art des jardins miniature à la capitale, où l'on se préoccupe de reproduire des Paradis bouddhiques ou bouddho-taoïques en ce monde (*Sakuteiki* de l'architecte de Fushimi, Tachibana Toshitsuna, beau-frère du régent Fujiwara Yorimichi, XI^e siècle), en tant que micro-macrocosomes. Dans certains cas, le monde se présente sous la forme du mandala, mandala qui est un bariolement d'objets, un étalage des choses et des êtres dans leur diversité (jap. *madara*), en réalité

une structuration étagée de tout ce qui existe, on a envie de dire qu'un mandala est un musée en puissance et que le monde est un musée.

Le troisième chapitre « PARCOURS ET LUMIÈRE » s'applique à retracer le chemin intérieur du visiteur d'un musée qui s'apparente parfois à un parcours initiatique et n'est pas sans rappeler les pèlerinages. Ceux-ci mènent à une conversion de l'esprit de celui qui l'entreprend et conduit à un retournement du regard au sein de l'intériorité du sujet qui ressort transformé de sa visite. Ils sont comme une rencontre avec un objet qui n'est autre que soi-même. L'art du muséologue consiste à préparer et ménager ce parcours en vue du visiteur qui entre en une communication dialoguée et vivante avec les auteurs des œuvres tout comme avec le concepteur du musée qui est partie prenante de l'ensemble des projets. Ne dirait-on pas parfois, lorsque la matière s'y prête, que l'on a affaire à un maṇḍala où tout un chacun déambule librement, la liberté de mouvement étant la preuve tangible que l'on a atteint une perfection de vue et une maîtrise dans l'action de la part du sujet à l'égard d'autrui ? La lumière qui se dégage de l'entrevue et du croisement des regards est intérieure ou extérieure. Elle peut se produire dans l'obscurité : tel est le cas des visions des pèlerins et ascètes qui dans les ténèbres des sites bouddhiques « voient » apparaître les personnages du panthéon bouddhique, Buddhas ou Bodhisattvas, en pleine lumière sur les murs verticaux et les parois rocheuses concassés de reliefs évocateurs de formes.

L'art figurant des personnages culturels viendrait de la concentration mentale dans les lieux sacrés que sont les grottes, les vihāra, les stūpas, dans lesquels les pèlerins s'aventurent : au début ils ne voient rien mais, en fonction de leur degré de foi, les personnages émergent sur les parois murales de manière lumineuse puis avec des contours de plus en plus distincts. C'est ce qu'assurent les témoignages du grand moine Xuanzang (602-664), selon lesquels les reliques apparaissent aux seuls croyants avec des dimensions qui sont à l'aune du degré de leur foi. C'est afin d'en fixer la mémoire que les sculpteurs se seraient mis à l'ouvrage et auraient donné naissance à des œuvres magnifiques qui se mesurent à leur dévotion, dans un contexte de prière collective. Les récits des pèlerins chinois, repris par les religieux japonais comme Ennin, Yōsai ou Dōgen pour ne citer que ceux qui ont vécu en Chine, ont transféré ces croyances au Japon même. La foi crée les objets et les conservateurs de musée actuels qui connaissent cet état de fait ne cherchent-ils pas à les reproduire dans leurs musées en atténuant les aspects proprement fidéistes qui seraient mal perçus ? Dans la même lignée interprétative, un historien de l'architecture, Itō Teiji, auteur que Giada Ricci cite à propos des greniers, *kura*, note que les images

et sculptures bouddhiques se dévoilent peu à peu dans l'obscurité des lieux et habitacles sacrés que sont les temples, ce qui leur confère un aspect menaçant voire effrayant, tandis que les images pieuses chrétiennes, en premier lieu la croix, sont la plupart du temps mises en évidence dans des écrans de lumière illuminés par les vitraux aux couleurs chatoyantes.

Ces visions ténébreuses seraient à l'origine de l'art bouddhique, art qui était initialement proscrit par le Buddha lui-même (*Manabe Shunshō*). Là la tradition est saillante tout comme les musées consacrés aux arts traditionnels, comme l'estampe dans l'immense musée Ōta à Harajuku. Giada Ricci remarque que la lumière y est tamisée non seulement par souci de conservation mais aussi pour créer une atmosphère de recueillement. N'a-t-on pas envie de dire la même chose de la nouvelle galerie des sculptures de l'aile Heisei Chishinkan du musée national de Kyoto dans laquelle les sculptures de Buddha, bodhisattva et Rois de sagesse laissent émerger de l'obscurité ambiante les lueurs de leur sagesse dont le visiteur s'imprègne et à la méditation desquels il est invité ?

Dans un quatrième chapitre « LES ŒUVRES DANS L'ESPACE », l'auteure met en évidence les concepts novateurs d'« œuvre-espace », et de mises en exposition, autrement dit du musée comme acte. L'on s'avise que l'exposition et l'espace muséographique sont une communication de sens, l'expression d'une émotion affective, car le musée est un lieu de satisfaction de la curiosité vis-à-vis de l'insolite, l'étanchement de la soif envers une connaissance de l'inconnu.

L'interférence et imbrication entre l'espace mental et l'espace réel dans l'espace architectural, la disposition d'un tableau dans un musée est acte d'écriture d'une poésie. L'art oriental place l'observateur autour d'une scène fixe tandis que dans l'art occidental l'individu perçoit les objets et non les espaces qui les séparent. Ses espaces intercalaires sont appelés *ma*. Il semble que les analyses de l'espace muséal avec les axes et symétries, les déséquilibres volontaires, ses contrastes vide-plein, lumière-obscurité, *ma*, peuvent être mis en rapport avec les peintures de l'époque prémoderne en particulier, ainsi que Giada Ricci l'a fait. Les exemples peuvent être multipliés. Ce *ma* est-il conçu comme un vide ou comme un lieu constructif, peut-on se demander ? Au XV^e siècle, le théoricien du Nō Konparu Zenchiku le décrit comme l'endroit exact où l'intuition commande d'émettre un son, un cri, un note musicale choisie. Il est similaire au « claquement de doigt » qui marque un déclic dans un processus mental (*danshi* 弾指). Il est non pas en creux mais une articulation, un point d'émission d'un son et de renversement

modal. Une participation sensorielle du corps permet de donner des points de vue inattendus dans un espace mis en mouvement par la progression du visiteur afin de « voir l'architecture ». L'espace et le monde sont des livres à lire déclare Perec et aussi le penseur bouddhique tantrique Kūkai (774-835). S'il n'existe pas de loi absolue et intangible de lecture, du moins certains paramètres peuvent être dégagés.

Dans un cinquième chapitre « LA MISE EN EXPOSITION », Giada Ricci montre que l'exposition – qu'elle soit un ensemble exposé, ou le résultat de cet acte et son lieu – est la mise en condition d'une perception substantielle des choses montrées ainsi que leur mise en évidence appropriée selon des interprétations proposées au cours du XX^e siècle. Le musée japonais est proche du « sacré », il est un espace sacré formant un système spatial orienté, avec un accès et une orientation qui donne à voir un message de teneur définie, retient l'auteur. On peut mentionner à ce propos la réflexion du penseur japonais, Kamo no Chōmei, selon qui « un beau paysage n'a pas de propriétaire », et l'espace dans lequel se meut le contemplatif est « inconditionné », il est celui de la « sphère de la Loi » qui n'est pas orienté – l'espace orienté est lui conditionné –. Les espaces sacrés ne sont originellement pas des musées, des lieux de contemplation du beau mais bien des lieux d'approche du sacré, d'une entité absolue. à ce titre ils comportent donc une frontière (*kyōkai/kyōgai*) entre le profane et le sacré. Les deux sens de ce terme sont : 1/ *kyōkai*, frontière entre territoires, régions ou pays, ou entre deux choses ; espace ou région délimités ; 2/ *lu kyōgai* dans le bouddhisme, le terme désigne le champ d'action, les limites d'une puissance, d'une faculté. Les Notes de musement (1331) de Yoshida Kenkō (1283*-1352-?), penseur mentionné par l'auteur : « Il ne faut pas entrer en concurrence avec des êtres qui dépassent mes limites (d'action), ni porter un jugement de valeur sur elles ». Il désigne ce monde de souillure, de passions, un plan de rétribution, un environnement dont on hérite en fonction du karma, et de là la condition de la personne dans laquelle elle se trouve de par les circonstances ou la famille. Objet de l'esprit, de la perception, il est l'état final d'achèvement auquel on parvient. C'est pourquoi il désigne la philosophie de la vie, dans un texte moderne comme les Aimables ermites de notre temps (XVII^e s.). Cette philosophie se meut dans le champ d'action des six sens, le corps : la perception sensorielle du temps et de l'espace prévaut dans les modes d'exposition muséaux jusqu'à nos temps.

Il est notable que la présence d'un élément temporel rapproche l'architecture de la musique qui elle se développe presque exclusivement dans le temps. On va dans un musée pour aller toucher du doigt le temps des objets exposés, on y va avec sa propre temporalité – son âge,

son sexe – ainsi que celle de la collectivité qui relève de la génération.

Dans une « CONCLUSION », l’auteure indique qu’elle met en œuvre une démarche interdisciplinaire abordant à la fois la conception et la perception dans deux ordres de faits : Elle circonscrit les modes de penser japonais par une approche transculturelle et met en évidence des référents ainsi qu’un renversement des regards ; elle définit l’espace muséographique et l’œuvre d’art en rapport au paysage et à la ville, ce qui induit une muséalisation de la ville et du paysage.

Une Bibliographie complète ainsi qu’un utile Index rendent l’ouvrage maniable pour un lecteur curieux de se faire une idée des thématiques qui ont été traitées avec brio dans cet ouvrage de première main et qui met à la portée du néophyte comme de l’expert une matière encore trop peu connue.

L’ouvrage fait montre d’une vaste culture, rare de nos temps, de jugements pesés et pondérés, sûrs de leurs bases, de la mise en œuvre de méthodologies de pointe comme la proxémie, et d’autres catégories muséologiques et esthétiques qui servent à dégager un champ de recherche et un domaine scientifique novateurs, d’autant que l’architecture en tant que telle est souvent restée en retrait des autres arts. L’introduction d’une dimension subjective, d’espaces superposés et ouverts, de catégories temporelles rapprochant le muséal du musical, la poésie au principe de la constitution de l’espace muséal, le rejet du pur ornemental comme superfétatoire au profit des points d’accentuation, permettent à l’espace muséographique de former une catégorie esthétique reconnue dans le système des beaux-arts comme disait Alain, si système il y a. Le philosophe Nishida Kitarō avait mentionné la « calligraphie » comme catégorie proprement orientale des beaux-arts, car elle est un « mouvement cristallisé », qui doit être ajouté au système traditionnel. L’espace muséal analysé ici, en tant qu’il n’est ni isotrope ni orienté mais dynamique, inaugure également une nouvelle catégorie mise en évidence par les concepteurs japonais de ces musées-espaces. La prégnance de la poésie leur donne une dimension esthétique. Giada Ricci a contribué à cette reconnaissance et a effectué des travaux pionniers qui ouvrent un champ encore tout neuf du domaine de l’esthétique. C’est un livre dont la lecture est hautement recommandable pour qui est curieux du Japon et s’interroge sur des questions d’esthétiques ainsi que des problèmes sociaux et intellectuels par-delà la distance des continents.

Frédéric Girard,
Directeur d’études émérite, École française d’Extrême-Orient

INTRODUCTION

Une étude architecturale sur l'espace et les sens au musées, centrée sur la pratique de la mise en exposition, se doit d'aborder tour à tour un vaste ensemble de facettes du musée, histoire, sociologie, économie, usages, en tant que partie intégrante de la vie économique et politique. Le sujet est très vaste et embrasse de nombreux domaines de la connaissance touchant à l'espace muséographique. Plus précisément, en dépassant l'approche historique et la simple description, la lecture de l'espace au musée et de la mise en exposition se situe au croisement de disciplines telles que l'architecture, la muséologie, la muséographie-scénographie, sans oublier les avancées récentes des sciences cognitives en pleine évolution. Le musée, institution culturelle ancienne en Occident, s'est progressivement implanté et développé dans le reste du monde. Au Japon, tout en se plaçant dans une longue tradition de présentation et de mise en valeur des objets d'art, le musée naît comme une marque de modernité dans le dernier tiers du XIX^e siècle. L'observation des modes de penser japonais soulève tout un ensemble de questions. Par la fréquentation des œuvres, des bâtiments, des musées sur place, lors d'expériences japonaises dans les milieux humains, sociaux et scientifiques concernés, l'on cherche à aboutir à une saisie globale, une compilation riche de renseignements habituellement dispersés dans les champs disciplinaires actuels.

À travers le riche panorama des musées japonais, de l'apparition des premiers établissements jusqu'à aujourd'hui, se révèle l'histoire de l'ouverture du Japon à la culture occidentale, et apparaissent les spécificités culturelles de ce pays quant au sens de l'espace, à la mise en exposition et à la contemplation des œuvres. En même temps que l'art et l'architecture du Japon se font connaître en s'ouvrant à l'Occident, le Japon s'imprègne des idées entrevues en Europe et aux États-Unis, et un échange, symbiose et communication culturelle, s'établit dans les deux sens entre Orient et Occident. L'observation des typologies de musées et d'expositions montrent une institution muséale évoluant dans le temps depuis un lieu d'expérience esthétique ou didactique à un espace de sociabilité accueillant tout type de visiteurs. Les pratiques architecturales et muséographiques actuelles apparaissent dans les différents aspects de la conception-perception et de l'aménagement de l'espace : de l'architecture du musée à la mise en exposition, jusqu'à la perception des œuvres. L'exposition est entendue comme communication de sens, l'espace muséographique comme espace culturel et physique, empreint de symboles,

dans l'évolution contemporaine de la simple présentation purement esthétique des œuvres à un espace conceptuel d'interprétation.

Depuis la réouverture des ports du Japon à l'ère Meiji, le « japonisme » se diffuse dans le monde occidental dans les arts et l'architecture et influence les architectes et les artistes. De nombreux architectes américains et européens sont inspirés par les techniques de la construction en bois, tout comme beaucoup de peintres sont fascinés et marqués par la découverte des estampes. Au tournant du XX^e siècle et jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'influence japonaise en architecture est portée et diffusée en Europe et aux États-Unis par les expositions et publications d'architectes comme Frank Lloyd Wright et Bruno Taut. Wright, après son premier voyage, expose en 1906 à Chicago sa collection d'estampes rapportées de son séjour, et il construira plus tard plusieurs édifices au Japon, dont l'Hôtel impérial à Tōkyō. Bruno Taut, qui séjourne au Japon en 1933-1936, publie plusieurs ouvrages sur la culture et l'architecture japonaises. L'influence du Japon sur l'architecture et sur la façon de construire dans d'autres pays en Occident s'exerce notamment par les publications en langues occidentales et par les nombreuses revues japonaises d'architecture de niveau international, comme A+U et GA. Après-guerre, les architectes japonais sont de plus en plus nombreux à s'exporter et à construire au niveau international. Le Prix Pritzker, prix annuel décerné depuis 1979 et considéré comme le prix Nobel de l'architecture, a déjà distingué sept architectes japonais : Tange Kenzō, Maki Fumihiko, Andō Tadao, Sejima Kazuyo et Nishizawa Ryūe, Itō Tōyō, Ban Shigeru, Isozaki Arata. Si le travail des architectes japonais est de plus en plus apprécié dans le monde d'aujourd'hui, c'est tout autant par leur langage architectural inédit que pour leur recherche d'harmonie entre l'homme et la nature, qui fait écho aux enjeux actuels de la sauvegarde et préservation de l'environnement.

La muséographie japonaise a influencé aussi de nombreux musées hors du Japon, où les collections d'art japonais sont présentées selon une esthétique japonisante. Cette influence de la muséographie japonaise témoigne ainsi de tout l'intérêt de se pencher sur cette tradition. Ce n'est peut-être pas un hasard si l'un des architectes les plus reconnus internationalement pour ses aménagements muséographiques, le vénitien Carlo Scarpa (1906-1978), a été amateur et grand connaisseur du Japon. Paradoxalement, avant qu'une réelle rencontre ait lieu lors du premier voyage de Scarpa au Japon en 1969, une rencontre d'esprit et de conceptions esthétiques avec la pensée et la spatialité japonaises s'était formée par la lecture des publications qu'il avait étudiées et annotées dans sa bibliothèque, ainsi qu'à travers l'œuvre de

Frank Lloyd Wright. Également créateur d'objets en verre à Murano, Scarpa a en commun avec le Japon l'amour des matériaux et le travail en collaboration avec les artisans locaux, déclarant avoir été influencé par le Japon bien avant d'y aller parce qu'il admirait l'essentialité, le goût du non-sophistiqué et le dépouillement, dans une esthétique qui va à l'essentiel et travaille aussi bien à partir des matériaux et des couleurs que de la lumière comme construction de l'espace. Influencé par la spatialité japonaise, l'utilisation particulière de la lumière naturelle et de l'éclairage des espaces et des œuvres permettent à Scarpa de composer une architecture muséale comme un outil critique pour comprendre et faire comprendre les œuvres. Au centre des expositions de Scarpa, artiste autant qu'architecte, se trouvent les œuvres et non pas le volume qui les contient. L'esthétique traditionnelle est transposée dans un contexte moderne de manière tout à fait originale, à l'enseigne de la recherche de la beauté, de l'équilibre et de l'harmonie.

L'espace muséographique et le rapport à l'œuvre dans les musées d'art sont considérés en parallèle à certains aspects de l'habitat traditionnel, comme les placements codifiés des peintures religieuses et des objets dans le *tokonoma* 床の間. À cet égard, les traditions pré-Meiji dans l'architecture, religieuse et domestique, et les codes de présentation des œuvres dans les temples et les maisons sont tout particulièrement représentatifs. L'architecture japonaise prémoderne a développé des modalités particulières de création et de construction, notamment une spatialité ouverte sur le paysage, que l'on retrouve dans les réalisations contemporaines de musées. Les dispositifs spatiaux de mise en exposition sont perçus comme support de contenu établissant le lien entre les œuvres et l'espace. La lecture de l'espace muséographique, comme communicateur de sens, et du parcours d'exposition, comme espace-temps, passe également par la définition de termes et de notions spatiales en tant qu'expression d'une forme de pensée de l'espace.

Le musée est un espace public où une intimité doit pouvoir se créer avec l'œuvre exposée, où les espaces d'exposition se chargent pour le visiteur d'une émotion et d'une valeur presque affective. Les textes et dessins des architectes éclairent la conception du musée comme espace architectural et muséal, tandis que des descriptions d'écrivains dans la littérature romanesque guident l'exploration de l'aspect de la perception du musée dans la société et dans l'imaginaire. Du point de vue de l'usage et du ressenti de l'espace, l'œil et les outils de l'architecte et du muséologue, portent sur le musée d'art un regard sensible et attentif à tous ses aspects, des concepts architecturaux aux techniques de mise en exposition. L'importante documentation relative à l'histoire et à l'architecture des musées d'art, le travail de terrain, les visites de

musées et l'observation directe des formes architecturales, ainsi que les entretiens avec des acteurs vivants, conservateurs et architectes, font apparaître les spécificités d'une spatialité et d'une pratique muséale japonaise.

1 - L'ART AU MUSÉE

Le concept même de musée, depuis les temps anciens, a procédé de plus souvent de la curiosité naturelle de l'homme pour l'insolite, ainsi que de son désir de connaissance et d'exploration de l'inconnu. Dans les foires et les fêtes populaires médiévales, lieux d'amusement et de liberté, les visiteurs se sont rassemblés pour voir des spectacles vivants, des objets rares et des animaux exotiques. Dès les XV^e-XVI^e siècles, les pratiques privées de collection d'antiquités et de curiosités se sont diffusées en Europe sous la forme de *Studiolo*, de *Kunst und Wunderkammer*, de Cabinet de Curiosités, et autres *Cabinet of Wonders*. Dans les palais et les bibliothèques des savants et des aristocrates, l'étude des collections de peintures et d'antiquités, ainsi que l'observation et la classification de spécimens issus de la faune et de la flore, ont conduit au renouveau de la connaissance et de la compréhension du passé. Partant d'une ouverture d'esprit et dans la continuité d'une approche humaniste, ces pratiques ont ainsi élargi la vision du monde. Par la suite, dans le but de diffuser les savoirs et d'« éduquer les populations », plusieurs collections privées et institutionnelles ont été successivement rendues accessibles au public. Ainsi, en 1471, le Pape Sixte IV fonde le Musée du Capitole dans le Palais des Conservateurs à Rome, en effectuant une « restitution »¹ d'œuvres au peuple romain, dont la Louve capitoline, symbole de la ville. L'Ashmolean Museum à Oxford, exemple typique de la genèse d'un musée au XVII^e siècle, est fondé à partir du cabinet de curiosités de John Tradescant l'Ancien (v. 1570-1638) et de son fils John Tradescant le Jeune (1608-1662), qui lègue son cabinet et sa bibliothèque d'histoire et de sciences à l'antiquaire Elias Ashmole (1617-1692). La collection est donnée en 1677 à l'Université d'Oxford, et l'Ashmolean Museum, ouvert en 1685, sera le premier musée universitaire en Angleterre et le premier bâtiment spécialement construit pour abriter et présenter des collections. Déjà au XVIII^e siècle, la pratique des collections par les amateurs d'art, les « antiquaires », est assez diffuse pour que Carlo Goldoni (1707-1793), auteur de théâtre vénitien, en fasse le sujet d'une de ses comédies, *La famiglia dell'antiquario*, 1750, comme en fait état une réplique du protagoniste, collectionneur naïf autant que passionné, qui déclare « Devo occuparmi del mio museo! ».

À la fin du XVIII^e siècle, de grands musées européens sont fondés et ouverts au public : British Museum à Londres (1759), Galleria degli

1/ « [...] il jugea que ces remarquables statues de bronze, témoignage de la grandeur antique du peuple romain qui les avait créées, devaient lui être restituées et données sans réserve [...] ». SOMMELLA, Anna M., *Les musées Capitulins*, Milan, Mondadori Electa, 2013, p. 25.

Uffizi à Florence (1769), musée du Louvre à Paris (1793). Les Uffizi et le Louvre sont aménagés dans des palais existants, alors que le British Museum s'installe dans un nouvel édifice. Ce sont les débuts de nombreux transferts de collections d'art du domaine privé de l'aristocratie et des classes privilégiées vers la sphère publique, où elles étaient considérées comme des sites d'éducation des masses en matière de goût et de raffinement culturel. Le musée, lieu des savoirs, institutionnalise l'intérêt pour le passé, comme conservation de la mémoire, puis comme témoignage des cultures et des identités. À l'origine centres de conservation et d'étude des collections, les musées évoluent de la préservation et exposition à l'interprétation des œuvres et objets du passé, en lien avec l'histoire et les valeurs symboliques des cultures. Dans le contexte culturel de chaque époque, la présentation des œuvres, esthétique ou didactique, varie selon le musée et les collections, les thématiques explorées et les publics visés. Au moment de la naissance des musées japonais à la fin du XIX^e siècle, les musées en Europe sont des musées universels et encyclopédiques qui couvrent des domaines très variés selon leurs collections artistiques, essentiellement de peinture et sculpture, dessins et gravures, ainsi qu'au gré des voyages d'exploration et des découvertes archéologiques.

Paul Valéry (1871-1945), amateur d'art mais pas de musées, brosse un portrait sans concessions du musée des débuts du XX^e siècle, qu'il désigne comme la « maison de l'incohérence ».

Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux. Les idées de classement, de conservation et d'utilité publique, qui sont justes et claires, ont peu de rapport avec les délices. Au premier pas que je fais vers les belles choses, une main m'enlève ma canne, un écrit me défend de fumer. Déjà glacé par le geste autoritaire et le sentiment de la contrainte, je pénètre dans quelque salle de sculptures où règne une froide confusion. Un buste éblouissant apparaît entre les jambes d'un athlète de bronze. [...] Bientôt, je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école. [...] C'est un paradoxe que ce rapprochement de merveilles indépendantes mais adverses. L'oreille ne supporterait pas d'entendre dix orchestres à la fois. L'esprit ne peut ni suivre, ni conduire plusieurs opérations distinctes, et il n'y a pas de raisonnements simultanés. Mais l'œil, dans l'ouverture de son angle mobile et dans l'instant de sa perception se trouve obligé d'admettre un portrait et une marine, une cuisine et un triomphe, des personnages dans les états et les dimensions les plus différents ; et davantage, il doit accueillir dans le même regard des harmonies et des manières de peindre incomparables entre elles. [...] Mais notre héritage est écrasant. L'homme moderne, comme il est exténué par l'énormité de ses moyens techniques, est appauvri par l'excès même de ses richesses.

Le mécanisme des dons et des legs, la continuité de la production et des achats, – et cette autre cause d'accroissement qui tient aux variations de la mode et du goût, à leurs retours vers des ouvrages que l'on avait dédaignés, concourent sans relâche à l'accumulation d'un capital excessif et donc inutilisable. [...] Je sors la tête rompue, les jambes chancelantes, de ce temple des plus nobles voluptés².

Dans la conception du musée aujourd'hui, on est loin des musées élitistes voire effrayants même pour les publics éduqués, comme les décrit si bien Valéry. Progressivement, les nouveaux musées se spécialisent selon le type de collections, ce qui leur permet d'aborder de manière plus rationnelle les problématiques naissantes de la restauration et de la conservation des œuvres. Aujourd'hui, les musées de sciences naturelles s'attaquent aux grands enjeux du XXI^e siècle en développant les thèmes de la nature, de l'écologie et de la préservation de l'environnement. Les musées d'ethnologie, de civilisation et d'histoire de la ville, en complément et en contraste avec la globalisation de la culture, recentrent le regard sur les cultures des communautés et les identités locales, régionales et nationales.

À l'origine, le mot musée a désigné un bâtiment destiné à recueillir, conserver, étudier et exposer des objets d'art, de culture ou de science. Pour la voix « musée » de l'Encyclopédie Universalis, « les musées sont l'«une» des rares institutions de ce monde dont on imagine mal qu'elles puissent un jour disparaître » et encore « le monde des musées n'offre aucune unité ni aucune cohérence quant au contenu, aux objectifs et à la forme : il existe des musées de tout et de toutes choses, leur origine est infiniment variée, de même que leur statut juridique ». Les types de musées varient, allant de grandes institutions couvrant plusieurs domaines à de très petites institutions axées sur un sujet, un lieu ou une personne notable. Les catégories comprennent : beaux-arts, arts appliqués, artisanat, archéologie, anthropologie et ethnologie, histoire, histoire culturelle, sciences, technologie, histoire naturelle, jardins botaniques et zoologiques. Dans ces catégories, de nombreux musées se spécialisent davantage, par exemple les musées d'art peuvent collecter et exposer les beaux-arts, l'art moderne, l'art contemporain, les arts décoratifs, l'art sacré, l'art populaire, l'art naïf, et les collections incluent les œuvres visuelles, peintures, œuvres graphiques et sculptures, et les arts appliqués, objets d'art, céramique, métal, mobilier, livres d'artistes, œuvres vidéo. Bien que les termes

2/ VALÉRY, Paul, « Le problème des musées », *Œuvres*, Tome II, *Pièces sur l'art*, Paris, Nrf, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, (Paru dans *Le Gaulois* du 04/04/1923).

« muséologie », « muséographie » et « scénographie » soient souvent utilisés comme équivalents, la muséologie, désigne, selon l'étymologie du terme, « l'étude du musée » et s'applique à tout ce qui concerne les musées, leur histoire, leur mission et leur organisation. La muséographie, ou scénographie, définit la conception intellectuelle et technique d'une exposition, à partir du programme, des objectifs de l'exposition, des publics ciblés, des contenus, des objets exposés, des conditions de conservation.

Espace architectural et muséographique

La culture confère une structure et une signification à ce que l'on voit et ce que l'on entend, messages complexes et composites, en ce qu'il y a une perception consciente et non-consciente, dont les informations sont complétées de manière subjective par chacun. Selon Raphael Rosenberg³, la perception des rayons de lumière est à peu près la même pour tous, alors que la manière d'organiser les rayons en formes signifiantes dépend des habitudes intellectuelles de chacun. Les rayons sont objectifs, les perceptions subjectives. Dans l'œuvre d'art, les formes expriment des contenus correspondant à une culture et une époque particulière, donc perçues et comprises seulement à travers des références culturelles et temporelles. Le mot « espace » recouvre des notions multiples, notamment en ce qui concerne l'espace architectural, espace tridimensionnel dans lequel nous vivons et évoluons. Pour Bruno Zevi (1918-2000), « [...] l'homme en se déplaçant dans l'édifice, le regardant sous des points de vue successifs, crée lui-même, pour ainsi dire, la quatrième dimension, et donne à l'espace sa réalité intégrale⁴ ». Philippe Boudon (1941-) écrit pour sa part que : « [...] l'espace architectural (est) conçu comme projection de l'espace de la pensée dans l'espace réel et réciproquement [...]⁵ ». Gaston Bachelard (1884-1962) décrit quant à lui un mode d'appréhension de l'espace,

3/ Propos de Raphael Rosenberg, conférencier invité de la chaire d'Histoire de l'art de Roland Recht, Collège de France, janvier-février 2012. ROSENBERG, Raphael, « Que fait l'œil du spectateur ? Pour une histoire de la perception des œuvres d'art », [<https://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2012-01-19-11h00.htm> - consulté le 19/09/2014].

4/ ZEVI, Bruno, *Saper vedere l'Architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Turin, Ed. Giulio Einaudi, 1948, (Traduction française, *Apprendre à voir l'Architecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959), p. 10.

5/ BOUDON, Philippe, *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, coll. Aspects de l'urbanisme, Paris, Éditions Dunod, 1971, p. 48.

« l'espace saisi par l'imagination »⁶, qu'il analyse par des associations espace-image, résonnance-retentissement. L'espace architectural, imaginaire et social, marqueur mental commun aux membres d'un ensemble culturel, est formé par une association de points significatifs, de signes inspirant les comportements appropriés à chaque lieu, qu'il soit privé, ou public comme le musée. Pour l'historien de l'art Giulio Carlo Argan (1909-1992), il est possible de « [...] comparer la disposition d'un tableau dans un musée à l'écriture d'une œuvre poétique⁷ ». Une approche de l'espace comme langage et communication de sens est celle plus littéraire et descriptive de l'écrivain oulipien George Perec⁸. Sa lecture, véritablement ouverte et interdisciplinaire, est une tentative de transcription de l'espace en langage qui met en évidence et alerte sur le sens émis et véhiculé par l'espace, une lecture de l'espace comme langage et porteur de sens sous la forme d'un « journal de l'usager de l'espace », catalogue poétique de ses composantes matérielles et immatérielles.

[...] du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour [...]⁹.

Il s'agit pour Perec de sortir de la quotidienneté de la perception de l'espace, de contrer « une forme de la cécité, une manière d'anes-thésie » de la page de la chambre, à l'appartement, à l'immeuble, à la rue, à la ville, jusqu'à lire le monde entier. La perception de l'espace en mouvement, analogue par plusieurs aspects à la progression du visiteur dans l'espace d'exposition, est décrite par l'architecte Philippe Robert, à partir de ses expériences de marcheur :

L'espace architectural n'est autre que le vide qui relie et enveloppe les volumes qui composent un édifice [...]. Pour ressentir l'espace, pour l'avoir présent à l'esprit et lui donner une consistance réelle, il faut se déplacer, tourner, revenir en arrière, regarder sous tous les angles. [...] Cette expérience perceptive de l'espace est essentielle pour « voir l'architecture » et la comprendre [...]¹⁰.

6/ BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 9^{ème} édition 1978, p. 17.

7/ FALGUIÈRES, Patricia, « L'arte della mostra », dans DUBOŸ, Philippe, *Carlo Scarpa, L'Art d'exposer*, Paris, JRP Ringier - La Maison Rouge, 2014, p. 29.

8/ PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, coll. L'espace critique, Paris, Éditions Galilée, 1974. Perec était membre de l'*Oulipo*, ouvroir de littérature potentielle.

9/ *Ibid.*, p. 13.

10/ ROBERT, Philippe, *Architrekk, marcher pour savourer l'espace*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.

Les études proxémiques¹¹ de l'anthropologue E.T. Hall sur l'espace personnel apportent un éclairage important sur l'utilisation de l'espace et les significations qui s'en dégagent, sur les aspects instinctifs et inconscients de la relation à l'espace et sur la manière de l'utiliser dans la communication comportementale en Occident¹². Hall résume la dimension culturelle de l'espace en imaginant « l'homme comme prolongé par une série de champs à extensions constamment variables et qui lui fournissent des informations de toute sorte » qui lui dictent des comportements appropriés au lieu et à la situation. Hall écrit à propos du rôle des sens dans l'usage de l'espace collectif et personnel des différentes cultures :

Deux personnes ne peuvent jamais voir la même chose. La différence entre les mondes perceptifs de deux individus appartenant à une même culture est certainement moins considérable que pour deux individus appartenant à des cultures étrangères. La façon qu'ont les gens de s'orienter et de se déplacer d'un lieu à un autre révèle leur culture d'origine et le monde de perception qu'ils y ont acquis.

Des travaux de Gibson¹³ sur la profondeur en perspective, Hall tient que l'art oriental déplace la position de l'observateur en maintenant immobile la scène observée, alors que les œuvres occidentales témoignent d'un processus exactement inverse.

La différence majeure entre Orient et Occident transcende ici le champ de l'esthétique et tient au fait que l'espace lui-même est perçu de façon entièrement différente pour chacune des deux cultures. L'homme occidental perçoit les objets, mais non les espaces qui les séparent. Au Japon, au contraire, ces espaces sont perçus et nommés sous le terme de *ma*, ou espace intercalaire.

D'ailleurs, la construction de l'espace au Japon sert à Hall d'élément de comparaison et révélateur d'approches culturelles différentes. L'expérience globale de l'espace est en Occident perçue à travers les distances entre les objets organisés dans un espace « vide », alors que les Japonais ont appris à percevoir la forme et l'organisation de

11/ Introduite par l'anthropologue américain Edward T. Hall à partir de 1963, la proxémie désigne une approche du rapport à l'espace matériel pour décrire « l'ensemble des observations et théories que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ».

12/ HALL, Edward T., *La Dimension Cachée*, Points Essais, Paris, Seuil, 1971, pp. 92-93, 97-98.

13/ GIBSON, James J., *The perception of the visual word*, Boston, Houghton Mifflin, 1950.



Figure n°1

Le musée comme immersion dans l'art et la nature. La vue sur le jardin encadrée « comme un paravent de floraison de cerisier s ». Musée Nezu de Kuma Kengo, Aoyama, Tôkyô. Ph. GR

l'espace et à lui donner une signification par l'espace intermédiaire, *ma* 間, élément constructif fondamental de l'expérience japonaise. La mémoire et l'imagination doivent toujours participer à une perception de l'espace qui met en œuvre non seulement la vue mais l'ensemble des autres sens. La lumière, l'ombre, la couleur, les bruits, les odeurs et les variations de température sont combinés de manière à exalter la participation sensorielle du corps entier. Ainsi, au jardin, le paysagiste prévoit des haltes (comme un arrêt pour assurer son pas sur un rocher) pour conduire l'individu à lever le regard sur une vue insoupçonnée, à l'endroit précis où il sera en mesure de la découvrir par lui-même¹⁴.

Conscient de l'importance de la mise en exposition comme outil de communication, portant un discours traduit en espace et une signification aux œuvres présentées, il s'agit bien ici d'une approche transversale. En faisant référence aux sciences cognitives notamment,

14/ HALL, Edward T., *La Dimension Cachée*, Points Essais, Paris, Seuil, 1971, pp. 187-189.

les particularités de l'espace architectural complexe qu'est le musée s'éclairent, autant pour les aspects physiques de la perception par l'œil humain, des images, volumes, distances, que pour le ressenti de l'espace dans lequel l'on évolue avec les cinq sens, à travers les couleurs, les odeurs, les bruits, l'air et la lumière. L'on peut penser ici à une synesthésie des sens où une stimulation dans un mode sensoriel conduit à une perception dans une autre modalité. Par exemple, l'atmosphère et la lumière du lieu, la vision des œuvres et leur rapport à l'espace d'exposition susciter des émotions, tout comme, associées à des perceptions sensorielles, les notes de musique, les timbres de sons, les lettres et les chiffres peuvent entraîner la perception de couleurs, des goûts peuvent être associés à des formes tactiles, des sons peuvent évoquer des odeurs.

Il serait illusoire de pouvoir totalement encadrer le langage architectural au musée et de disposer d'un « dictionnaire spatial » où le récit et les effets recherchés se traduiraient exactement en volume, éclairage, couleurs, etc. Néanmoins, à travers l'analyse d'espaces d'exposition, l'on peut chercher à identifier des paramètres qui décrivent l'espace comme une rhétorique, un ensemble de procédés et de techniques permettant de communiquer un discours et des émotions.

L'exposition dans le musée d'art

Le terme « exposition » signifie aussi bien le résultat de l'action d'exposer que l'ensemble de ce qui est exposé et le lieu où l'on expose. Le concept moderne d'exposition se développe en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles. En France, une exposition d'œuvres d'art est attestée au Palais du Louvre dès 1667. Le mot « beaux-arts », utilisé depuis le XVII^e siècle et entré dans le dictionnaire de l'Académie française en 1798, est encore au XIX^e siècle un concept mouvant¹⁵. Après la Révolution se fait jour l'idée d'expositions de produits de l'industrie et de l'artisanat pour la revitalisation de l'économie, avec 11 expositions nationales en France jusqu'en 1849. D'autres pays (Autriche, Belgique, Espagne, Allemagne, États-Unis) organisent aussi des expositions nationales. Tout au long du XX^e siècle la mise en exposition développe deux démarches. D'une part, une approche « classique », la présentation muséale traditionnelle, qui prône de bonnes conditions de perception des œuvres d'art en se concentrant sur les phénomènes

15/ LUCKEN, Michael, « L'évolution du statut de l'œuvre d'art au début du XX^e siècle au Japon à travers les expositions et les sociétés d'art », dans BLANCHON, Flora, *La question de l'art en Asie orientale*, Paris, PUPS, 2008, p. 139.

physiologiques pour produire une vision efficace. D'autre part, une approche « didactique » qui met en avant l'interprétation, en élaborant des outils d'évocation et d'explication permettant au visiteur de comprendre, décoder et imaginer. Le visiteur est au centre de cette démarche, qui se généralise dans les nouvelles politiques d'ouverture des musées et des expositions à des publics plus larges.

Les premiers musées, dans des palais existants ou des nouveaux édifices, cherchaient à offrir de grandes surfaces d'exposition et étaient éclairés par des ouvertures zénithales, assurant un éclairage naturel optimal, filtré et diffusé par des verres dépolis. Dans les musées d'art moderne et contemporain s'imposent progressivement la neutralité et le minimalisme des volumes d'exposition :

Les parois où s'accrochent les œuvres sont lisses, mates et continues, de sorte que l'œil du visiteur n'est attiré que par les tableaux, et blanches pour n'influer d'aucune manière que ce soit sur les couleurs de ceux-ci ; les revêtements de sol, eux aussi, sont mats pour ne pas créer de reflets, leur jonction avec les parois verticales se marque par une ligne rentrante, supprimant définitivement tout souvenir de cimaise et libérant les murs de toute base ; l'éclairage est généralement diffus, régulier et indirect, ainsi il paraît venir de nulle part et n'attire aucune attention sur l'ingéniosité de ses sources ; les cartels et autres supports didactiques sont parfois très éloignés des œuvres, pour ne pas entrer dans le champ visuel du visiteur ; les mobiliers de repos et de protection des œuvres se confondent avec le sol ou les parois, par des couleurs et des matières similaires – ils sont présents parce qu'il le faut, mais aussi peu visibles que possible¹⁶.

À l'origine lieu de mémoire et cathédrale de la culture, le musée se développe en un lieu de sociabilité et de loisirs pour toute la famille. D'ailleurs, l'expression « scénographie d'exposition » transpose l'idée de l'aménagement du lieu d'exposition presque comme un espace théâtral. Portée par la culture de masse, l'institution évolue vers une architecture de loisirs, en intégrant des sections interactives et des zones commerciales. Le musée contemporain se trouve au centre de l'industrie culturelle, comme faire valoir et autorité d'authentification des œuvres contemporaines. Les musées d'art contemporain, installations, art conceptuel ou land art, restent néanmoins des lieux de contemplation et méditation, dans le contexte éphémère qu'est l'exposition. Dans une vision ouverte et vivante, les musées cherchent à attirer le grand public, et des publics toujours plus divers. L'esprit et l'aspect

16/ PONCELET, François, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt*, 2/2008, [<https://journals.openedition.org/ceroart/565> - consulté le 26/09/2011].

des musées se sont diversifiés en s'adaptant à l'évolution des habitudes culturelles et des comportements des publics, des goûts artistiques et des modes d'apprentissage des connaissances. Aujourd'hui, des musées et des expositions sont organisés sur des sujets et dans des lieux très différents, comme dans les sites d'ancienne activité de production industrielle ou commerciale transformés en espace muséal. Aussi, la réalité augmentée permet de produire des expositions virtuelles immersives, par exemple en proposant au visiteur une expérience différente de l'œuvre de grands peintres dans le temps et dans l'espace.

Dans le musée d'art notamment, la relation des œuvres à l'espace évolue aujourd'hui d'une présentation esthétique ou didactique vers un espace culturel d'interprétation, un espace conceptuel et physique orienté, une histoire racontée avec un début et une fin. Dans l'espace du musée tout devient sens : la séparation et la décomposition des espaces, les distances introduites entre le visiteur et l'objet, le placement et les dispositions respectives des objets, *etc.*¹⁷ L'évolution de la muséologie donne d'ailleurs de plus en plus d'importance à la dimension médiatique, tandis que les musées développent largement les services et les structures d'accueil du public. La multiplicité d'association dans les collections très variées des cabinets de curiosités est aujourd'hui considérée non scientifique, et remplacée par une décontextualisation des œuvres dans l'esthétique d'exposition du *white cube* « cube blanc ». L'expérience prend le pas sur l'interprétation et exalte les sensations et les qualités des tendances artistiques. Le temps des austères temples de la culture, coupés du reste du monde, est bel et bien révolu. À la différence des musées qui exposent des œuvres patrimoniales, objets souvent fragiles avec des contraintes de conservation strictes, les musées d'art moderne et contemporain ne mettent plus en scène seulement les œuvres, mais aussi l'espace en offrant des expériences visuelles et émotionnelles en rapport aux œuvres. Dans les musées et les expositions d'art contemporain s'impose la pratique des installations artistiques et beaucoup d'œuvres sont éphémères, comme les compositions d'art multimédia, d'internet et de vidéo. L'œuvre n'est plus un élément mobilier circonscrit dans l'espace, comme un tableau ou une sculpture, mais, en travaillant l'espace dans l'espace, par les volumes et la lumière, l'artiste crée une œuvre qui ne fait qu'un avec le lieu d'exposition, un espace entre art et architecture que le visiteur peut traverser et ressentir pleinement.

17/ Par exemple, le sens de lecture gauche-droite en Occident, droite-gauche au Japon, demande au visiteur de « localiser » et d'adapter sa perception physique et culturelle de l'espace.

Les pratiques d'exposition pré-Meiji

Il est possible de considérer les traditions japonaises de collection et de présentation des œuvres pour retracer l'origine et la naissance des musées avec des multiples points de vue allant de l'histoire de l'art et du patrimoine à l'architecture. L'esthétique muséale et les pratiques muséologiques et muséographiques d'aujourd'hui trouvent leurs racines dans les traditions de présentation des objets, sacrés en particulier, aussi bien dans la sphère publique que privée, faisant écho aux concepts occidentaux d'exposition et de musée, et donnant des indications quant au regard porté sur les œuvres d'art au Japon. Des traditions de présentation des œuvres, formes lointaines de mise en exposition, précèdent le développement des galeries et musées d'art à l'ère Meiji : dévoilements, *kaichō* 開帳, pavillons des *ema* 絵馬, *emadō* 絵馬堂, aérations, *mushiboshi* 虫干し, et foires publiques, *misemono* 見世物, sont autant de pratiques antérieures à la création du musée moderne, qui permettaient au public japonais d'avoir accès aux trésors religieux et à différentes formes d'art.

Dès l'époque de Kamakura (1185-1333), l'on observe, parmi les pratiques publiques d'exposition, des présentations permanentes ou temporaires d'images sacrées, statues ou peintures, conservées dans les temples bouddhiques mais rarement exposées. Dès la même époque, l'on observe dans les temples et dans les demeures des classes guerrières la présentation de peintures et d'objets dans les alcôves décoratives, *oshūta* 押板, et *tokonoma* 床の間. Dans les institutions religieuses, temples et sanctuaires, hormis des pratiques rituelles comme les « explications de peinture », *etoki* 絵解き¹⁸, les principales occasions d'accès aux œuvres, d'habitude cachées à la vue dans l'enceinte des temples, sont les *kaichō* 開帳¹⁹, « ouverture du rideau », « dévoilement », expositions exceptionnelles d'images sacrées, et leur variante, les *de-gaichō* 出開帳, présentations itinérantes faisant voyager les œuvres pour être exposées dans l'enceinte d'un autre temple. Également liée à la pratique religieuse est l'exposition des *ema* 絵馬 (peintures votives) dans un bâtiment dédié, l'*emadō* 絵馬堂, des sanctuaires shintō. Aussi, tous les ans à la fin de l'été, les aérations des magasins des temples et sanctuaires, *mushiboshi* 虫干し, ont lieu comme mesure préventive de conservation des

18/ KAMINISHI, Ikumi, *Explaining Pictures. Buddhist Propaganda and Etokei Storytelling in Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006. Les *etoki*, explications de peintures bouddhiques, sous forme de récits narratifs plus ou moins théâtralisés, existent depuis l'époque Heian (794-1185).

19/ *Exhibition city: Edo-Tōkyō*, (Catalogue de l'exposition d'ouverture), Musée Edo-Tōkyō, Tōkyō, 1993, pp. 9-38.

objets du temple. Dès l'époque d'Edo (1603-1868) se tiennent également des expositions régionales à but commercial de produits naturels et de plantes médicinales, *bussankai* 物産会, et, en dehors de l'enceinte des temples, des foires commerciales et spectacles profanes, *misemono* 見世物, accompagnent l'événement purement religieux qu'est à l'origine le *kaichō*. À l'époque de Muromachi (1336-1573), la classe guerrière gouverne le Japon. Dans les salles de réception des châteaux et des résidences féodales de style *shoin-zukuri* 書院造, dans les alcôves et étagères des bibliothèques et pavillons de thé, il était coutume d'exposer des rouleaux peints, des peintures murales suspendues, des statuettes, des céramiques et des objets en laque. Le plaisir d'un goût élégant dans la vie quotidienne était considéré comme l'essence du raffinement et de la culture. Dans les grands jardins autour des bâtiments, des étangs entourés d'arbres ainsi que des rochers et lanternes en pierre étaient disposés de façon à pouvoir apprécier la beauté des quatre saisons. Dans les autres classes guerrières, les fermiers et autres citoyens des classes aisées, cette tendance pouvait se limiter à l'exposition privée et appréciation de trésors culturels et objets d'art, mais faisait toujours partie de la vie de tous les jours, d'un mode de vie, et continue jusqu'à aujourd'hui.

Dans les institutions religieuses, des images sacrées, statues et peintures, étaient exclusivement visibles pendant des périodes limitées, pendant les rituels ou lors de *kaichō* 開帳, présentation publique du trésor ou des statues du temple à une période donnée ou pour une fête commémorative. L'ouverture du rideau, ou le dévoilement, *kaichō*, est à l'origine une exposition d'images de divinités bouddhiques et d'objets sacrés habituellement cachés à l'occasion de célébrations religieuses organisées dans l'enceinte des temples, « une rencontre avec l'image sacrée de Bouddha et les trésors des temples », moment de dévotion et de partage, durant lequel des mets rituels pouvaient être présentés aux dieux et partagés avec les fidèles. Il existe des témoignages de *kaichō* avant l'époque d'Edo à Kamakura et Kyōto, mais cette pratique devient vraiment populaire au cours du XVI^e siècle, où les présentations d'art religieux se tiennent à grande échelle dans le but de promouvoir la reconstruction et la restauration des temples et sanctuaires. Les termes *kaichō*, *i-gaichō* 居開帳, ou encore *go-gaichō* 御開帳, désignent l'exposition temporaire des images sacrées dans l'enceinte du temple où elles sont conservées, tandis que le *de-gaichō* 出開帳, présentation temporaire ou itinérante, permet aux images bouddhiques et aux reliques d'être transportées et exposées dans plusieurs temples à travers le pays.

Autre pratique religieuse d'« exposition » commune dans les sanctuaires shintō, dont on trouve des exemples dès la fin du XII^e siècle,



Figure n°2

Pavillon des *ema* 絵馬, *emadō* 絵馬堂, du temple Kitano Tenmangu, Kyōto. Ph. GR

à la fin de l'époque Heian et à l'époque de Kamakura, concerne les tablettes votives, *ema* 絵馬. Offerts dans le contexte religieux des sanctuaires, les *ema* se présentent comme des tablettes en bois, inscrites ou peintes. Les petites tablettes, *koema* 小絵馬, en général de moins de 30cm de côté, commandées à des artisans spécialisés, étaient offertes individuellement après y avoir inscrit des prières. Accrochées à des emplacements prévus à cet effet dans l'enceinte du sanctuaire, les *ema* étaient ensuite recouvertes par d'autres, puis brûlées pour faire place aux nouvelles tablettes. Dans le cadre des pratiques shintō liées aux chevaux, les grandes familles offraient aux sanctuaires de véritables chevaux, tandis que ceux qui n'en avaient pas les moyens en offraient des représentations peintes, d'où le nom d'*ema*, littéralement « peinture de chevaux ».

À la fin de l'époque d'Edo, les grands *ema*, *ōema* 大絵馬, de format de

plus en plus monumental et véritables panneaux décoratifs aux sujets variés, étaient peintes sur bois et encadrée par des baguettes laquées noires, différant ainsi de la peinture japonaise sur soie et papier²⁰. À l'origine exposées dans les salles de prière des sanctuaires, les *ōema* deviennent de plus en plus des objets d'exposition, commanditées par les donateurs et produites à grande échelle par des peintres professionnels. À partir de l'époque de Muromachi, se détachant de la pratique purement religieuse, les *ōema* sont exposées dans des pavillons dédiés, les *emadō* 絵馬堂.

H. K. Snow²¹ souligne l'importance des *ōema* comme objets religieux autant que comme objets d'exposition, parties prenantes dans les échanges spirituels et sociaux, en proposant l'*emadō* comme précurseur des galeries d'art, en tant qu'espace d'exposition accessible au plus grand nombre. Contrairement aux autres salles du sanctuaire, le pavillon des *ema* est ouvert à tous les visiteurs. Les *ōema*, accrochées dans la partie haute de la structure au-dessus du linteau sur les poutres de charpente, à l'intérieur comme à l'extérieur, protégées par les larges auvents, y sont bien mieux visibles que dans les intérieurs obscurs des salles de prière²². Alors que la peinture japonaise est traditionnellement vue de près, soit dans une alcôve, *tokonoma* 床の間, sur un paravent, *byōbu* 屏風, ou un panneau coulissant, *fusuma* 襖, les *ōema* sont présentés en hauteur au-dessus de la tête du spectateur, qui est ainsi obligé de prendre de la distance pour les voir. De plus, peintures sur bois moins fragiles que les peintures sur papier en rouleau, les *ōema* peuvent rester exposés en permanence, sans rotation saisonnière. Les *emadō* peuvent dès lors être considérés comme des galeries d'art donnant libre accès à tous, jouant un rôle dans la culture prémoderne de divertissement public au Japon. Le pavillon des *ema* du sanctuaire Kitano Tenmangū à Kyōto, offert en 1608 par Toyotomi Hideyori (1593–1615), est encore visible aujourd'hui, même si le bâtiment lui-même a été reconstruit à plusieurs reprises. Il présente des *ema* de l'époque d'Edo et de périodes plus récentes. La partie basse offre encore aujourd'hui un espace abrité pour s'asseoir et se désaltérer, même si le thé que l'on y servait autrefois a été remplacé par des distributeurs de boissons.

20/ Les sujets pouvaient être des chevaux, des fleurs, des paysages, des guerriers ou des scènes d'histoire.

21/ SNOW, Hilary Catherine, *Ema, Display practices of Edo period votive paintings*, thèse de doctorat, Université de Stanford, 2010, [<http://purl.stanford.edu/rd900xq7448/> - consulté le 07/02/2017].

22/ La taille de l'*emadō* 絵馬堂 est en général de 1-2 x 3-5 baies, *ken* 間, unité de longueur valant 1,818 m, basée sur le module traditionnel de l'architecture japonaise (soit des dimensions approximatives en mètres entre 1,8-3,6 m x 5,5-9,1 m).

TABLE DES MATIÈRES

Préface par F. Girard	9
INTRODUCTION	23
1 - L'ART AU MUSÉE	27
Espace architectural et muséographique	30
L'exposition dans le musée d'art	34
Les pratiques d'exposition pré-Meiji	37
Naissance des musées au Japon	46
Le Japon aux expositions universelles	52
Le Pavillon des Beaux-Arts	58
Panorama des pratiques japonaises	64
2 - ARCHITECTURE DES MUSÉES JAPONAIS	77
L'espace des musées d'art	83
Expérience esthétique, espace de sociabilité	90
Le musée national de Tōkyō	92
Musée d'Art Contemporain du XXI ^e siècle, Kanazawa	102
Musées d'art 1990-2020	108
Le musée et la ville	109
Le musée et le paysage	117

3 - PARCOURS ET LUMIÈRE	121
Espace en mouvement	124
Les musées d'Andō Tadao	126
Les références à la tradition	140
Les musées de Fujimori	141
Kuma, le musée Nezu	150
Formes modernistes et lumière, les précurseurs	155
4 - LES ŒUVRES DANS L'ESPACE	171
Spatialité et pratique du thé	176
Musée comme un itinéraire du sens	181
Espace conceptuel, espace sensible	183
Les emplacements codifiés	186
« Le Livre des Ornémentations »	190
L'art en exposition	196
Spécificités et contraintes dans la mise en exposition	201
Les œuvres japonaises et asiatiques	206
5 - LA MISE EN EXPOSITION	209
Espace-œuvre dans les musées d'art	211
Approche « classique » : musées et collections patrimoniales	212
Approche « conceptuelle » : art contemporain, installations	218
Les musées de Nishizawa	223

Art House Project, les maisons d'art	229
Les pratiques spatiales	232
Perception et littérature du musée	241
Les mots de l'espace	249
Exposition « MA, espace-temps au Japon »	254
CONCLUSION	257
Bibliographie	261
Liste des musées en ordre chronologique	272
Index des termes japonais	277
Index des musées	282