

ARTICLE

LA VÉNUS DE MILO EST-ELLE JAPONAISE ?

Michael LUCKEN

Sociétés Plurielles, n° 5

L'identité contre la science ?
La science au service de l'identité ?

Les **Presses de l'Inalco** publient des ouvrages scientifiques et des revues qui associent aires culturelles et champs disciplinaires.

EXIGENCE DE QUALITÉ avec des évaluations en double aveugle ;

OPEN ACCESS : diffusion internationale et ouvrages toujours disponibles ;

LICENCES D'ÉDITION SOUS CREATIVE COMMONS pour protéger les auteurs et leurs droits ;

PUBLICATIONS MULTISUPPORTS ET ENRICHISSEMENTS sémantiques et audio-visuels ;

MÉTADONNÉES MULTILINGUES : titres, résumés, mots-clés.

L'offre éditoriale s'organise autour de collections correspondant à des aires géographiques (Asie(s), Europe(s), Afrique(s), Méditerranée(s), Transaire(s), Amérique(s), Océanie(s)) et de séries correspondant à des regroupements disciplinaires (langues et linguistique, sciences humaines et sociales, arts et lettres, sciences politiques, économiques et juridiques, oralité, traduction).

Les **Presses de l'Inalco** éditent de nombreuses revues : *Cahiers balkaniques*, *Cahiers de littérature orale*, *Cipango*, *Cipango – Japanese studies*, *Études océan Indien*, *Études chinoises*, *Études finno-ougriennes*, *Slovo*, *Sociétés Plurielles*, *Yod*.

Sociétés plurielles

*L'identité contre la science ?
La science au service de l'identité ?*

Numéro 5 – Année 2023

La Vénus de Milo est-elle japonaise ?

Michael LUCKEN

Professeur des universités, IFRAE, Inalco

Introduction

La Vénus de Milo provient de l'île de Milos. Trouvée dans les ruines de la ville antique en surplomb du vallon de Klima, elle est considérée comme un chef d'œuvre de l'art grec. Cependant, elle est aussi française, puisqu'elle appartient depuis 1821 aux collections du musée du Louvre. On admettra également volontiers qu'elle est européenne et occidentale. Et cela va sans dire, sa beauté est universelle. Mais peut-elle être japonaise ?

Comme beaucoup d'œuvres conservées dans les musées européens, la statue d'Aphrodite fait l'objet d'une demande de restitution. En 2017, les autorités de Milos ont lancé une campagne « pour essayer de récupérer la sculpture et de la ramener sur ses terres natales¹ ». Aujourd'hui encore, une bannière en anglais accrochée dans la zone d'embarquement du port d'Adamas interpelle en ce sens les voyageurs étrangers. Mais l'île de Milos pourrait exiger le retour d'autres œuvres, comme le Poséidon en marbre exposé au musée archéologique d'Athènes. Le ministère grec de la Culture n'a-t-il pas décidé tout récemment de renvoyer sur l'île de Santorin une partie des fresques d'Akrotiri jusque-là exposées dans la capitale grecque² ? Ces exemples montrent bien que les tensions autour de la pos-

1. *Le Figaro*, « Vénus de Milo : la Grèce espère récupérer la statue, exposée au Louvre ».

2. PANTAZOPOULOS, 2021.

session des œuvres de l'Antiquité travaillent à plusieurs niveaux. Entre les acteurs locaux, nationaux et étrangers se joue une pièce complexe qui met aux prises une logique du sol qui dit l'attachement des œuvres à leur lieu d'origine, une logique identitaire qui dit leur appartenance à des cultures ou à des nations, une logique de puissance qui dit leur dévolution aux plus riches et aux plus forts. Mais envisager qu'une œuvre puisse être à *n'importe qui* suppose de résoudre des problèmes d'un autre ordre.

En France, la notion de patrimoine estompe les frontières géographiques. Il arrive que des discussions soient menées entre les régions et la capitale au sujet du dépôt de telle ou telle pièce, mais l'abondance des biens prévient l'émergence de conflits majeurs. Les œuvres semblent d'*ici* et de *partout*, enracinées en des lieux et, dans le même temps, par le truchement de la nation, indissociables du beau, du bien, du général. En revanche, dans les zones ou pays qui ont connu la destruction, l'asservissement, le pillage à grande échelle, ces différentes logiques entrent en conflit les unes avec les autres. Tous les débats actuels autour de la restitution de biens culturels par les anciennes puissances coloniales buttent sur l'inadéquation de ces trois modèles de légitimité : les œuvres doivent-elles retourner au plus près de là où elles ont été saisies ? Doivent-elles être déposées dans les capitales des pays concernés ? Ou faut-il les laisser à demeure, au motif qu'elles concernent l'humanité tout entière ? De nombreuses négociations ont été menées depuis la décolonisation, mais en dépit de tentatives récentes de normalisation des pratiques, les rapports de force et le cas par cas sont encore de mise³.

L'appropriation des savoirs gréco-romains par la société japonaise pointe vers l'existence d'une autre façon de concevoir le patrimoine. En effet, d'un côté, le processus s'est effectué de manière essentiellement médiante, par le biais de traductions, d'études, de réinterprétations, ce qui pousse à considérer différemment la question de la copie ; de l'autre, cette histoire est moins directement travaillée qu'ailleurs par le souvenir de guerres et de spoliations, ce qui permet de considérer la situation en faisant abstraction de la question des réparations matérielles et symboliques⁴. À travers l'examen de la réception de la Vénus de Milo au Japon, il s'agira de réfléchir aux conditions d'une appropriation délocalisée des œuvres d'art plastiques, étant entendu que, contrairement aux textes qui peuvent être cités, montés, réédités, les tableaux et les statues sont puissamment assujettis à leur matérialité et ne paraissent en mesure de circuler de façon fluide. À rebours

3. Voir SARR & SAVOY, 2018.

4. Pour une histoire de la réception des savoirs gréco-romains au Japon, voir LUCKEN, 2019.

des discours actuels sur la dématérialisation / médiation des œuvres⁵, qui vont de pair avec une sanctuarisation / fétichisation croissante des originaux, cet article explore le chemin d'une rematérialisation par l'usage, l'incorporation et le refaire.

Les limites de la dématérialisation

En février 1964, quelques mois avant les Jeux olympiques de Tokyo, la Vénus de Milo quitte pour la première fois le sol de la France pour être présentée au Japon, tout d'abord à Ueno dans le hall du musée national d'art occidental, puis à Kyoto au musée municipal des beaux-arts. Au total, cette exposition attire 1 750 000 visiteurs en l'espace de deux mois et demi, soit l'un des records dans l'archipel en termes de fréquentation⁶. Des queues immenses se forment pour entrer dans un lieu où il n'y a pourtant qu'une seule pièce à découvrir. Le sculpteur Funakoshi Yasutake (1912-2002) rapporte qu'il y avait tellement de monde que des gouttes de condensation « ruisselaient des flancs aux reins » de la déesse⁷. Depuis, la statue n'a plus jamais voyagé à l'étranger.

Cet engouement japonais pour la Vénus de Milo reflète l'extraordinaire puissance des images et des textes. Car c'est avant tout sous des formes planes et mécanisées que les esprits ont été habitués à identifier cette œuvre et à en reconnaître la valeur. Quand la romancière Miyamoto Yuriko (1899-1951) écrit en 1940 : « Nous admirons aujourd'hui énormément la sculpture grecque et il va évidemment de soi que la Vénus de Milo par exemple est un chef d'œuvre », jamais une pièce de ce calibre n'a été expédiée au Japon par un musée occidental et les collections d'art gréco-romain dans l'archipel manquent de tout⁸. Vingt ans plus tard, rien n'a changé sur ces deux points. La réception de l'art classique s'est opérée de façon essentiellement indirecte, la contemplation *de visu* et plus encore la possession physique des sculptures n'ont joué qu'un rôle marginal. Alors que la tendance actuelle est à la dématérialisation des musées, que se multiplient les visites en ligne et que l'on essaie d'enrichir les collections par des banques de données

5. Cf. JEANNERET, 2011 ; DESPRÉS LONNET, 2012.

6. L'Exposition spéciale de la Vénus de Milo (*Miro no Bīnasu tokubetsu kōkai*) a été présentée à Tokyo au musée national d'art occidental du 8 avril au 15 mai, puis à Kyoto au musée municipal des beaux-arts, du 21 mai au 25 juin 1964.

7. FUNAKOSHI, 2012, p. 122.

8. MIYAMOTO, 1979, vol. 14, p. 236. Miyamoto Yuriko (1899-1951) est une écrivaine de gauche qui fut l'épouse du dirigeant communiste Miyamoto Kenji.

numériques, l'appropriation très virtuelle du patrimoine classique occidental par le Japon constitue une manière de précédent qu'il est intéressant d'analyser.

Au niveau anthropologique, trois rapports fondamentaux à l'altérité peuvent être dégagés. Le premier est la prédation. Il renvoie à l'action de s'emparer directement des biens que les autres possèdent. Le second consiste à réformer ses propres habitudes au miroir de ce que les autres font, ce qui suppose une réflexion critique. Le troisième enfin vise à transcender les différences et cherche dans l'étranger ce qui fait communauté et permet la généralisation. Or ces trois dynamiques impliquent un rapport à l'objet qui n'est pas identique. La façon dont elles s'expriment ici en situation fournit des pistes de réflexion stimulante sur les relations qu'il est possible d'entretenir avec des œuvres sous une forme médiate.

La reconquête

En 1964, une sorte de croyance magique prévalait du côté des autorités françaises : on espérait que la découverte au Japon de la Vénus de Milo contribuerait à éveiller les consciences, à l'instar des saintes reliques que promenaient les missionnaires chrétiens. « Les foules qui se presseront pour avoir contemplé une fois dans leur existence un des symboles majeurs de l'art occidental, apporteront un émouvant témoignage de l'amour du Japon pour l'art, du respect du Japon pour les civilisations de la vieille et lointaine Europe méditerranéenne », écrit Georges Pompidou, alors Premier ministre⁹. Des pérégrinations de cette œuvre, on attendait des merveilles : un prestige renouvelé pour la République, l'émergence d'un monde multipolaire, la signature d'importants contrats industriels et commerciaux.

Côté japonais en revanche, la position était différente, d'abord parce que le lien entre la Grèce antique et l'Europe de l'Ouest y est toujours apparu pour ce qu'il est, à savoir un lien artificiel et provisoire. « Ah ! Déesse Aphrodite, arrête-toi sur les bords de Seine qui embaument aujourd'hui des fleurs du jardin des arts », écrit Doi Bansui (1871-1952) en 1906, dans l'un des premiers poèmes en japonais sur la Vénus de Milo¹⁰ (voir la figure 1). Vagabonde pour vagabonde, la statue pouvait donc aussi bien être chez elle à Tokyo qu'à Paris. Même si sa présence dans l'archipel ne dura que trois mois, quelque chose de l'ordre d'une conquête s'est jouée dans l'opération.

9. POMPIDOU, 1964. Voir aussi CAPDEVILA & SIRINELLI, 2011, p. 203.

10. *Tōkai yūshi gin* (Chants d'un voyageur des mers de l'Est), voir DOI, 1906, p. 108.

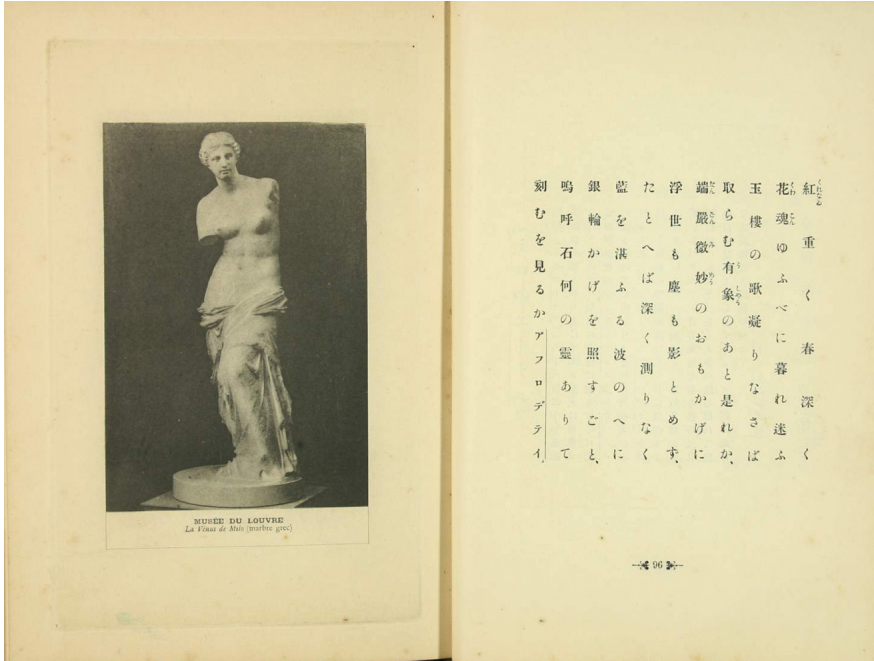


Figure 1 – Pages du recueil de Doi Bansui,
Chants d'un voyageur des mers de l'Est, 1906.

L'idée d'un lien entre la Grèce et le Japon a été largement oubliée, pourtant, initialement, l'hypothèse voulant que la civilisation hellénique ait essaimé jusqu'aux confins de l'Asie rencontra en Occident un écho considérable. Ernest Fenollosa (1853-1908) note ainsi, parmi bien d'autres savants de l'époque : « En considérant ces statues [de bodhisattva japonais], les sceptiques ne sauraient nier l'influence grecque qu'elles reflètent. [...] Ces figures sont les plus féminines de toute la sculpture archaïque, féminines au sens où leur proportion majestueuse les place sur un pied de compétition avec le torse du Parthénon et la Vénus de Milo¹¹ ». Si l'on en croit Fenollosa, le bouddhisme, en parvenant au Japon depuis l'Asie centrale, aurait amené avec lui une part de la sensibilité grecque. Cette influence se serait ensuite dissipée, mais elle aurait été déterminante au début.

11. FENOLLOSA, 1912, p. 140. Je reprends ici partiellement la traduction française de Gaston Migeon dans FENOLLOSA, 1913, p. 82. Cet ouvrage de Fenollosa a été traduit pour la première fois en japonais en 1921 et a fait l'objet d'au moins trois rééditions (1938, 1947 et 1978-1981).

De nombreux auteurs japonais ont repris cette généalogie pour l'essentiel construite sur la base de photographies, de souvenirs, d'impressions subjectives, autrement dit de rapprochements imaginaires. Dès 1919, le philosophe Watsuji Tetsurō (1889-1960) écrit ainsi dans *Pèlerinage aux vieux temples* : « La paisible Kannon à onze faces du temple Daianji [...] n'a pas la solennité habituelle de ses comparses, mais on lui reconnaîtra la beauté d'une Vénus. Si l'on fait abstraction de la tête et des bras et que l'on ne prend en compte que l'aspect féminin du corps, elle possède un charme qui surpasse de beaucoup toutes les autres statues du temple¹² ». Bien que Watsuji ne fût ni archéologue ni historien de l'art, ses analyses ont largement contribué à diffuser la théorie d'une ancienne influence de la Grèce en Asie de l'Est.

Progressivement, à travers l'assertion répétée de ces ressemblances, s'est imposée l'idée que la postérité du monde hellénique était double : à une voie occidentale et chrétienne que revendiquait l'Europe répondait une voie orientale et bouddhique dont le Japon se voyait le champion. Une forme de symétrie s'empara des esprits :

La Vénus qui se cache sous la Joconde a été enfermée dans les monastères par un clergé exalté et a été transformée en objet d'adoration spirituelle par la ferveur de la chevalerie ; en raison d'une prise de conscience du caractère dissolu de l'homme, elle est par réaction devenue la reine du royaume du péché. La Vénus qui se cache sous le bodhisattva Kannon n'est jamais pour sa part que la docile esclave de la Compassion. Négligeant les attraits sensuels de la chair, les images de Kannon ne sont là que pour tirer les gens vers la beauté de la méditation¹³.

L'affirmation d'une origine grecque de la statuaire bouddhique, discours qui atteint son apogée pendant les années de guerre avant de s'éroder dans les années 1970, a permis à la nation de récupérer, contre l'Occident qui en revendiquait le privilège unique, une forme d'hellénité et tout ce que cela impliquait de prestige, de civilisation, de centralité historique.

La venue de la Vénus de Milo au Japon en 1964 fut donc l'occasion non seulement d'accueillir un chef d'œuvre lointain, mais aussi de célébrer la rétrocession d'un patrimoine que l'Occident avait accaparé pour lui seul. Sous cet angle, l'ac-

12. WATSUJI, 1979, p. 76.

13. *Ibid.*, p. 258-259.

cueil extraordinaire qui lui fut réservé ressemble au retour du fils prodigue : si son arrivée est une fête, elle marque aussi la fin d'une aventure. La présence physique de la statue sur l'archipel n'a pas tant ouvert un nouveau chapitre des relations du Japon à la Grèce que contribué à clore une histoire ancienne.

L'aiguillon

La deuxième dynamique qui s'exprime derrière l'intérêt accordé à la Vénus de Milo est de nature critique : prendre acte du changement des valeurs de la société qui désormais non seulement tolère, mais encourage la diffusion massive de nus féminins dans l'espace public. Quelques décennies tôt, la perception générale sur cette question différait en effet radicalement. L'architecte Itō Chūta (1867-1954) se souvient de son indignation en 1889, lors de la première exposition de statues classiques et néo-classiques dans l'archipel¹⁴ : « Plus de la moitié des sculptures représentent des femmes nues ou des déesses nues, toutes ces œuvres sont de la plus grande obscénité aux yeux des Japonais¹⁵ ». Mais dès le début du xx^e siècle, la polémique disparaît et les œuvres dévoilant les corps au sein des salons d'art et des revues artistiques se multiplient. Néanmoins, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, quasiment aucune statue dénudée n'était encore visible dans la rue et surtout pas de type féminin.

Le premier monument public prenant le corps de la femme pour motif principal date de 1951 et se trouve à proximité immédiate du bâtiment de la Diète, tout près du Palais impérial. Intitulé *Figures de la Paix* (*Heiwa no gunzō*), ce groupe en bronze du sculpteur Kikuchi Kazuo (1908-1985) se présente comme une variation sur le thème canonique du Jugement de Pâris avec, côte à côte, l'Amour, la Raison et l'Ambition personnifiés par trois jeunes femmes aux formes pleines et aux cheveux mi-longs¹⁶ (voir la figure 2). Dans les décennies qui suivirent, furent érigées à travers tout le pays des centaines (si ce n'est des milliers) d'allégories comparables où la jeune femme nubile est offerte comme l'incarnation des nouvelles valeurs nationales : la paix, l'amour, la liberté, la démocratie, la prospérité... En moins d'un siècle, les références, les valeurs et la sensibilité nationales ont connu sur ce point une évolution radicale.

14. Sur la cinquantaine de pièces listées dans le catalogue, seize sont des copies antiques. Parmi ces dernières, un Apollon, une Diane chasserresse, une Psyché, ainsi que la Vénus de Médicis décrite comme « un chef d'œuvre parmi les plus beaux de l'Antiquité » (MATSUI, 1889, p. 6). On note la présence d'au moins trois autres Vénus.

15. ITŌ, 1999, p. 221.

16. Sur l'origine de ce monument, voir ODAWARA, p. 400-401 et 430-445.

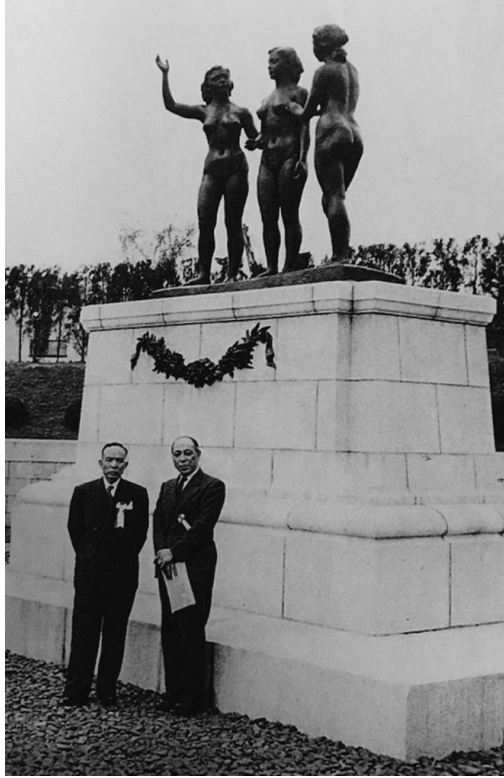


Figure 2 – Kikuchi Kazuo, *Figures de la Paix*, Tokyo, 1951.

L'empressement des gens à venir voir la Vénus de Milo s'inscrit dans le prolongement de ce mouvement. « Face à la ferveur du public japonais, la Vénus, surprise, a dû être bien gênée. J'ai vu sa peau de pierre rougir imperceptiblement », se souvient Funakoshi¹⁷. « Il en émanait vraiment le parfum sensuel de la déesse de l'amour », rapporte l'anthropologue Yamaori Tetsuo (né en 1931), lorsqu'il la revit quelques années plus tard¹⁸. Mais, là encore, la découverte de l'original ne semble pas avoir influé de façon significative sur le cours de l'histoire. Ce n'est qu'un épiphénomène, la validation positive d'un nouveau rapport au corps, à la sexualité et au désir renvoyant le passé à l'obscurantisme, à l'intempérance, au manque de liberté. La modification du goût a commencé bien en amont et s'est opérée de façon essentiellement indirecte et scolaire, par le biais de copies en plâtre, de reproductions photogra-

17. FUNAKOSHI, 2012, p. 122.

18. YAMAORI, 1999, p. 89.

phiques et de descriptions laissées par les artistes et historiens ayant fait le voyage jusqu'en Occident. À la différence de ce qui s'est produit en Grande-Bretagne et en Allemagne, ni les missions archéologiques ni l'acquisition de pièces de fouille n'ont joué un grand rôle. Plus généralement, les collections publiques et privées d'art antique sont tardives et comprennent principalement de la céramique et de petits objets¹⁹. N'étaient conservées alors dans l'archipel aucune statue antique majeure et peu de statues néo-classiques. La remise en cause des anciens schémas s'est donc opérée sans possession physique des nouveaux modèles, sans contact prolongé avec des originaux, hors du régime de l'avoir.

Le symbole

Si dans l'accueil réservé à cette statue se ressent un siècle d'efforts visant à rapprocher le pays du « berceau de la civilisation » (fonction prédatrice), s'il reflète aussi un changement dans la perception du corps (fonction critique), il témoigne également d'une troisième aspiration : le souci d'accéder au général, par-delà les idiosyncrasies individuelles et la singularité des trajectoires collectives. « [Les Grecs] ressentaient la présence des dieux dans la beauté du corps idéal. On est loin du naturalisme. Il ne s'agit pas seulement de reproduire la nature, mais de découvrir en son sein l'idée du beau éternel », explique en 1964 le philosophe Ijima Tsutomu (1908-1978) à l'occasion de la venue à Kyoto de la Vénus de Milo²⁰. Alors que, sous l'impulsion de l'Unesco, se propage la notion de « patrimoine culturel mondial », le Japon, en offrant un accueil retentissant à cette statue, se pose comme un pays universaliste, ouvert à l'abstraction des formes, des valeurs et de la science.

Toutefois, pas davantage que précédemment, la venue de l'original au Japon n'a servi de déclencheur. Le sentiment d'une forme d'universalité du beau est une donnée largement partagée depuis la fin du XIX^e siècle : la place qu'occupent en Occident la statuaire grecque et la Vénus de Milo en particulier au sein du panthéon des grandes réalisations de l'humanité a très tôt été reconnue et affirmée. « Si l'on parle d'œuvres où le corps féminin se rapproche de la perfection, le premier exemple qui vient à l'esprit dans le domaine de la sculpture est certainement la Vénus de Milo qui se trouve à Paris au musée du Louvre. Il existe de nombreuses représentations fort célèbres d'Aphrodite, mais aucune et sous aucun

19. Cf. STEINGRÄBER, 2002, p. 257-258.

20. IJIMA, 1964, p. 2.

angle ne possède une beauté si proche de l'idéal », affirme par exemple en 1911 le sculpteur Takamura Kōtarō (1888-1956), l'un des principaux sculpteurs japonais du *xx^e* siècle²¹.

Certes, parmi les auteurs qui ont écrit sur la Vénus de Milo, nombreux sont ceux qui ont vu l'original au préalable. C'est le cas de Sawaki Yomokichi (1886-1930), qui fut dans les années 1910 l'un des premiers historiens de l'art à mettre l'accent sur cette œuvre, mais c'est aussi celui de Mishima Yukio (1925-1970), qui l'a découverte en 1952 lors de son passage à Paris²². Takamura, qui a séjourné un an en France en 1908-1909, ne fait pas exception. L'histoire montre cependant que l'essor de l'idéalisme esthétique en général et l'affirmation du caractère transcendant de la beauté des œuvres européennes en particulier n'ont pas été déterminés dans leur essence par les voyages lointains : comme le souligne Kinoshita Nagahiro, récits, discussions et cartes postales ont été des vecteurs très puissants de l'imagination de l'idéal, alors que la fréquentation des originaux a souvent écrasé ou déçu les voyageurs²³.

Ces premiers éléments tendent donc à montrer que les principales modalités d'appropriation d'un patrimoine artistique étranger peuvent être satisfaites en dépit d'un contact réduit avec les originaux ou, pour le dire autrement, que commentaires et reproductions mécaniques peuvent suffire à donner à des œuvres éloignées un sens riche, complexe et autonome. Mais l'accueil au Japon de la Vénus de Milo souligne aussi les limites de ce processus, qui se manifestent dans une forme de sujétion du regard et dans les conséquences qui en découlent quant à l'universalité de la valeur.

La manière dont l'événement fut organisé témoigne de façon évidente des rapports de force. Alors que le gouvernement japonais entendait rendre hommage à la Grèce antique, comme il est d'usage lorsqu'un pays organise les Jeux olympiques, il accepta de se plier aux conditions de Paris qui, cherchant à tirer profit de son prêt, demanda qu'un drapeau tricolore fût installé dans les salles d'exposition. Les

21. KITAGAWA (dir.), 1972, p. 129.

22. Cf. SAWAKI, 1917. Sawaki s'intéresse dans son article à deux énigmes : par qui et quand la Vénus de Milo a-t-elle été réalisée ? Comment étaient positionnés ses bras à l'origine ? Après la présentation des différentes hypothèses, Sawaki se range à l'interprétation de l'historien de l'art allemand Adolf Furtwängler qui réfute qu'il s'agisse d'une Vénus à la pomme (Jugement de Paris) et la rapproche de la Vénus de Capoue. Sawaki conclut que le charme de la Vénus de Milo provient avant tout du fait qu'elle constitue un point de jonction entre l'esthétique monumentale et grandiose de Phidias et le réalisme sensuel de Scopas.

23. KINOSHITA, 1992, p. 51.

abords des musées furent également pavonisés aux couleurs des drapeaux français et japonais et le set officiel des cartes postales de la Vénus fut vendu pour l'occasion dans une pochette tricolore. La France, consciente de l'avantage que lui procurait la propriété de l'œuvre, en usa sans complexe, voire avec cynisme. Après la fin de l'exposition, Malraux se félicita ainsi sans finesse devant l'Assemblée nationale « qu'il y a[it] tout de même eu quatre millions de Japonais [*sic*] pour aller voir le drapeau français placé derrière cette statue²⁴ ». Bien qu'une appropriation médiatisée des formes plastiques soit possible – à l'instar de ce qu'on voit dans le domaine de la littérature, où la qualité de lecture n'est pas déterminée de façon essentielle par le fait qu'on lise un manuscrit, un tirage de tête ou un livre de poche –, la valorisation des originaux implique une relation hiérarchique entre le possesseur de l'œuvre et le bénéficiaire du prêt incompatible avec le caractère en principe égal et non discriminant de la généralité (de l'homme, du patrimoine, du beau, etc.).

Le paternalisme condescendant de la France met donc en évidence les tensions entre deux aspirations contradictoires : l'aspiration à l'universalité, d'une part, l'aspiration à la centralité, de l'autre, c'est-à-dire entre deux dispositions mentales opposées, l'une centrifuge, tournée vers l'ailleurs et relevant *in fine* de la foi, l'autre centripète, tournée sur soi-même et intéressée par la puissance. Derrière ce dilemme de fond, se dresse toute une série de problèmes d'ordre topologique, particulièrement saillants dans le cas des œuvres de l'Antiquité, d'abord parce que la plupart des statues antiques sont elles-mêmes des copies d'œuvres dont on ne connaît pas toujours l'origine, ensuite parce que les civilisations concernées ont disparu et que chacun peut s'en dire l'héritier²⁵.

Cette situation impose donc un savant jeu de transfert, pour que ce qui était de *là-bas* devienne d'*ici*. La métaphore filiale fait partie des principaux expédients. Ainsi la France se revendique-t-elle depuis Chateaubriand « fille aînée de la Grèce par le courage, le génie et les arts²⁶ ». Les toponymes sont également présentés comme si, sous l'égide d'une force mystérieuse, ils étaient aussi interchangeables que des figurants sur une scène de théâtre : « Au service de ce mystérieux génie d'universalité, la France aujourd'hui confie au Japon la plus célèbre statue de l'Occident, la Vénus de Milo. Fille de la Grèce dont la prodigieuse éclosion artistique et littéraire a engendré et nourrit encore pour l'essentiel la civilisation euro-

24. MALRAUX, 1996 [1964], p. 70.

25. Voir BASCH, 1995, p. 35-78.

26. CHATEAUBRIAND, 1825, p. 34.

péenne, elle incarne pour nos artistes et nos poètes l'essence même du Beau », écrit Pompidou en 1964 à destination des autorités japonaises²⁷. Un véritable tour de bonneteau. De Milos à l'univers, en passant par la France et l'Occident, les lieux s'égrènent comme s'ils étaient fondamentalement équivalents.

Pourtant, cet effet d'homogénéité est contredit par l'histoire. La compétition que se sont livrées les nations a notoirement empêché que l'héritage hellénique ne se fixe nulle part : Grande-Bretagne, France, Allemagne, Russie, États-Unis, chacun au gré de ses succès militaires et économiques a élevé la voix pour en revendiquer l'essentiel. La Grèce antique n'existe à l'époque moderne que sous une forme éclatée. La postérité de la Vénus de Milo incarne cette fragmentation : les multiples copies que les nations occidentales ont réalisées (à l'identique, peintes, en bronze, à échelle réduite, etc.) exposent l'éventail de toute la variation sérielle que produit dans un environnement complexe le couple appropriation / différenciation. L'emploi que les grandes puissances font de catégories supérieures comme l'« Occident » ou l'« universel » pour situer les œuvres classiques ressort donc surtout comme une façon d'étalonner et médier un état de concurrence généralisée.

L'espace pose à l'universalité des difficultés redoutables. Car chaque fois que quelque chose se présente comme valant pour tous — ici une œuvre, un patrimoine, une esthétique —, cette revendication ne peut se réaliser que dans des formes données. Et suivant qu'elle s'effectue dans une langue ou dans une autre, dans le cadre d'une institution *x* ou d'une institution *y*, *ici* ou *là*, elle n'aura pas le même poids, ne recevra pas la même écoute. Des ambiguïtés inévitables en découlent, à l'instar de l'exigence française de placer le drapeau tricolore bien en vue derrière une statue dont elle promet pourtant l'universalité. C'est pourquoi il faut sans doute considérer que la prise en compte de la topologie prime sur la définition de l'idéal, parce que la définition de l'idéal est incapable de se soustraire à l'interaction des formes. Chaque fois qu'elle s'énonce sans conscience de son relativisme morphologique, l'universalité devient autocentrée et entre en contradiction avec son essence.

À qui sont les statues et les fresques de l'Antiquité ? La question semble d'ores et déjà se vider de sa substance. Bien que les collections japonaises soient modestes, une appropriation en profondeur s'est produite. Les reproductions, les descriptions, l'étude et l'imagination ont suffi. La Vénus de Milo, comme toute œuvre du « domaine public », se trouve aussi bien chez elle à Milos, qu'à Paris,

27. POMPIDOU, 1964.

Athènes, Tokyo et partout où l'on s'intéresse véritablement à elle. Hélas, ce principe volontiers accepté sur le plan théorique ne règle pas la question de la possession physique de l'œuvre et de tous les droits qui lui sont attachés : choix de conservation, cadre d'exposition, mesures d'accès, autorisations de reproduction, mise à disposition des chercheurs, etc. On retombe donc sur une forme de dualisme : l'opposition entre disponibilité herméneutique et prérogatives foncières n'est qu'une reformulation de la tension séculaire entre copies et originaux, reflets et idéaux. Au final, on n'a guère avancé.

Pour conclure cette première partie, mettre l'accent sur la réception et l'interprétation nous a permis de comprendre que valorisation et détention matérielle sont déconnectées. Mais cette séparation ne règle pas l'effet de centralité inhérente aux notions d'originalité et de chef d'œuvre, dans la mesure où celles-ci imposent une relation de force qui tord l'universel et l'arriment à un axe.

Hyper-matérialisation

Depuis l'invention des musées modernes, les pratiques en matière de copies et de diffusion des sculptures antiques ont considérablement évolué. Jusqu'au début du ^{xx}e siècle, réaliser, entreposer et conserver des moulages en plâtre faisaient partie des missions premières des musées. L'atelier des moulages du Louvre, « admirable foyer de propagande intellectuelle²⁸ », comme il se qualifie lui-même en 1925, proposait ainsi à la vente sept versions de la Vénus de Milo : à l'échelle ; en miniature de 80 cm ; torse avec tête ; torse sans tête ; en buste ; tête seule ; en sept fragments²⁹. Mais d'autres ateliers ont aussi réalisé des copies en marbre, en bronze et de toutes dimensions, dont on trouve des exemples dans de très nombreuses institutions publiques et privées à travers le monde. La célèbre statue a ainsi été reproduite abondamment pour les besoins de l'enseignement, mais aussi pour de nombreux amateurs privés et étrangers, fortunés et moins fortunés.

La période qui suit, de 1930 à 2000 environ, a été marquée par l'essor de la photographie qui a progressivement rendu obsolètes les moulages en plâtre. L'album photographique permet une miniaturisation des collections qui deviennent portables et reproductibles en masse. En France, dans les foyers de la classe moyenne, se diffusent des monographies d'artistes et des sélections de chefs d'œuvres, comme l'*Encyclopédie photographique de l'art* (1936-1948) et les ouvrages illustrés

28. MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE, 1924.

29. *Ibid.*, p. 24, 27, 37 et 39.

des éditions Skira³⁰. Nombreux sont ceux qui peuvent désormais posséder quelque chose de l'art grec ou flamand, admirer les œuvres à loisir, en faire profiter leurs enfants. Toutefois, jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la cohérence interne des albums était volontiers assurée par une démarche géographique, on rassemblait les œuvres par musée, par ville, par pays. Tout l'intérêt du projet de « musée imaginaire » porté par Malraux après-guerre vient de ce qu'il rassemble des œuvres de tous les continents et de toutes les époques, libérant l'art de ses frontières spatiales et temporelles.

Le *xxi*^e siècle, enfin, se caractérise par la diffusion d'images numériques qui, compte tenu du succès d'Internet, sont encore plus accessibles que ne l'ont jamais été les albums photographiques. Même parmi les catégories populaires des pays pauvres, des individus curieux peuvent désormais se faire une idée des collections du musée du Louvre. Mais, dans le même temps, l'accessibilité des œuvres est devenue fondamentalement locative, elle dépend d'un abonnement, d'une connexion, elle n'a même plus le caractère tangible et pérenne d'une feuille de papier.

L'histoire des techniques semble donc suggérer une démocratisation des œuvres grâce à un processus de dématérialisation. Mais cette impression est trompeuse car, si la situation aujourd'hui n'est plus la même qu'au *xix*^e siècle, une continuité structurelle unit les différentes périodes. Tout d'abord le concept de dématérialisation paraît largement impropre pour désigner le passage au numérique. L'informatique est le produit d'un ensemble d'opérations impliquant tout autant de matière que les transferts analogiques. Qu'il s'agisse d'extraire du marbre à Naxos pour réaliser des copies de statues antiques ou des terres rares en Mongolie intérieure pour fabriquer des écrans, on se situe toujours dans l'exploitation physique du monde et sans doute davantage aujourd'hui en raison de la diffusion massive du procédé. Quant à la démocratisation, s'il est incontestable que la disponibilité visuelle des œuvres s'est accrue, cette évolution n'a pas entraîné une remise en cause profonde du rapport aux originaux. C'est même l'inverse qui semble se produire. Hormis quelques expériences marginales, jamais les musées n'ont été si enclins à séparer les œuvres du public, par des vigiles, des parois de verre et désormais, bien entendu, la digitalisation : plus d'espace commun, d'odeurs de bois et de poussière, et encore moins de rencontres tactiles. La démocratisation entraîne paradoxalement une sanctuarisation, alors que, dans l'idéal, elle devrait s'accompagner d'une autonomie plus grande de chacun vis-à-vis du pouvoir, symbolique en l'occurrence, que représente le patrimoine. Pour résumer, un processus

30. VIGNEAU, 1936-1948. Les éditions Skira furent fondées à Lausanne en 1928.

de massification et de mutation énergétique est assurément en cours, qu'il ne faudrait pas confondre avec l'émancipation démocratique et encore moins avec la dématérialisation.

Plus profondément, le dualisme qui prévaut derrière l'opposition structurelle entre les originaux et les copies n'a pas disparu depuis le XIX^e siècle. Cette polarisation a été interrogée et reformulée à de multiples reprises, on ne projette plus tout à fait les mêmes affects sur les œuvres qu'on conserve et regarde pour des raisons en partie nouvelles, mais elle constitue toujours le cadre de pensée dominant. En dépit de la critique moderne et post-moderne, une force systémique traverse le temps, imperturbablement. Toutefois, ce qui s'observe en Europe ne se vérifie pas entièrement au Japon où, malgré une perméabilité très forte aux idées et valeurs occidentales, des éléments pointent vers un autre mode de pensée.

En Europe, des musées de cire comme Madame Tussauds et Grévin s'inscrivent dans le prolongement du spectacle forain et sont perçus par la bourgeoisie cultivée comme triviaux et populaires. Au Japon, de même, des institutions similaires, comme le musée du Trompe-l'œil (*Takao-san torikku āto bijutsukan*), fondé en 1996 en face de la gare du mont Takao, susciteront volontiers des commentaires goguenards et dubitatifs. La différence de valeur entre les originaux et les copies, les vrais et les faux, les *honmono* et les *nisemono* est connue de tous. Pourtant, le clivage avec les musées patrimoniaux y est, de façon générale, moins marqué. Par exemple, le musée provisoire Vermeer qui s'est installé en 2012 à Ginza (*Ferumēru sentā Ginza*) n'avait aucune dimension ludique ou parodique. Son seul objectif était de montrer au public des reproductions parfaites de la quarantaine de peintures connues du maître hollandais qui, à une exception près, se trouvent toutes en Europe et aux États-Unis³¹. De même, le musée international Ōtsuka (*Ōtsuka kokusai bijutsukan*), où sont reproduites sur carreaux de céramique plus de mille fresques et tableaux des grands musées occidentaux, considère non seulement qu'il joue un rôle pédagogique au niveau régional, mais revendique encore une fonction conservatoire, au cas où, par malheur, les originaux seraient un jour détruits³².

Le musée des sculptures du Louvre (*Rūburu chōkoku bijutsukan*) fait partie de ces institutions asiatiques dans lesquelles les reproductions occupent avec fierté une place prééminente. Installé au milieu de collines verdoyantes à proximité de la ville de Tsu, dans le département de Mie, il a été construit en 1987 d'après les plans de Kurokawa Kishō (1934-2007), un des principaux architectes de sa génération.

31. Voir FUKUOKA (dir.), 2012, p. 4-5.

32. Voir ŌTSUKA, 1998, p. 3-4.

Avec sa pyramide centrale et ses masses déstructurées, il témoigne de façon caractéristique de l'éclectisme et du goût pour la citation propres au post-modernisme des années 1980. Mais cette orientation se vérifie également au niveau du contenu, puisque les pièces exposées sont des copies provenant principalement du musée du Louvre, conformément à un accord passé en 1986 avec l'établissement français et la Réunion des musées nationaux. Au total, ce sont quelque 1 300 répliques qui sont visibles dans les salles de ce musée, qui revendique entre cent et deux cents visiteurs par jour³³.

L'initiative de cet établissement revient entièrement à un entrepreneur de la région du Kansai du nom de Takekawa Yūjirō (1931-2010) qui, après avoir fait fortune dans la vente par correspondance, fonda en 1982 un temple Shingon que signale à distance une rutilante statue dorée du bodhisattva Kannon, haute de 32 mètres³⁴. Ce temple, spécialisé dans le culte des fœtus et des enfants mort-nés, lui a permis de consolider son patrimoine et constitue le cadre à la fois physique et spirituel dans lequel le musée a vu le jour quelques années plus tard.

C'est devant la Vénus de Milo, découverte lors d'un séjour à Paris à la fin des années 1960, début des années 1970, que Takekawa aurait pour la première fois conçu les grandes lignes de son projet. La statue d'Aphrodite occupe par conséquent une place de choix au sein du musée, puisqu'elle est non seulement exposée en bonne place à l'intérieur du bâtiment, mais figure aussi dans une version monumentale à l'extérieur, flanquée de la *Victoire de Samothrace* et de la *Statue de la liberté*. « Avec son expression profonde et intelligente, ses courbes galbées et féminines, la beauté de ce nu est à nulle autre pareille », peut-on lire sur le site du musée où elle apparaît en première position³⁵.

Toutefois, la Vénus de Milo n'est pas au centre du dispositif, pas plus que ne l'est aucune des pièces en provenance d'Occident. Car bien que toutes les sculptures aient été choisies en fonction de critères esthétiques, elles forment un système en apparence inarticulé et sans histoire, elles ne sont pas replacées dans leur contexte de production, elles sont au contraire soumises à la contingence du présent, suivant une logique d'ordre quasiment ménager : celles qui sont dehors prennent la pluie et se dégradent, tout comme les murs gris du bâtiment ; celles qui sont à l'intérieur

33. Cf. RŪBURU CHŌKOKU BIJUTSUKAN, 1988, p. 2-5.

34. Takekawa Yūjirō était le dirigeant de deux sociétés de vente par correspondance, Nihon tsūhan et Nihon tokuhan. Il fut condamné en 1980 pour fraude fiscale par le tribunal d'Ōsaka.

35. Voir sur le site du musée : MUSÉE RŪBURU CHŌKOKU BIJUTSUKAN, URL : <https://www.louvre-m.com/collection/list>.

sont à l'inverse peintes dans des couleurs vives et paraissent parfaitement neuves, à commencer par le masque de Toutankhamon et le buste de Nefertiti. En vérité, la pièce la plus importante du musée relève d'une tradition tout à fait distincte, puisqu'il s'agit d'une grande statue assise de Kannon aux mille bras (*Senju Kannon zazō*), placée sous la pyramide de verre, autour de laquelle gravitent souplement les autres œuvres comme autant d'acolytes fraîchement repeints. Sur les prospectus du musée, est d'ailleurs mise en avant la recherche d'une « fusion des sculptures occidentales et bouddhiques ». La difficulté cependant est de comprendre le sens d'une telle entreprise. Pour cela, il faut remonter dans le temps.

Au XIX^e siècle, la création des premiers musées au Japon s'est effectuée à bien des égards contre le bouddhisme. En ouvrant leurs portes aux inspecteurs du gouvernement et aux amateurs étrangers, les temples acceptèrent que ce qui était sacré prenne un sens profane, que les « statues vivantes deviennent des œuvres mortes³⁶ ». Acquis par l'État ou déposés dans les collections impériales, les bouddhas vénérés se sont transformés en objets de collection. Il faut bien comprendre néanmoins que le musée moderne, dans sa forme typique, a beau être laïque, il n'en est pas pour autant théologiquement neutre. La façon dont les collections se sont constituées en Occident entre le XVI^e et le XIX^e siècle « est en fait une histoire des rapports des Européens avec l'invisible », observe Krzysztof Pomian³⁷. Or, si cette histoire a connu des bouleversements profonds, elle comprend aussi des continuités fortes. Ainsi la blancheur dans laquelle ont été conservées les statues antiques participent-elles d'un rapport à la pureté où l'empreinte du christianisme est évidente³⁸. La création du musée des sculptures du Louvre dans l'enceinte d'un temple bouddhique apparaît par conséquent comme une double revanche, comme une tentative tout d'abord de reconstruire le musée sur des bases pré-modernes où les œuvres ne seraient pas avant tout définies par la chronologie et leur lieu d'origine, mais aussi comme un projet de libération du modèle épiphanique et virginal européen.

Il n'est pas surprenant dès lors que l'impression qui s'en dégage évoque les trésors des monastères. Dans cet espace aimanté par la présence du bodhisattva, il n'y a pas de place pour l'unicité, parce que l'imaginaire cosmologique qui prévaut ne conçoit ni genèse ni fins dernières. « L'original y est ontologiquement indisso-

36. Tiré du dialogue du film d'Alain Resnais et Chris Marker : RESNAIS, MARKER & CLOQUET (réal.), 1953, 1'40.

37. POMIAN, 2003, p. 353.

38. Cf. JOCKEY, 2013, p. 95.

ciable de ses répliques qui, constamment, prolifèrent, changent et se déplacent », peut-on dire en reprenant ce qu'observe Kristopher Kersey au sujet d'un autre musée³⁹. C'est pourquoi la Vénus de Milo et toutes les œuvres qui l'accompagnent ne sont pas en situation de compétition les unes avec les autres ; elles sont singulières et admirables, mais, comme elles paraissent toutes neuves, elles se situent sur le même plan et forment une communauté à la manière des *Jūni shinsbō*, les Douze généraux célestes qui entourent dans les temples le *Honzon* ou Vénéré principal. Les concepts de modèle, de copie, de variation, de transposition voient du même coup leur sens s'évaporer et se fondre, n'existe que ce qui existe, solidairement, passagèrement, ici et maintenant. La beauté n'est pas un surgissement inouï à même la contingence des choses, elle n'existe que de façon plastique, dans les formes et non pour l'esprit qui leur aurait donné vie. Il ne s'agit pas de la révélation d'une transcendance, où l'originalité est le nom des trouées par lesquelles dieu fait visage dans le monde, où le fait que quelque chose ait été quelque part dévoilé constitue nécessairement une expérience bouleversante, mais dans la cristallisation d'une force immanente qu'il faut repérer, convoquer, surveiller, alimenter, car elle peut à tout moment se dissoudre et disparaître. Dès lors, l'art et la beauté ne relèvent pas d'une essence, mais plutôt d'une pratique, d'un entretien sincère et régulier ; aussi le plaisir qui en émane se situe davantage du côté de l'effort et de la jouissance que de la contemplation et de l'adoration, il n'implique pas uniquement le regard, mais le corps tout entier.

Ce monde hyper-matériel, où tout n'est que trajectoires mouvantes et volatiles, agrégats et reflets, se caractérise pour résumer par : une faible différenciation entre les modèles et les copies ; un rapport décomplexé à la matérialité des différents médias ; enfin, une forme d'abandon des images au hasard de leur environnement.

Le musée Ōtsuka en fournit un autre exemple (à propos duquel on notera au passage que la référence bouddhique est absente). Non seulement le recours à des reproductions y est pleinement assumé, mais encore la numérisation des œuvres est mise au service d'une rematérialisation la plus dense et la plus pérenne possibles, quitte à ce que les lignes de séparation entre les carreaux de céramique restent apparentes, comme c'est le cas sur la plupart des pièces. La solidité des images ainsi constituées – solidité qui est autant physique qu'idéologique – autorise le toucher. Les visiteurs n'ont pas à se tenir à distance des tableaux, il n'y a dans les salles ni gardien ni caméra de surveillance, on peut mettre sa main contre celle de la *Joconde*, caresser les *Tourmesols* de Van Gogh, se joindre au *Baiser* de Klimt,

39. KERSEY, 2020, p. 133.

mettre un nez rouge sur le *Cri* de Munch, jouer librement avec les œuvres sans enfreindre aucune interdiction (voir la figure 3). Une expérience directe, vivante, profondément émancipatrice et démocratique est proposée à chacun, sans lourdeur ni affectation. Mais on pourrait aussi citer dans le même ordre d'idées le tout petit musée du Toucher (*Rokkōsan no ue bijutsukan – Sawaru myūjiamu*) à Kōbe, établissement privé ouvert en 2013, où les visiteurs sont, comme le nom l'indique, amenés à établir un contact physique et sensuel avec les œuvres de la collection, dont le clou n'est autre qu'un moulage en plâtre à taille réelle de la Vénus de Milo.



Figure 3 – Vue de l'intérieur du Musée international Ōtsuka,
département de Tokushima, 2012

© M. Lucken (tous droits réservés).

Toutefois, l'opposition qui se dessine au terme de ce parcours entre un régime dualiste d'un côté, où l'accès à l'œuvre s'effectue de façon de plus en plus médiante, et un régime hyper-matériel de l'autre, qui refuse cette polarisation, n'est pas très satisfaisante, car elle donne le sentiment de blocs étanches, ce qui n'est pas le cas. Ces univers sont non seulement poreux, mais encore structurellement connectés depuis maintenant des siècles : tout mouvement significatif d'un côté produit des rebonds de l'autre. C'est pourquoi, il faut à présent sortir de cette tension – dont le mécanisme à vrai dire est bien connu – pour explorer des processus de transformation et d'appropriation qui constituent un horizon esthétique et moral plus fécond et prometteur.

Mutation dans le refaire

Deux hypothèses. Dans la première, les formes artistiques provoquent dans l'esprit humain les mêmes callosités que le marteau dans la main du forgeron, elles tannent et patinent les individus et, au-delà, les peuples, à l'instar des scènes de la Passion qui, dimanche après dimanche, s'imprimaient dans l'esprit des paysans, des natures mortes accrochées dans les salles à manger qui, insensiblement, régulaient l'âme des bourgeois, des logos que les agences de publicité diffusent en continu et que les consommateurs conservent en mémoire sans même s'en rendre compte. Dans la seconde, qui se veut moderne et engagée, l'art serait comme une soupape : dans les moments éruptifs, il permettrait de retrouver la paix ; par temps morne et gris, il susciterait l'excitation. « C'est qu'il y a dans tout "pouvoir d'être affecté" la possibilité d'un renversement émancipateur », affirme Georges Didi-Huberman⁴⁰. Avant tout comptent les moments de bascule, les renversements du positif au négatif, de l'apolinien au dionysiaque et *vice versa*. Le rôle des images serait de « briser le cadre des représentations convenues de nos états d'âme émotionnels, comme de nos états de fait historiques⁴¹ ». À des vies ordonnées par des forces qui les dépassent, répondent des événements esthétiques qui auraient la capacité de changer le cours des choses.

Mais cette manière d'opposer le temps long de l'asservissement au temps court de la crise libératrice est problématique, car elle suppose un rapport aux œuvres qui se limite au regard. Or un individu dont le jugement esthétique est déconnecté de l'action demeure essentiellement passif, soumis à des effets qui le dépassent (à l'inverse du critique qui met durablement en mouvement son esprit et son corps au travers de l'écriture). Que le sentiment qu'il éprouve soit la révolte n'y change rien. Bien sûr, on pourrait répondre que la perception modifie les affects et que, quand quelque chose a bougé chez les uns, on en voit les répercussions chez les autres, qu'on ne sort par conséquent jamais totalement d'un régime d'action, ce qui est vrai, mais, outre le fait que l'accent mis sur le regard renvoie dans son principe à une conception idéaliste de histoire de l'art, la recherche d'une incorporation des œuvres par le biais du travail dessine un horizon de transformation beaucoup plus large et profond que l'annonce prophétique d'un réveil à venir des masses endormies.

La culture japonaise moderne et contemporaine est porteuse de propositions allant dans le sens d'un rapport moins contemplatif et plus incarné aux formes artistiques, ce qui se manifeste d'emblée sur le plan conceptuel. Dans les langues européennes, la catégorie générale, l'esthétique, se conçoit en effet comme une

40. DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 56.

41. *Ibid.*, p. 75.

science du sensible (*aesthêsis* en grec), tandis que le beau constitue historiquement son principal horizon : c'est l'idéal vers lequel tend la réflexion sur les choses. Il s'agit donc d'un mouvement centripète, qui part des interactions quotidiennes et concrètes avec le monde pour essayer d'y trouver des formes susceptibles de provoquer apaisement, émerveillement ou émancipation. En japonais en revanche, la catégorie se dit *bigaku*, autrement dit l'« étude de la beauté », terme forgé à la fin du XIX^e siècle en réaction aux savoirs occidentaux. Or, puisque la beauté y constitue une donnée de base, il est logique qu'elle n'y soit pas autant recherchée, au contraire du sensible et de la contingence. C'est un mouvement centrifuge qui part du sentiment pour ensuite se déployer à travers le monde et y trouver des résonances. Dans un cas, il y a raffinage, dans l'autre, expérimentation ; l'un procède surtout par abstraction, l'autre par projection.

L'« étude du beau » japonaise est ainsi traversée par la recherche d'incarnations sensibles ; au croisement du corps et de la matière, elle valorise la rencontre et l'entraînement, la trace et l'abandon. « Prenons l'exemple d'un nageur qui veut s'entraîner au crawl, écrit le philosophe Nakai Masakazu. Il aura beau regarder des centaines de photographies montrant les différents mouvements types, il n'apprendra rien. Mais au cours de son long apprentissage, il aura un jour le sentiment d'être efficace et de glisser sans effort comme s'il était porté par l'eau, réalisant alors qu'il a trouvé le geste juste. Il a compris le mouvement au moment où, alors qu'il nageait à son rythme, a jailli en lui un sentiment d'aise et d'allégresse joyeuse. Ce sentiment de bien-être, de bonheur ineffable que l'on a au moment où l'on s'abandonne enfin complètement à l'eau, n'est rien d'autre que le plaisir esthétique, l'émoi de la beauté. Le corps a trouvé de lui-même la bonne règle, la bonne position, la forme type, les figures de base [*kata*]⁴² ». C'est autrement dit dans le travail et la répétition du geste que se trouvent chez cet auteur les fondements d'un rapport proprement humain à l'art et à la technique.

La pratique du dessin académique (*dessan*) connaît au Japon un remarquable succès, dont la pierre angulaire est, comme en Occident, la formation artistique dans les écoles d'art. La reproduction sur papier de modèles sculptés (*sekkōzō sobyō*) et, plus particulièrement, gréco-romains, constitue depuis la fin du XIX^e siècle la base de l'enseignement artistique, non seulement pour les élèves se destinant à devenir peintres, mais aussi, sauf rares exceptions, pour tous ceux inscrits dans les

42. NAKAI, 2021, p. 48.

cursus de sculpture, architecture et *design*⁴³. Autrement dit, l'immense majorité des artistes japonais depuis un siècle et demi a été formée au dessin académique.

Ce phénomène est d'autant plus remarquable que la démocratisation universitaire des années 1970 n'a pas entraîné la marginalisation de cette pratique, au contraire de ce qu'on observe en France⁴⁴. Bien que des critiques se soient faites entendre dès les années 1920 et que les universités aient décidé au cours des années 1980 de retirer le dessin académique de leurs concours d'entrée, les écoles préparatoires (*yobikō*), qui se sont multipliées depuis 1960, continuent de mettre cette matière au cœur de leur enseignement⁴⁵. Ceci explique pourquoi tous les numéros de la revue *Bijutsu techō* (*Carnet des beaux-arts*), la principale revue d'art contemporain au Japon, comprenaient jusqu'à tout récemment des publicités d'écoles privées illustrées par des dessins académiques ou des vues d'atelier montrant des étudiants en train de s'entraîner sur des modèles. C'est ce qui explique aussi pourquoi, contre toute attente, à la rubrique « Ce qu'on apprend dans le cours de peinture à la japonaise » (*Nihonga-ka de manabu koto*), la première œuvre que reproduit sur son site l'Institut des beaux-arts d'Ochanomizu, l'une des principales écoles préparatoires de Tokyo, n'est autre que le dessin au crayon d'un buste grec ou romain⁴⁶ ! Le dessin académique constitue aujourd'hui encore l'un des fondements du *nihonga*.

Parallèlement à la formation universitaire, il existe dans le pays des dizaines de lieux associatifs (*dessan-kai*, *dessan sākuru*, etc.) où peuvent s'exercer et se rencontrer les personnes intéressées par le dessin. Même si les effectifs sont difficiles à déterminer en raison de l'éclatement des ateliers et des formations, on peut estimer entre 10 000 et 20 000 le nombre de personnes qui pratiquent avec régularité le dessin académique, estimation qui serait beaucoup plus élevée si l'on incluait les pratiquants occasionnels et tous ceux qui s'arrêtent au niveau de l'initiation. Tout un écosystème vit autour de cette activité : une industrie du crayon et de la papèterie de haut niveau ; une riche production éditoriale d'albums illustrés (*dessan-shū*) ; un important réseau d'écoles ; de vastes collections de plâtres ; et même un petit marché du modèle d'atelier. Le Japon est aujourd'hui l'un des pays où le dessin académique reste le plus vivant. Un goût prononcé pour la reproduction du réel, ainsi que la

43. Voir KANEKO, 2018.

44. En 2014, 110 universités japonaises étaient accréditées pour dispenser une formation artistique.

45. ARAKI, 2018, p. 130-139, 163-164.

46. Voir ÉCOLE OCHANOMIZU BIJUTSU GAKUIN, URL : https://gakuin.ochabi.ac.jp/course/course_detail/687.html.

relative nouveauté de ce genre dans le paysage artistique expliquent en partie ce phénomène qui va bien au-delà d'une allégeance aux valeurs de l'Occident.

Les statues classiques et la Vénus de Milo en particulier occupent une place centrale au sein de ce microcosme⁴⁷. En pied ou en buste, cette dernière fait partie des vedettes des catalogues de plâtres et fournitures artistiques ; elle est souvent reproduite dans les albums spécialisés et des copies sont conservées dans la plupart des universités et écoles d'art. On en trouve aussi quelques exemplaires dans l'espace public devant lesquels étudiants et amateurs peuvent se retrouver pour travailler : par exemple dans le parc d'Italie (*Itaria kôen*) situé dans l'arrondissement de Minato-ku, à Tokyo ; dans l'enceinte de l'université des arts d'Osaka ; ou encore dans celle de l'université de Hiroshima.

La production de dessins académiques n'est généralement pas une activité solitaire, elle donne lieu au contraire à de nombreux échanges. Prenons l'exemple du « concours de dessin Vénus de Milo » (*Miro no Vinasu dessan taikai*), organisé chaque année depuis 2005 par l'université des arts de Kyoto. Les participants (une trentaine) sont réunis dans un grand atelier autour d'une belle copie en plâtre de la déesse ramenée en 1924 de Paris par l'architecte Nakamura Junpei (1887-1977). Du milieu de la matinée au milieu de l'après-midi (9h45-16h30 en 2021), chacun exécute son dessin, puis, à la fin de la session, le jury se réunit, délibère et annonce le nom des lauréats. La remise des prix donne lieu à un commentaire des travaux par les jurés. Les locaux sont ensuite rangés collectivement par tous les participants⁴⁸. C'est l'occasion d'un partage de valeurs, mais aussi un moment propice à la création de liens sociaux. La compétition entre les individus, cachée dans le système de l'art contemporain, est ici ouvertement acceptée. Se découvrir un régime fondamentalement pragmatique, qui repose sur le faire, avec tout ce que cela suppose de résistance et d'attachement. On rivalise avec d'autres personnes, mais on partage aussi avec elles des moments de vie ; on se bat contre un même modèle, mais chacun cherche à le rendre sien.

La réalisation de ce type d'images implique une incorporation profonde du modèle qui devient support à interprétation, au sens musical. Le dessinateur peut, tel un pianiste, s'entraîner à maîtriser différents aspects de son modèle. Il peut le reproduire de face, de trois-quarts, de profil ; mettre l'accent sur l'impassibilité de la Vénus ou, au contraire, sur la douceur de ses traits ; jouer sur les ombres ou traiter l'ensemble de façon plane et non contrastée. La distorsion peut se prolonger à

47. ARAKI, 2018, p. 78-79. À l'École des beaux-arts de Tokyo, une copie de la Vénus de Milo est achetée en 1913.

48. Voir le programme sur UNIVERSITÉ DES ARTS DE KYÔTO, URL : <https://www.kyoto-art.ac.jp/student/life/news/211001-6857/>.

l'infini, par maladresse, inclinaison ou volonté. Si bien qu'on repère souvent des reproductions de modèles classiques au Japon dont la physionomie paraît spontanément asiatique, avec pommettes hautes et yeux allongés. C'est ce qu'on trouve de façon exemplaire à Oyabe dans le département de Toyama où, depuis le début des années 1980, ont été réunies dans un parc public une douzaine de Vénus en bronze. Si, parmi elles, la Vénus de Milo a été reproduite dans les traits qu'on lui connaît, plusieurs autres, comme la Vénus de Cnide et la Vénus de Médicis, ont été adaptées. Outre la transformation des visages, tout le haut du corps, du bassin aux épaules, a été affiné par rapport aux modèles européens, tandis que les proportions entre la tête et le corps ont été modifiées afin que la silhouette corresponde davantage à l'imaginaire local du canon féminin. Il existe donc non seulement d'innombrables formes d'appropriation individuelle de ces modèles, comme on l'a vu avec les dessins où se manifestent le talent et le goût de chacun, mais on constate également des tentatives d'appropriation collective au travers d'un effort de japonisation des formes. C'est du reste un phénomène qu'on retrouve dans le nom même de la Vénus de Milo en japonais, qui n'a cessé de fluctuer depuis la fin du XIX^e siècle, puisqu'il en existe au moins une douzaine de transcriptions différentes⁴⁹.

Il y a dans l'ensemble des œuvres mentionnées ci-dessus une dimension scolaire et populaire. Mais ce goût de la copie, de la citation et du détournement se retrouve dans le monde plus critique et exigeant de l'art contemporain. C'est notamment le cas chez Morimura Yasumasa (né en 1951), plasticien et photographe majeur dont l'œuvre prolifique est pour l'essentiel construite autour de la reprise de compositions emblématiques de l'art occidental, dans lesquelles il fond son corps et son visage. Le problème qui guide toute son action depuis les années 1970 ressort comme le suivant :

— Comment réagir face au caractère écrasant de la tradition européenne lorsqu'on est un artiste contemporain, *a fortiori* lorsqu'on a grandi dans les marges de l'empire ?

— En la prenant de face et en s'y incorporant de force.

Les icônes ne doivent pas être admirées, elles doivent s'inscrire dans un mouvement et participer d'une production : « La Vénus de Milo ne s'occupe pas de la

49. La graphie la plus courante aujourd'hui est *Miro no Vinasu* ミロのヴァーナス, adaptée de l'anglais, mais on rencontre aussi : *Miro no Vinasu* ミロのヴァイナス, *Miro no Binasu* ミロのビーナス, *Miro no Binasu* ミロのビナス, *Miro no Bi* ミロのビ, *Miro no Enusu* ミロのエヌス, *Miro no Ênasu* ミロのエーナス, *Miro no Vōnasu* ミロのヴォーナス, *Miro no Vēnasu* ミロのヴェーナス, *Miro no Vunasu* ミロのヴナス, *Miro no Vunusu* ミロのヴヌス, *Miro no Venusu* ミロのヴェヌス, *Miro no Venyusu* ミロのヴェニユス, etc.

maison, elle ne va pas non plus au travail. Elle ne sert à rien du tout. À vrai dire, si l'on doit rester ébahi devant une *chose* aux formes aussi massives et lourdes, elle n'est plus seulement inutile, elle devient un fardeau », écrit-il en 2000 dans l'un de ses principaux textes critiques⁵⁰.

Même si l'œuvre de Morimura n'échappe pas au paradoxe qui veut que son déploiement à l'intérieur des icônes de la culture occidentale n'ait été rendu possible que grâce à la valorisation marchande que lui a assurée son entrée au musée, elle est porteuse d'un message qui s'inscrit explicitement dans le prolongement des *ready made* de Marcel Duchamp. Ce qui compte n'est pas la valeur attribuée aux objets par la société, mais ce que chacun fait avec, l'attention qu'on leur porte, le soin qu'on met à les entretenir, les déplacer, les reproduire, entièrement ou par morceaux. Copier et transposer n'est pas dégradant ; d'ailleurs, fonctionnellement, les yeux ne font rien d'autre que reproduire mécaniquement les formes au fond de la rétine. Copier est un processus actif : outre le regard qui s'aiguise au fur et à mesure que les formes apparaissent, il suppose un exercice de la main et du corps tout entier, voire, dans le cas de Morimura, un impressionnant travail de maquillage, de mise en scène, de prise de vue, de suivi de production qui nécessite la collaboration active d'une équipe complète d'assistants.

C'est peut-être dans le maquillage que s'exprime métaphoriquement ce qui est ici le plus important : la valeur de l'imitation ne tient pas seulement au fait qu'elle introduise nécessairement un écart structurel, de la variation sérielle, suivant l'idée que « la différence habite la répétition », comme dit Deleuze, mais aussi et surtout parce qu'elle transforme les acteurs, transformation qui gagne en positivité quand la part d'abandon de soi nécessaire à toute activité mimétique est un choix assumé et non le résultat d'une contrainte ou d'une volonté de tromper⁵¹. Les milliers de personnes qui, au Japon, ont un jour ou l'autre reproduit au crayon la Vénus de Milo l'ont en eux, elle les habite, elle fait partie de leur système de valeurs esthétique. Tout comme l'apprentissage d'une langue étrangère modifie le sens du langage, l'incorporation des formes change le regard des individus. Davantage que l'« immersion dans l'œuvre », qui place le sujet en position d'attente, le travail mimétique permet d'échapper tant à la fétichisation qu'au refus de principe⁵². C'est dans le refaire que l'appropriation est la plus complète sur le plan épistémologique et la plus juste sur

50. MORIMURA, 2000, p. 49.

51. DELEUZE, 1968, p. 103.

52. SCHAEFFER, 1998, p. 191.

le plan éthique. En ce sens, les jeux vidéo représentent un progrès par rapport au cinéma, si ce n'est que la part dynamique y demeure d'une grande pauvreté.

Se découvre ainsi au Japon un mode de production de l'art qui ne repose pas sur le schéma hypostase → destruction → reconstruction qui implique une tension symbolique et sociale forte entre une masse d'admirateurs et de consommateurs largement passifs et de rares créateurs privilégiés, schéma qui domine en Occident en dépit de tout ce que les artistes ont tenté pour le subvertir (c'est du reste précisément là que se trouve l'aporie : on ne peut pas sortir du monde de la création individuelle par la création individuelle). Le rapport aux objets en général et aux modèles canoniques en particulier paraît dans l'archipel beaucoup plus actif collectivement parlant ; il repose sur la maîtrise technique, la transposition et l'incorporation, mais il ne ferme pas pour autant la porte à la différenciation individuelle ni à l'expression critique, ne serait-ce que parce que toute confrontation charnelle et patiente au réel induit la découverte de nœuds et de failles dans le pli des idiosyncrasies.

Cela m'amène à la proposition suivante : sur le plan pédagogique et populaire, plutôt que des médiations culturelles dématérialisées qui ne font qu'encourager des gestes d'achat de produits dérivés (Vénus bleues, rouges ou multicolores comme on en trouve désormais dans tous les aéroports), mieux vaut encourager l'apprentissage technique (dessin académique, modelage, manipulation de la caméra, programmation de logiciels d'animation, etc.), parce ce que le maniement des choses offre une palette de réactions beaucoup plus large face aux images, parce que chacun peut alors agir sur elles, les adapter à son goût, les transformer, les trahir, les oublier et pas uniquement les subir ou les rejeter. On ajoutera que cette proposition possède une valeur paradigmatique et peut s'appliquer à tout objet industriel ou numérique et, bien évidemment, au sport. Pour le peuple en tout cas, il en découlerait assurément une plus grande liberté.

Conclusion

En l'espace de cent cinquante ans environ, de l'ouverture à l'Occident vers 1868 au début du XXI^e siècle, le Japon est passé d'un rapport à l'Antiquité gréco-romaine caractérisé par une forme de sujétion au point de vue occidental, à une interprétation de plus en plus autonome. Mais cette autonomie n'a pas été conquise sans changement intérieur, elle reflète une transformation progressive et dialectique des savoirs et des mentalités. On oublie trop souvent que la fréquentation assidue d'une culture tend à métamorphoser ceux qui s'y adonnent et cela, quelle que soit la motivation initiale, que l'ambition soit de nature prédatrice, critique ou scientifique. En l'occurrence, l'apprentissage du latin et du grec par des milliers

de boursiers envoyés en Occident à la fin du XIX^e siècle, la traduction de centaines d'œuvres classiques, un nombre incalculable de copies de modèles antiques, des références innombrables à la mythologie grecque dans les productions savantes et populaires ont mobilisé suffisamment de corps et de consciences pour que l'on puisse dire que les équilibres profonds de la culture japonaise en ont été déplacés. Mais il faut comprendre aussi que l'Antiquité en a également été affectée, qu'elle n'est plus tout à fait la même maintenant qu'elle est passée au filtre du Japon et en particulier de tous les films d'animation, mangas et autres jeux vidéo que le pays exporte en masse. Dans les mains de Miyazaki Hayao (né en 1941), la Grèce et Rome n'ont ni les mêmes traits, ni le même sens que dans les productions hollywoodiennes. Le patrimoine se transforme suivant les regards qui sont posés sur lui : peut-être un jour repeindra-t-on enfin certaines statues antiques.

Une dernière anecdote pour terminer. « *Bijutsuchūn* » est le nom d'une extraordinaire série de petits films d'animation réalisés par Inoue Ryō (né en 1983) et diffusés par la NHK à des heures de grande audience, qui, chaque mois, prennent pour inspiration une œuvre d'art célèbre, donnant ainsi un aperçu de la sensibilité japonaise contemporaine. Sur les 116 clips sortis depuis 2013, 59 portent sur des œuvres locales, 49 sur des œuvres occidentales, le reste sur des œuvres indiennes, chinoises ou égyptiennes. Parmi les références occidentales, beaucoup de peintures européennes, de la *Joconde* à *Broadway boogie-woogie* de Mondrian, en passant par les *Ménines* de Vélasquez et le *Cri* de Munch, mais aussi quatre vestiges de l'Antiquité gréco-romaine : le Parthénon, le Colisée, la Victoire de Samothrace et la Vénus de Milo⁵³.

L'inverse, qui verrait une chaîne nationale de télévision européenne choisir parmi les grandes créations de l'humanité pour près de la moitié des œuvres est-asiatiques, semble inimaginable. Pourtant, la constitution de ce panthéon est sans surprise pour qui connaît le Japon. Comme répondait Miyazaki à un journaliste l'interrogeant en Italie sur le succès de ses œuvres :

Mais vous n'avez pas idée à quel point nous avons été influencés par l'Europe ! À la différence de nos pères, nous ne connaissons plus les chants et les poèmes d'autrefois et, puisque tout ce qui avait été transmis a été rejeté, nous avons vécu baigné dans l'Europe. Et donc,

53. « *Bijutsuchūn* » (de *bijutsukan*, musée) est un titre drolatique qu'on pourrait traduire par « Mumusée ». Voir NHK, URL : <https://www.nhk.or.jp/d-garage/program/?program=33>. Voir l'épisode prenant pour modèle la Vénus de Milo : NHK, « *Bijutsuchūn*, Supaigoddesu », numéro 104, URL : <https://www.nhk.or.jp/d-garage-mov/movie/33-101.html>.

étant donné qu'on se demandait où étaient nos racines, qu'on a cherchées partout, vous ne pouvez pas savoir à quel point on a été nombreux à se laisser prendre par son influence, au niveau de la littérature, de la peinture, du cinéma, mais aussi de la pensée politique, des idées de toute sorte et même de la manière de voir les choses, ce qui fait qu'il n'y a aucune raison que ce qu'on réalise ne puisse pas être compris des Européens. Donc, ça ne me surprend pas particulièrement que mes films les touchent⁵⁴.

Si l'on se place au niveau d'une sorte de familiarité immédiate, une œuvre comme la *Vénus de Milo* fait depuis des décennies partie intégrante du répertoire artistique japonais. Aucune œuvre asiatique ne semble aussi connue en France, pas même la *Vague* de Hokusai.

Bien que les productions musicales et visuelles est-asiatiques bénéficient actuellement d'une forte popularité parmi les jeunes Européens, la connaissance que ces deux régions du monde possèdent l'une de l'autre reste extrêmement dissymétrique. Toutefois, cet écart ne doit pas uniquement être mesuré de façon quantitative, dans une logique de marché, il doit aussi être pris en compte pour ce qu'il induit sur le plan des affects. Le fait que la *Vénus de Milo* soit valorisée comme elle l'est dans un pays tel que le Japon, alors qu'elle passe en France pour l'un des symboles de l'art occidental, implique une forme de torsion dans le processus de réception qu'on ne peut voir qu'en passant par l'intérieur, c'est-à-dire par les discours locaux, en japonais en l'occurrence, et toute l'histoire qu'ils composent. Si, dans un contexte unilingue, le sens général d'une œuvre peut se cristalliser dans l'interprétation d'un critique en particulier, en contexte international, l'inadéquation des points de vue et les tensions linguistiques obèrent massivement la pertinence des synthèses individuelles. Face à ce constat, l'histoire de l'art doit s'orienter vers un exposé le plus transparent possible des phénomènes de ressemblances et de polarisation des formes, mais aussi – et sans doute est-ce le plus important – des hiatus qui en émanent, ce qui, faut-il le préciser, n'exclut ni le goût, ni la malice.

Bibliographie

ARAKI Shin.ya, 2018, *Sekkō dessan no hyakunen* [Un siècle de dessin d'après modèle], Āto daibā, Tokyo, 255 p.

54. MIYAZAKI, 2008, p. 375.

- BASCH Sophie, 1995, *Le Mirage grec. La Grèce moderne devant l'opinion française (1844-1946)*, Hatier & Kaufmann, Paris & Athènes, 541 p.
- CAPDEVILA Élixa & SIRINELLI Jean-François (dir.), 2011, *Georges Pompidou et la culture*, Peter Lang, Berne, 253 p.
- CHATEAUBRIAND François-René (de), 1825, *Note sur la Grèce*, Le Normant père, Paris, 48 p.
- DELEUZE Gilles, 1968, *Différence et répétition*, Puf, Paris, 409 p.
- DESPRÉS LONNET Marie, 2012, « La dématérialisation comme délocalisation du contexte interprétatif » in *Communication & Langues*, n° 173.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2016, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Éditions de Minuit, Paris, 460 p.
- DOI Bansui, 1906, *Tōkai yūshi gin* [Chants d'un voyageur des mers de l'Est], Dai-Nihon tosho, Tokyo.
- ÉCOLE OCHANOMIZU BIJUTSU GAKUIN, URL : https://gakuin.ochabi.ac.jp/course/course_detail/687.html (consulté le 01/12/2022).
- FENOLLOSA Ernest, 1912, *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*, vol. 1, Heinemann & Stokes Company, Londres & New York, 204 p.
- FENOLLOSA Ernest, 1913, *L'Art en Chine et au Japon*, trad. MIGEON Berger, Hachette, Paris.
- FUKUOKA Shin.ichi (dir.), 2012, *Ferumēru Hikari no ōkoku* [Vermeer : le royaume de la lumière], Ferumēru sentā Ginza, Tokyo, 255 p.
- FUNAKOSHI Yasutake, 2012, « Ishi no oto, ishi no kage » [Le son des pierres, l'ombre des pierres] in *Funakoshi Yasutake zuihitsu-shū* [Essais au fil du pinceau de Funakoshi Yasutake], Kyūryūdō, Tokyo.
- IJIMA Tsutomu, 1964, « Miro no Bīnasu no bi » [La beauté de la Vénus de Milo] in *Jānaru furī*, n° 109, Kyōto daigaku, 1^{er} août.
- ITŌ Chūta, 1999, *Chūta jiga-den* [Autoportrait de Chūta], manuscrit non publié, cité par MATSUNO Yoshitora, *Koki no tōge sangōme* [Troisième halte au col des soixante-dix ans], Yonezawa, Wagatsuma Sakae kinenkan.
- JEANNERET Yves, 2011, *Where is Mona Lisa ? et autres lieux de la culture*, Cavalier bleu, Paris, 176 p.
- JOCKEY Philippe, 2013, *Le Mythe de la Grèce blanche*, Belin, Paris, 291 p.

- KANEKO Kazuo, 2018, « Kōbu bijutsu gakkō no chōkoku kyōiku no rekishiteki igi » [La signification historique de l'enseignement de la sculpture à l'École des beaux-arts de l'Industrie] in ODAWARA Nodoka (dir.), *Chōkoku 1* [La sculpture, 1], Topofiru, Tokyo.
- KERSEY Kristopher W., 2020, "The Afterlife of the Western Canon: Archive and Eschatology in Contemporary Japan" in *The Art Bulletin*, vol. 102-4, octobre.
- KINOSHITA Nagahiro, 1992, *Shisō-shi toshite no Gobho* [Van Gogh comme figure de l'histoire intellectuelle], Gakugei shorin, Tokyo.
- KITAGAWA Taichi (dir.), 1972, *Takamura Kōtarō shiryō* [Archives Takamura Kōtarō], vol. 1, Bunchidō shoten, Tokyo.
- LUCKEN Michael, 2019, *Le Japon grec. Culture et possession*, Gallimard, (coll. Bibliothèque des histoires), 250 p.
- MALRAUX André, 1996, *Discours prononcés à l'Assemblée nationale : 1945-1976*, Assemblée nationale, Paris, 137 p.
- MATSUI Chūbē, 1889, *Ikoku chōkoku tenrankai reppin ryakkai* [Descriptif sommaire des œuvres présentées à l'exposition des sculptures d'Italie], Nihon bijutsu kyōkai, Tokyo.
- MIYAMOTO Yuriko, 1979, « Yama no kanata wa. Jōshiki wa dō iu mono darō » [De l'autre côté des montagnes. Qu'est-ce donc que le sens commun ?] in *Miyamoto Yuriko zenshū* [Œuvres complètes de Miyamoto Yuriko], vol. 14, Shin-Nihon shuppansha, Tokyo.
- MIYAZAKI Hayao, 2008, « Umarete kite yokatta to ieru eiga wo tsukuritai » [Je veux faire des films qui me donnent le sentiment que naître valait la peine] in *Orikaeshi ten 1997-2008* [Point de retour 1997-2008], Iwanami shoten, Tokyo.
- MORIMURA Yasumasa, 2000, *Kūsōshugiteki geijutsuka sengen* [Manifeste d'un artiste fondamentalement creux], Iwanami shoten, Tokyo.
- MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE, 1924, « Avertissement » in *Catalogue illustré des moulages des ateliers du Louvre*, Musées nationaux, Paris, 122 p.
- MUSÉE RŪBURU CHŌKOKU BIJUTSUKAN, « Collection List », URL : <https://www.louvre-m.com/collection/list> (consulté le 01/11/2021).
- NAKAI Masakazu, 2021, *Introduction à l'esthétique*, trad. LUCKEN Michael, Presses du réel, Dijon, 298 p.

- NHK, « Bijutsuchūn ! no shinchaku dōga », URL : <https://www.nhk.or.jp/d-garage/program/?program=33> (consulté le 22/01/2023).
- NHK, « Bijutsuchūn ! Supaigoddesu », numéro 104, URL : <https://www.nhk.or.jp/d-garage-mov/movie/33-101.html> (consulté le 22/01/2023).
- ODAWARA Nodoka, 2018, « Sora no daiza : kōkyō kūkan no josei rataizō wo megutte » [Le piédestal du ciel. Autour des statues de nu féminin dans l'espace public] in ODAWARA Nodoka (dir.), *Chōkoku 1* (La sculpture, 1), Topofiru, Tokyo.
- ŌTSUKA Masashi, 1998, « Ichinigiri no suna » [Une poignée de sable] in *Ōtsuka kokusai bijutsukan hyakusen* [Le Musée international Ōtsuka : une sélection de 100 pièces], Ōtsuka kokusai bijutsukan, Naruto.
- PANTAZOPOULOS Giannis 2021, « Oi polytymes toichografies tou proistorikou Aigaïou » [Les précieuses peintures murales de la préhistoire égéenne] in *LIFO*, URL : <https://www.lifo.gr/culture/arxaiologia/oi-polytymes-toihoi-grafies-toy-proistorikoy-aigaïoy> (consulté le 22/01/2023).
- POMIAN Krzysztof, 2003, *Des saintes reliques à l'art moderne*, Gallimard (coll. Bibliothèque des histoires), Paris, 369 p.
- POMPIDOU Georges, 1964, « Ponpidō futsu-shushō no aisatsu » [Mot du Premier ministre Pompidou] in *Brochure de l'exposition*, Tokyo.
- Le Figaro*, 14 juin 2017, « Vénus de Milo : la Grèce espère récupérer la statue, exposée au Louvre », Thomas ROMANACCE, URL : <https://www.lefigaro.fr/culture/2017/06/14/03004-20170614ARTFIG00159-venus-de-milo-la-grece-espere-recuperer-la-statue-exposee-au-louvre.php> (consulté le 01/12/2021).
- RESNAIS Alain, MARKER Chris & CLOQUET Ghislain (réal.), 1953, *Les statues meurent aussi*, Présence africaine & Tadié cinéma production, 30 minutes.
- RŪBURU CHŌKOKU BIJUTSUKAN, 1988, *Rūburu no shihō* [Les trésors du Louvre], Rūburu chōkoku bijutsukan, Hakusan-chō.
- SARR Felwine & SAVOY Bénédicte, 2018, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, URL : <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-restitution-du-patrimoine-culturel-africain-vers-une-nouvelle-ethique-relationnelle> (consulté le 22/01/2023).

SAWAKI Yomokichi, 1917, « Venyusu do Miro no nazo » [Les énigmes de la Vénus de Milo] in *Mita bungaku*, n° 8-3 (mars), p. 125-133 ; n° 8-5 (mai), p. 133-142 ; n° 8-6 (juin), p. 124-134 ; n° 8-7 (juillet), p. 105-120.

SCHAEFFER Jean-Marie, 1998, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 346 p.

STEINGRÄBER, Stephan, 2002, “Etruscans (and Greeks and Romans) in Japan” in *Etruscan Studies*, vol. 9.

UNIVERSITÉ DES ARTS DE KYŌTO, URL : <https://www.kyoto-art.ac.jp/student/life/news/211001-6857/> (consulté le 01/12/2021).

VIGNEAU André, 1936-1948, *Encyclopédie photographique de l'art*, 5 vol., Éditions Tel, Paris.

WATSUJI Tetsurō, 1979, *Koji junrei* [Pèlerinage aux vieux temples], Iwanami shoten (coll. Iwanami bunko), Tokyo.

YAMAORI Tetsuo, 1999, *Shūkyō no chikara* [La force des religions], PHP kenkyūjo, Tokyo.

Résumé : La Vénus de Milo est considérée comme un chef d'œuvre de l'art grec. Toutefois, au grand dam des autorités helléniques qui en demandent la restitution, elle appartient depuis 1821 aux collections publiques françaises. Plus généralement, on admettra volontiers qu'elle est européenne et occidentale. Et cela va sans dire, sa beauté est universelle. Mais peut-elle être japonaise ? À travers l'examen de la réception de la Vénus de Milo au Japon, il s'agira de réfléchir aux conditions d'une appropriation *utopique* des œuvres d'art plastiques, étant entendu que, contrairement aux textes qui peuvent être cités, tronqués, réédités, tableaux et statues sont puissamment assujettis à leur matérialité. À rebours des discours actuels sur la dématérialisation des œuvres, qui va de pair avec une fétichisation croissante des originaux, cet article explore le chemin d'une incorporation par l'usage et le refaire.

Mots-clés : Vénus de Milo, Japon, Grèce, musée des sculptures du Louvre, Morimura Yasumasa, dessin académique, appropriation, démocratisation de l'art

Is the Venus of Milo Japanese?

Abstract: The Venus of Milo is seen as a unique masterpiece of Greek art. However, to the great displeasure of the Greek authorities who are demanding its return, it has belonged to the French public collections since 1821. More generally, it is widely considered a European and Western heritage. And it goes without saying, its beauty is universal. But can it be Japanese? Through the examination of the reception of the Venus de Milo in Japan, the aim is to reflect on the conditions of a utopian appropriation of art works, given that, unlike texts that can be quoted, cut and mounted, paintings and statues are strongly dependant on their materiality. Against the current discourse on the dematerialization of art works, which goes hand in hand with an increasing fetishization of the originals, this article explores the path of an incorporation through practice and repetition.

Keywords : Venus de Milo, Japan, Greece, The Louvre Sculpture Museum, Morimura Yasumasa, academic drawing, appropriation, art democratization

ミロのヴィーナスは日本のものか

ミロのヴィーナスは、ギリシャ美術の最高傑作と言われている。しかし、返還を求めるギリシャ政府の大いなる不興を買ったにもかかわらず、1821年以来、フランスの公的コレクションに所蔵されている。より一般的には、それがヨーロッパ的、西洋的であることは容易に認められよう。そして、言うまでもないが、その美しさは普遍的だ。ところで、ミロのヴィーナスは日本的なものといえるだろうか。引用やカットが可能なテキストとは異なり、絵画や彫像はその物質性に強く支配されていることから、日本におけるミロのヴィーナスの受容を通じて、芸術作品の自由な流用の条件について考察する。芸術作品の脱物質化をめぐる言説は、オリジナルのフェティッシュ化とともに進んでいるが、本稿では、実践と再制作による取り込みの道筋を探る。

キーワード：ミロのヴィーナス、日本、ギリシャ、ルーブル彫刻美術館、森村泰昌、デッサン、アプロプリエーション、美術の民衆化