



**HAL**  
open science

## Visions of Neo-Tôkyô: culture pop dans l'art contemporaine japonais

Adrian Favell

► **To cite this version:**

Adrian Favell. Visions of Neo-Tôkyô: culture pop dans l'art contemporaine japonais. Mangapolis! La Ville Japonaise Contemporaine dans la Manga, 2012, pp.114-127. hal-01024557

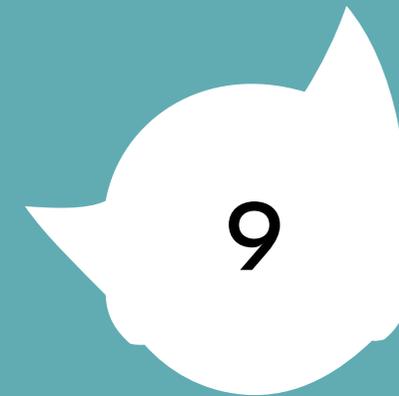
**HAL Id: hal-01024557**

**<https://sciencespo.hal.science/hal-01024557>**

Submitted on 16 Jul 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# VISIONS OF NEO-TÔKYÔ

ADRIAN FAVELL

à gauche :  
MORI MARIKO  
*Red Light*, 1994  
Fuji super gloss (duraflex)  
print, wood, pewter frame.  
304.8 x 365.8 x 7.6 cm  
© Mariko Mori / ARS, NY

# VISIONS OF NEO-TÔKYÔ

## CULTURE POP DANS L'ART CONTEMPORAIN JAPONAIS

La plupart des étrangers découvrent Tôkyô pour la première fois dans les images colorées des *anime*, ou dans les étonnantes pages des *manga*. Il n'est alors pas surprenant que beaucoup des représentations de Tôkyô dans l'art contemporain japonais empruntent aux formes les plus visibles de la culture populaire japonaise. C'est évidemment la stratégie adoptée avec succès par l'artiste contemporain japonais le plus connu, Takashi Murakami, à la fois curateur et artiste pour ses expositions *Superflat* et *Little Boy*<sup>1</sup>. C'est aussi la tendance qu'ont suivie de nombreux commissaires d'exposition et éditeurs de livres d'art occidentaux en reproduisant cette vision sélective de l'art contemporain japonais<sup>2</sup>.

«Cool Japan» (la marque officielle accordée à cette troublante société asiatique à la modernité ambiguë, perçue à travers sa culture pop) a réussi à transformer le pays en une sorte de dessin animé entre 1990 à 2000<sup>3</sup>. L'écran «extra-plat» des *manga* et des *anime* populaires a masqué des nouvelles moins joyeuses : une chute considérable des finances et des industries au profit de la Chine et du reste de l'Asie, un système de partis politiques stagnant, une population désespérément vieillissante dont la jeunesse refuse de se reproduire, un déclin dramatique des régions qui va de pair avec une urbanisation démesurée, de bien trop nombreux suicides, et l'inquiétante hausse du nombre de jeunes volontairement reclus et sans ambition. De l'autre côté de l'écran, des politiciens et bureaucrates embarrassés ont préféré encourager le reste du monde à célébrer les choses *kawaii* (mignonnes) et *kakoi* (jolies) qui abondent dans les étranges cultures *underground* japonaises<sup>4</sup>. Au cœur de ce paradis asiatique se trouve Néo-Tôkyô : une vision idéalisée de la métropole comme source d'une culture populaire asiatique inédite, un espace où disparaît la frontière entre l'imaginaire et la non moins fabuleuse réalité de la capitale japonaise.

Néo-Tôkyô a reçu son baptême mondial avec l'*anime* révolutionnaire *Akira* (1988). Cette merveille

urbaine postmoderne, hyperréaliste, construite sur les cendres d'une guerre nucléaire, a essaimé ses néons vacillants, ses décors de métal et de béton dans tous les dessins animés japonais de science-fiction qui ont suivi. *Akira* a également influencé de façon significative la science-fiction produite alors par Hollywood : ainsi, bien que *Blade Runner* de Ridley Scott soit censé se situer dans un Los Angeles futuriste, les références visuelles renvoient à un archétype urbain asiatique – plus particulièrement tokyoïte. Dans le *manga*, l'exemple parfait de cette influence serait l'univers loufoque et exclusivement féminin de Junko Mizuno qui relève du *kimo-kawaii* («dégoûtant-mignon»). Le Tôkyô qu'elle dessine dans *Pure Trance* met en scène des infirmières sexy et toxicomanes et leurs pensionnaires – des *idoru* (idoles de la tv ou de la pop). Se joue une lutte sadomasochiste pour la survie dans un décor urbain dévasté, protégé par un dôme d'or à travers lequel la réalité fait rarement irruption<sup>5</sup>.

Si Néo-Tôkyô est alors un fantasme pour touriste voyeur, parfaitement adapté au consommateur étranger, elle a aussi un pied dans le réel : les touristes qui visitent Tôkyô pour la première fois n'ont aucune difficulté à le retrouver, tout comme ils peuvent retrouver facilement le vieil Edo en visitant le temple *Senso-ji* à Asakusa ou le théâtre *Kabuki-za* à Ginza. On le retrouve dans la première photo qu'ils prennent de la foule sophistiquée au carrefour de Shibuya, dans le labyrinthe merveilleux de la galerie à étage de Nakano Broadway, avec sa multitude de magasins pour *otaku*, ou encore dans les sourires timides des charmantes *gosu roris* (gothic lolitas) que ces touristes reluquent devant le magasin Marui Young (OI) tandis que le soleil se couche sur Shinjuku<sup>6</sup>. Mieux encore, Néo-Tôkyô se vend en doses d'adrénaline à 20\$, lorsque les visiteurs effectuent la douce ascension nocturne vers le paysage de Tôkyô vu du 52° étage, au sommet de la tour Mori de Roppongi Hills, ce monolithe brillant de métal au cœur de Néo-Tôkyô. Là, derrière la paroi de verre, Néo-Tôkyô s'étend à leurs pieds dans son infini

<sup>1</sup> Takashi Murakami, *Superflat*, au MOCA de Los Angeles (2001). L'exposition a ensuite tourné à Paris sous le nom *Coloriage* (2002) et en une nouvelle version sous le nom de *Little Boy : The Art of Japan's Exploding Sub Culture* à la Japan Society, (catalogue publié par Yale University Press 2005).

<sup>2</sup> Un bon exemple en est l'ouvrage riche et largement diffusé d'Ian Luna sur le design et la mode tokyoïtes, *TokyoLife: Art and Design* (New York: Rizzoli 2008), qui réduit la scène de l'art contemporain japonais aux seuls artistes de KaiKai Kiki, c'est à dire Takashi Murakami et ses jeunes disciples.

<sup>3</sup> Voir notamment Douglas McGray, *Gross National Cool*. Pour l'histoire de l'émergence et de la disparition du «Cool Japan» dans l'art contemporain japonais, consulter Adrian Favell, *Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art 1990-2011* (Hong Kong: Timezone 8 2012), duquel cet article est extrait et adapté.

<sup>4</sup> Les analyses les plus fines quant aux pathologies sous-jacentes du «mignon» au Japon, demeurent celles de Sharon Kinsella, à voir «Cuties in Japan», dans Lise Skov and Brian Moeran (eds.) *Women, Media and Consumption in Japan* (Honolulu: University of Hawai'i Press 1995), 222-254.

ÔTOMO KATSUHIRO  
in *Akira*  
Editions Glénat, 1993  
© MASH.ROOM Co.,Ltd./  
Kodansha Ltd.



MIZUNO JUNKO  
Couverture et détail de  
*Pure Trance*  
Editions IMHO, 2006  
© Junko Mizuno



impénétrable de noir et de néons : des flux dans tous les sens, des lumières rouges vacillantes au-dessus du vide. Dans la tour Mori, s'ils ont de la chance et qu'il n'y a ni trop de pluie, ni trop de vent, ils pourront se hisser jusqu'à l'héliport sur le toit, pour apprécier ce sublime spectacle sans même un écran de verre : une vue divine, tout en haut de la ville dite la plus grande du monde, sur le toit de la plus haute tour, au beau milieu d'une zone à fort risque sismique.

Cette vue de Tôkyô n'est que l'avant-goût de ce qui attend les visiteurs au 53<sup>e</sup> étage. Depuis 2003, le Mori Art Museum (MAM) a tout fait pour devenir une destination incontournable de l'art – bien que la compétition avec la vue qu'offre l'étage précédent soit inégale. Les rares fois où la concurrence ait été loyale, les murs des cubes d'exposition avaient été abattus, transformant ainsi la vue en décor de fond du musée. C'était le cas lors de l'exposition de l'artiste pop de renommée internationale Yayoi Kusama aux tout débuts du musée en 2004 : ses installations caractéristiques de points noir sur rouge avaient délicieusement proliféré autour du complexe de Roppongi Hills comme un virus artistique foudroyant<sup>7</sup>.

Roppongi Hills est l'incarnation de Néo-Tôkyô. Cette expression de l'idée de « ville dans la ville » est le monument personnel du plus grand promoteur de Tôkyô, Minoru Mori, ainsi que son plus grand legs à la ville<sup>8</sup>. Chose inhabituelle pour un tel magnat, M. Mori (décédé en mars 2012) était philosophe : ce promoteur profondément influencé par Le Corbusier – dont il collectionnait les tableaux inspirés du style de Picasso – croyait sincèrement en la mission sociale de son « New Deal urbain » : créer un complexe unique aux usages multiples (affaires, résidence, loisirs et tourisme) qui amènerait le haut de la classe moyenne à vivre dans le centre de la ville, attiré par la grande culture. Cet environnement serait total, doté d'une architecture de classe mondiale et d'une conception artistique qui donnerait l'impression à ses riches habitants, à ses clients et aux visiteurs impressionnables d'être devenu l'une de ces figures en 3D que les architectes utilisent pour peupler leur portfolio.

La dimension utopique du cœur étincelant de Néo-Tôkyô ne relevait donc pas du hasard. Roppongi

Hills et la tour Mori ont été conçus pour fournir une expérience calculée et minutieusement estampillée. La version la plus célèbre de la tour par un artiste la transforma, sans surprise, en un dessin animé plein de ces personnages japonais si caractéristiques. Takashi Murakami, la star de l'art contemporain japonais, alors sur le devant de la scène grâce à sa collaboration avec Louis Vuitton, fut sollicité pour décorer ce nouvel édifice controversé. Il repensa Roppongi Hills comme une tour cartoonesque en utilisant ses marques de fabrique : visuels colorés, *smileys*, dinosaure loufoque et, sous la tour de métal immaculé, rien d'autre que des fleurs, elles aussi dans le ton. En parfaite application de la logique warholienne, au cœur de la bulle artistique du milieu des années 2000, Murakami fixa ces images sur les bus de la ville, sur les souvenirs et, en guise de bouquet final, sur une version du Monopoly™ spécialement produite pour Roppongi Hills.

Que ce geste soit ironique ou non, la véritable histoire de Roppongi Hills se cachait sous ces fleurs joyeuses. Le complexe recouvrait 12 hectares du vieux Tôkyô – un Roppongi sordide, infesté de *yakuza* (membres de la mafia), et pourtant habité de classes populaires attachées au quartier. Il aura fallu 17 ans au tenace M. Mori pour obtenir ce qu'il voulait, en amadouant, faisant pression et en achetant un par un aux petits propriétaires et aux commerces. La municipalité, menée par Shintaro Ishihara, était ravie. Pour ce chasseur « de corbeaux et de rats » (comprendre : d'Africains immigrés et de mafieux), c'était un projet monumental idéal pour tout nettoyer et repartir de zéro ; il comblait aussi le désir impossible des capitaux internationaux en leur donnant une feuille blanche sur laquelle ériger un rêve d'architecte, au milieu de la logique urbaine confuse et fragmentaire de Tôkyô. Traversé par des autoroutes, surveillé par caméra, débarrassé des sans-abris et des indésirables, et armé de portes automatiques et d'escalators qui pourraient être bloqués d'une simple pression sur un bouton, ce monolithe argenté serait également protégé des gens ordinaires. Il ne fut cependant pas suffisamment sûr pour empêcher la ruine d'un de ses plus fameux occupants, Lehman Brothers, en 2008. Malheureusement, il n'y eut pas de façon honorable pour les banquiers de sauter de la tour.

Si Roppongi Hills incarnait Néo-Tôkyô au début des

<sup>5</sup> Junko Mizuno, *Pure Trance*, IMHO, 2006 (première édition au Japon en 1998).

<sup>6</sup> Pour avoir un aperçu des délices qu'offre à la consommation touristique occidentale la pop culture néo-tokyoïte, consulter ses deux meilleurs guides : Patrick Macias, et Tomohiro Machiyama, *Cruising the Anime City : An Otaku Guide to Neo-Tokyo*, Stone Bridge Press, 2004 et Patrick Galbraith, *The Otaku Encyclopedia: An Insider's Guide to the Sub-culture of Cool Japan* (Tokyo: Kodansha 2009)

<sup>7</sup> Yayoi Kusama, *Kusamatrix*, Mori Art Museum (exposition du 02/07/04 au 05/09/04)

<sup>8</sup> Consulter Roman Czybiersky, *Roppongi Crossing: The Demise of a Tôkyô Nightclub District and the Reshaping of a Global City* (Atlanta, GA: University of Georgia Press 2011; Art, Design and the City: *Roppongi Hills Public Art Project 1*, ed. by Fumio Nanjo et al, Mori Art Museum catalogue (2004); et Adrian Favell, *Before and After Superflat : A Short History of Japanese Contemporary Art 1990 - 2011*, chapitre « The Tower of Power », Blue Kingfisher Limited, (2012) pp. 139-154

ci-contre :  
KUSAMA YAYOI CAFÉ  
Roppongi Hills, Tokyo, Japon, 2007  
© Miwa Onodera



ci-contre :  
Couverture de *Showa 40 nenkai no Tokyo annai (Tokyo Guide Book)*, 2008  
Design de Hiroyuki Matsukage et Yasuyuki Okusada  
© The Group 1965

à droite :  
*Photo de Showa 40 nenkai au carrefour de Shibuya*  
Photo de ANZAI, 2008  
Courtesy of The Group 1965 and Shigeo Anzai



désinvoltées années 2000, le quartier n'était alors que la partie la plus visible de l'entrée des capitaux mondiaux dans Tôkyô<sup>9</sup>. Cet implacable processus transformait doucement mais sûrement la vieille capitale orientale en une ville globale ordinaire, peuplée indifféremment de MacDonald's, Starbucks, Krispy Kreme Donuts et de manifestations un peu plus japonaises (ou asiatiques) de la consommation – comme les *combinis* à chaque coin de rue, les pachinko dans les quartiers pauvres et les salons de coiffure hors de prix, des galeries d'art ou de design dans les quartiers riches. Le vieux Tôkyô aux *kissaten* (cafés) odorants, aux *sentô* (bains publics) de bois ou de tôle, aux *nomiya* traditionnels (bars) et aux *shokudô* (restaurants), était démantelé pièce par pièce pour bâtir Néo-Tôkyô – chaque lot ayant auparavant été transformé en double place de parking à 2.000 ¥ de l'heure. Une tour en cache une autre : après le décalage vers le sud, consolidé par le complexe de Roppongi Hills et le développement parallèle de Mid Town, la ville basse (*shitamachi*) du nord-est aux loyers bas et aux habitations miteuses devint la cible du gouverneur et des promoteurs tokyoïtes, qui utilisèrent le prétexte d'un appel d'offres pour les jeux olympiques. Une monumentale tour de radiodiffusion, la Tôkyô Sky Tree, plus grande encore que la tour Mori, fut ainsi plantée au milieu d'un quartier populaire de Sumida-ku (*ku* signifie «le quartier», Shinjuku-ku etc.). Ainsi fut fait : des tours jumelles s'élevèrent pour enfouir le passé.

La question est bien entendu de savoir comment l'art et les artistes ont répondu à ces changements urbains, d'autant plus que depuis les années 1960, les *manga* et l'*anime* ont souvent été un moyen de dépeindre et de critiquer les réalités sociales. La principale réponse apportée est celle de Murakami : la célébration douteuse (et peut-être ironique) du pouvoir des entreprises et du fantasme urbain. Cet aspect a été mis en avant au milieu des années 1990 par la nièce de M. Mori, Mariko Mori, dans sa performance «Play with me» et ses photographies d'une fille-robot : l'androïde dans le métro, la cosplayeuse dans Akihabara, la serveuse automatisée qui sert un travailleur irrité, la jolie lycéenne inexpressive dans un *love hotel*. Il s'agit de représentations «Made in Japan» pas très fines des fantasmes occidentaux les plus salaces concernant la culture *underground* tokyoïte et les dociles Japonaises censées y vivre<sup>10</sup>.

Kaikai Kiki, l'entreprise de Murakami, a exporté avec succès cette logique sur le marché occidental de l'art avec les «Tôkyô Girls», de jeunes artistes au regard neuf triées sur le volet, qui expriment les fantasmes bizarres d'une vie urbaine<sup>11</sup>. Les meilleures d'entre elles, Chiho Aoshima et Aya Takana, partagent beaucoup de points communs avec les travaux de Junko Mizuno : du *manga* de science-fiction sexy façon art contemporain, et/ou de l'art contemporain façon *manga* de science-fiction sexy. Dans la plupart des cas, Murakami en se frottant les mains, atteint son but : «This is What You Want, This is What You Get » comme il l'affirme dans son manifeste à la Warhol, *The Art Entrepreneurship Theory*<sup>12</sup>. Ce best-seller destiné à ses jeunes fans mêle la célébration de la bulle du marché de l'art à un ressentiment nationaliste amer envers l'Occident et tous ceux qu'il a réussi à tromper.

Cependant, il existe d'autres contemporains de Murakami, dont certains ont été plus ou moins écartés de cette histoire sélective de l'art contemporain japonais depuis 1990, dont *Superflat* et *Little Boy* dessinerait le contour. Ceux-là ont eu une réponse différente aux changements qui traversaient Tôkyô. Pour eux, tout cela n'est que la récupération honteuse d'un étonnant patrimoine populaire et *underground* au profit d'un discours consensuel et vendeur parfaitement adapté à la stratégie d'entreprise.

Ainsi, le groupe artistique *Showa 40 nen kai* (le Groupe 1965) rassemble six personnalités divergentes aux talents multiples : l'artiste conceptuel radical Makoto Aida, l'artiste social et relationnel Tsuyoshi Ozawa, le photographe *pop-trash* Hiroyuki Matsukage, l'émouvant et expressif peintre Oscar Oiwa, le *manaka* au trait naïf et exotique, Parco Kinoshita et un maître cérébral de l'électronique, Arima Sumihisa. Le Groupe s'entête à refuser de traduire pour les étrangers désorientés ses performances, expositions et installations artistiques provocatrices – il n'y a qu'un guide touristique de Tôkyô qui liste leurs bars fétiches, leurs goûts en matière de lieux louches et surtout leur amère nostalgie des coins et recoins disparus de la métropole<sup>13</sup>. Pardessus tout, leurs travaux évoquent la quarantième année de l'ère Showa, (sous l'empereur Hirohito, avant 1989), 1965, la plus glorieuse et la plus faste : celle sous laquelle ils sont tous nés. Tout comme

<sup>9</sup> Takashi Machimura, "The urban restructuring process in Tôkyô in the 1980s: transforming Tôkyô into a world city", *International Journal on Urban and Regional Research* 22(2): 114-128; Paul Waley, "Tôkyô-as-World-City: Reassessing the role of capital and the state in urban restructuring", *Urban Studies*, 44(8), 1465-1490; Julian Worrall and Erez Golani Solomon, *21<sup>st</sup> Century Tôkyô: A Guide to Contemporary Architecture* (Paris: Kodansha 2010), 150-157.

<sup>10</sup> Voir également Allison Holland, « Mariko Mori and the art of global connectedness », *Intersections*, 23 (Nov 2009); Gunhild Borggreen, « Japan in Scandinavia: cultural clichés in the receptions of works by Mori Mariko », *HZ*, 4 (2008).

<sup>11</sup> Takashi Murakami (dir.), *Tôkyô Girls Bravo* (Tôkyô: Asaka-shi 2002), première exposition en 1999; Midori Matsui a rendu hommage aux travaux de deux artistes de KaiKai Kiki, et d'autres au style similaire, dans *The Age of Micropop: The New Generation of Japanese Artists*, exposition et catalogue (Tôkyô: Parco 2007); pour un florilège des filles KaiKai Kiki en Occident, consulter Ivan Vartanian, *Drop Dead Cute* (San Francisco: Chronicle 2005)

<sup>12</sup> Takashi Murakami, *Geijutsu kigyô ron* (Tôkyô: Gentosha 2005)

<sup>13</sup> Showa 40 nen kai, *Showa 40 nen kai no Tôkyô Annai* (Tôkyô: Akio Nakagawa Publishers 2008); Showa 40 nen kai/The Group 1965, *We are Boys !*, exhibition and catalogue, Düsseldorf Kunsthalle 2011. Longtemps le



HOMMA TAKASHI  
in *Tokyo and my daughter*  
Editions Nieves, 2006  
© Takashi Homma

pour la génération de Murakami, le *manga* est un élément important, mais il s'agit pour le Groupe 1965 d'un autre *manga*, réaliste social, *underground*, qui dessine un Tôkyô bien différent de celui des fables qui attirent tant les lecteurs occidentaux. C'est le genre de *manga* que Makoto Aida transforme en un *remake* tentaculaire et pornographique de la guerre du Pacifique, dans laquelle une éco-lière monstrueuse s'en prend au pouvoir de l'empire américain (dans *Mutant Hanako*, en 1996<sup>14</sup>). C'est aussi celui du récit malheureux de Parco Kinoshita et de son enseignant pathétique embourbé dans la crise de la cinquantaine (*Hyouryu Kyoushi*, Garo, 2001). Pendant ce temps, le peintre aux techniques classiques Oscar Oiwa fait émerger de ses toiles un Tôkyô réaliste, attendrissant et empreint de magie, dans quartiers paisibles qu'il reconstruit, comme Kita Senjû, repaire du groupe *Showa 40 nen kai*.

Il y a encore Kyoichi Tsuzuki (né en 1956), photographe, agent et éditeur du magazine «hipster» *Brutus*, qui documente depuis des années l'étrange et excentrique culture contemporaine japonaise dans ses livres de photos. *Tôkyô : A Certain Style* présente ainsi l'application obsessionnelle qu'ont les résidents de Tôkyô pour leurs minuscules habitats<sup>15</sup>. Ce livre a aussi su atteindre les étrangers, qui tentaient d'imaginer ce que pouvait être, par exemple, la vie de cet *otaku* de hip-hop *old school* dans les 15m<sup>2</sup> d'une tour effilée de Tôkyô. Cependant, le regard de Tsuzuki ajoute une dose de psychose dans un Tôkyô exotique, dont beaucoup des personnages mènent des vies profondément déséquilibrées.

Tsuzuki a su saisir des fragments de la réalité et de ces éphémères cultures traditionnelles ou *underground* au milieu du grand dessin animé que devenait Tôkyô. Le tout juste nommé directeur du MAM, et étranger, David Elliott, est allé jusqu'à commander à Tsuzuki une conception parallèle de Roppongi Hills pour l'ouverture de son exposition de 2003, *Happiness: A Survival Guide for Art and Life*<sup>16</sup>. La version de Roppongi Hills élaborée par Tsuzuki n'avait cependant rien à voir avec celle de Murakami : un *manga* conçu avec le dessinateur Nameko Shinsan, amèrement intitulé *Memento Mori: Hills of Dreams*, plantait des pointes empoisonnées dans la grande tour émergée. Le *manga* de Tsuzuki et Shinsan était une parodie hilarante des visées marketing de Roppongi Hills<sup>17</sup>. Dans un guide de

la tour mal dessiné à la mode des Monty Python, le personnage de Jésus et un monstre diabolique rivalisent d'arguments pour vendre l'édifice aux visiteurs. Le diable tente les riches et les vaniteux avec la gloire que promet la vie dans le quartier – et le *Hiru zoku* (le «gang de Roppongi Hills») est effectivement peuplé de stars y ayant emménagé, comme le musicien Ryuichi Sakamoto et Nigo de *A Bathing Ape* (ou Bape). Mais les bâtiments d'habitation alentour, comme l'indique Jésus, sont toujours dominés par les banquiers des tours, infestées de puces, au chauffage et à l'éclairage hors de prix – et loin d'être sûres en cas de tremblement de terre majeur. Finalement, c'est Jésus qui dévoile le véritable but de la tour : non pas la grande culture, mais le sexe. Dans une ville où l'espace public est constamment limité, et l'espace privé d'autant plus, les lumières tamisées, les fenêtres-miroirs, le design futuriste et la vue à couper le souffle au-dessus du vide font de la tour l'endroit parfait pour les couples qui souhaitent concrétiser. Une sorte de *love hotel* collectif pour les handicapés du romantisme. Serait-il possible, comme Jésus le suggère, que Roppongi Hills soit une tour géante de la fertilité pour une société décadente, minée par l'incurable déclin de la population et le *coitus interruptus* ?

Il va sans dire que les autoritaires employés des relations publiques du MAM ne furent pas enthousiasmés par cet argumentaire de vente de la tour. Le travail de Tsuzuki et Shinsan fut rejetée pour l'exposition *Happiness*, et le *manga* annulé (il parut plus tard en quatre volumes dans l'hebdomadaire *SPA* ). C'était la version de Roppongi Hills de Takashi Murakami qui était attendue, et ce, même si d'autres aspects embarrassants de la réalité ne pouvait pas être ignorés lors des conférences de presse, comme cette tragédie qui frappa peu après l'ouverture de la tour : un des capteurs du bâtiment intelligent fit défaut et un enfant fut tué par une porte automatique.

Les curateurs du MAM ont lutté pour maintenir leur indépendance et conserver au musée une ouverture sur l'art mondial. Pourtant, les œuvres les plus mémorables pour les boursicoteurs de l'art sont celles qui peuvent être vues lorsque les ascenseurs redescendent au 3<sup>e</sup> étage, face à des tables couvertes de produits de Takashi Murakami et de son *Kaikai Kiki* – sortie obligatoire pour les visiteurs

groupe a envisagé de nommer cette exposition, sa première grande rétrospective en Europe, «Uncool Japan».

<sup>14</sup> *Mutant Hanako*, Makoto Aida, Editions Léopard Noir, 2005.

<sup>15</sup> Kyoichi Tsuzuki, *Tôkyô: A Certain Style* (San Francisco: Chronicle Books 1999), première édition japonaise en 1997.

<sup>16</sup> *Happiness: A Survival Guide to Art and Life*, Mori Art Museum (18/10/03 - 18/01/04)

<sup>17</sup> Voir le compte-rendu en anglais par l'ancien éditeur d'*Art-iT*, Tetsuya Ozaki, sur son blog *Real Tôkyô* : [www.old.realtokyo.co.jp/english/column/ozaki77.htm](http://www.old.realtokyo.co.jp/english/column/ozaki77.htm) and [/ozaki78.htm](http://ozaki78.htm)

IKEDA MANABU  
*Ark*, 2005  
pen, acrylic ink on paper, mounted on board  
89.5x130.5cm  
Photo by Keizo Kioku  
© IKEDA Manabu  
Courtesy of Mizuma Art Gallery



OIWA OSCAR  
*Kita-Senjû*, 2010  
Oil on canvas, 444 x 227cm  
© Oscar Oiwa  
Courtesy of the artist



par la boutique de souvenirs des vanités pop art. D'autres artistes furent recrutés pour ces ventes d'extraits de la vie pop tokyoïte, et d'autres encore ont demandé à alimenter le stock de dessins de la tour. Un des plus remarquables – et des plus prisés par les collectionneurs – est la vue en coupe du complexe de Roppongi Hills par Akira Yamaguchi. La particularité de Yamaguchi est de juxtaposer aux paysages urbains contemporains du Japon des détails comiques empruntés aux estampes traditionnelles de l'ère Edo (avant 1860). A première vue, ses travaux recourent aux mêmes ficelles du *néo-japonisme*, le stratagème de Murakami : insufler l'ironie contemporaine du « Superflat » dans l'art du « monde flottant » de l'époque Edo, tant apprécié des Occidentaux depuis la découverte du Japon au XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit là d'une vision séduisante qui amalgame le postmoderne au prémoderne tout en occultant opportunément les phases plus problématiques de la modernisation du Japon et de sa compétition avec l'Occident. Pourtant, l'astuce de Yamaguchi est de toujours savoir regarder de plus près, au niveau des détails qui bravent la simplicité prônée par le slogan « Superflat ». Ces nuages tout droit sortis de l'époque Edo flottent-ils au dessus de Shitamachi, ou sont-ils des émanations toxiques ? Qui sont ces petits personnages grotesques et banals qui sourient à tout va dans leurs ateliers du siècle dernier ? Pourquoi les chevaux des samurais ont-ils des moteurs ? Pourquoi les édifices contemporains semblent-ils céder la place aux pagodes et toits de temples ? Le Tōkyō de Yamaguchi est en réalité plus proche de celui de Makoto Aida et des autres garçons du Groupe 1965. Il exprime la nostalgie de cette partie de la ville branlante et miteuse en train de disparaître – des lieux où les touristes ne se rendent pas.

Akira Yamaguchi est souvent associé avec un autre artiste culte, représenté par le galeriste d'art contemporain touche-à-tout Suelo Mitsuma de la galerie Mizuma, Manabu Ikeda. Tout comme Yamaguchi, les œuvres d'Ikeda font appel aux fantasmes adolescents. Ikeda crée d'énormes dessins pointillistes figurant des mondes babéliens grouillant de créatures asiatiques archétypales et d'édifices qui conjuguent des visions dystopiques de conflits technologiques et de catastrophes environnementales. David Elliott mit en lumière les artistes de Mizuma lorsqu'il proposa l'exposition *Bye*

*Bye Kitty!!! Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art* à New-York en mars 2011. Trois espaces étaient consacrés à des artistes de Mizuma : Aida, Yamaguchi, Ikeda et l'artiste pop Hisashi Tenmyouya<sup>18</sup>. Chacun a pu illustrer le goût de Mitsuma pour le mélange de l'iconographie traditionnelle japonaise, des sensibilités graphiques contemporaines et le sombre pressentiment de désastres à venir. Ikeda a particulièrement incarné cette idée « d'entre l'enfer et le paradis ».

Beaucoup des références des artistes de Mizuma (leur culture spécifiquement tokyoïte tout comme leurs références historiques et religieuses asiatiques) demeurent opaques pour le spectateur étranger sans grande connaissance du Japon. Alors que Takashi Murakami a gagné les faveurs du monde entier mais agace à Tōkyō par son attitude de VRP en Occident. Les artistes de la jeune génération manifestent peu d'intérêt pour ses références à la culture pop, mais un peu plus pour ses méthodes d'organisation. Il s'agit d'une génération qui n'a pas eu l'occasion de profiter des années de la bulle : elle est beaucoup plus inquiète du quotidien, de la réalité dépressive dans laquelle elle doit grandir, non pas en tant que *shinjin rui* (la « nouvelle génération ») née pendant les années fastes de l'Après Guerre dans les années 1950 et 1960, mais comme une « génération perdue », plainte et méprisée<sup>19</sup>. Beaucoup ont simplement migré vers d'autres villes du monde pour acquérir éducation et expériences. Ils ont, de fait, sur le Japon, sur le fait d'être Japonais et sur le nationalisme, un regard plus global et objectif, assez différent de celui manifesté par leurs collègues ayant atteint la quarantaine qui ont des récits plus nippo-centrés.

Les considérables compétences artistiques et l'attrait pour l'urbain de la jeune génération est bien évidemment toujours présent, comme c'est souvent le cas avec les artistes japonais, généralement extrêmement qualifiés. Ainsi, l'artiste et designer Ryu Itadani (né en 1974), qui utilise la technologie digitale pour restituer une vision architecturale de Tōkyō et de la vie tokyoïte imprégnée de couleurs vives et brillantes<sup>20</sup>. C'est un artiste parfaitement capable de produire des travaux vendeurs – c'est le cas de sa vision d'Omotesando Hills (un autre projet de M. Mori). Mais, comme Oscar Oiwa, il s'agit moins d'un dessin animé que d'une réalité augmentée ; Itadani

<sup>18</sup> *Bye Bye Kitty!!! Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art*, Japan Society, New York, exposition et catalogue (Yale University Press 2011). Pour plus d'information sur ces artistes, consulter en anglais [mizuma-art.co.jp](http://mizuma-art.co.jp)

<sup>19</sup> Voir Roger Goodman, Yuki Imoto, Tuuka Toivenen (dir.), *A Sociology of Japanese Youth: From Returnees to NEETs* (London: Routledge 2011); Hiroshi Ishida and David Slater (dir.), *Social Class in Contemporary Japan: Structures, Sorting and Strategies* (New York: Routledge 2011).

<sup>20</sup> Voir le site web de l'artiste : [www.ryuitadani.com](http://www.ryuitadani.com)

YAMAGUCHI AKIRA  
*Tokei (Tokyo): Roppongi Hills*, 2002  
pen, watercolor on paper  
40×63cm  
photo: Keizo KIOKU  
© YAMAGUCHI Akira  
Courtesy Mizuma Art Gallery and Mori Art Museum



YAMAGUCHI AKIRA  
*Tokei (Tokyo): Shiba Tower*, 2005  
oil on canvas,  
corrugated plastic sheet, wood  
171.6 x 119.0 x 65 cm  
photo: MIYAJIMA Kei  
© YAMAGUCHI Akira  
Courtesy Mizuma Art Gallery and Mori Art Museum



est tout autant fasciné par le charme des objets du quotidien. Il peint ainsi des icônes du consumérisme japonais en acrylique sur des blocs blancs dans sa série *Things That I Like, Hope You Like It Too* (2007) : Hoppy, une marque de bière peu alcoolisée, la sauce soja Kikkoman, des nouilles instantanées, mais aussi la mayonnaise Hellmans, des chips Walkers aux oignons ou au fromage, et de la sauce Tabasco. L'idée étant que la culture japonaise contemporaine intègre à présent tous ces objets. Autre exemple avec son *To-Den* (2005) : une célébration chaleureuse qui fait de ce tramway brigueballant d'avant-guerre, reliant les quartiers nord les moins chics de Tôkyô, une véritable icône de la ville. Serait-il possible que la magie de cette ville puisse résider tout autant dans les charmes de Machiya et Kita Senju, dans ceux du vieil Arakawa et Sumidaku, loin des lumières et de l'intensité de Shibuya et Shinjuku ? Et en effet, *To-Den* est loin du flou étincelant du train à grande vitesse *shinkansen*, qui est jusque là l'image internationale la plus puissante du Japon.

Les installations façon *anime* de la prodigieuse artiste video Tabaimo («petite pomme de terre» c'est à dire la petite soeur de Tabata) sont un autre exemple du regard de cette nouvelle génération. Cette artiste née en 1975 a été choisie par le Japon pour occuper le pavillon de Venise en 2011. En réalité, Tabaimo réfute l'association avec le *manga* et l'*anime* que lui imposent les curateurs dans la logique *néo-japoniste*. Mais son travail s'enracine cependant dans l'ancienne tradition du *manga* réaliste. Dès lors, il ne s'agit plus d'un Japon cartoonésque mais de l'irruption d'un Tôkyô réel grâce à l'art de l'animation : les contes affreux et sordides de vieux hommes au *senjo*, l'angoisse d'une rame de métro bondée un matin de semaine, ou, de façon plus violente, des toilettes publiques pour femmes, où les occupantes, isolées, s'administrent apparemment un avortement. Les vidéos de Tabaimo sont de troublantes et viscérales fables se déroulant dans des espaces oppressants<sup>21</sup>.

C'est son œuvre en tant que débutante, très typique, qui a su le mieux concentrer cet état d'esprit : *Japanese Kitchen* (1999) est une installation vidéo projetée dans une petite pièce à tatami, dans laquelle les visiteurs sont incités à conserver leurs chaussures (les visiteurs japonais le font rarement).

Sur trois écrans se déroule une histoire située dans un quartier résidentiel anonyme : d'affreux préfabriqués des années 1960, une pelote de câbles électriques emmêlés dans le ciel, une cuisine minable dans laquelle une mère épaisse et manifestement malheureuse prépare un *nabe* (pot-au-feu japonais), tandis que l'humidité s'étend sur les murs et que les insectes s'échappent des fissures. Une politicien hurle de colère à la télévision, la marmite déborde alors que dans le réfrigérateur se trouve un cadre soucieux derrière un bureau, attendant de subir son sort au milieu des autres légumes. La mère le saisit et coupe sa tête pour l'ajouter au plat. Par une grande fenêtre, on aperçoit deux lycéennes qui passent en riant, une vieille Toyota roule, et ensuite, des corps commencent à tomber mystérieusement du ciel, les uns après les autres. «*C'est le Japon urbain dans lequel j'ai vécu*, dit Tabaimo. *Un pays où près de 90 personnes se suicident chaque jour.*» Ce projet réalisé pour son diplôme de l'université d'art et de design de Kyôto alors qu'elle avait 24 ans connut un succès immédiat.

Les techniques du *manga* et de l'animation n'ont donc pas à être systématiquement associées à la communication d'entreprise, ou aux idéalizations SF de la ville. Cependant la consommation mondiale de *manga* et d'*anime* a modifié la signification de ces formes d'art : la conscience politique et la critique sociale de ces supports ont laissé la place aux fantasmes de science-fiction et à la célébration de l'entreprise. Ce phénomène est un filtre qui éloigne de l'image réelle du Japon ces vingt dernières années. Au-delà de Néo-Tôkyô, nous pouvons peut-être apercevoir quelque chose de nouveau, la vue d'une société après son développement, après la bulle. Quelque chose de moins séduisant, qui aurait bien peu à voir avec les visions de Néo-Tôkyô dominantes dans les années 1990 et 2000. Aujourd'hui, ces nouvelles représentations pourraient nous apprendre beaucoup – ne serait-ce que parce que le Japon d'après la bulle supporte un déclin permanent depuis plus longtemps que l'Occident. Une réalité que l'Occident commence à réaliser dès maintenant, après son propre effondrement économique en 2008.

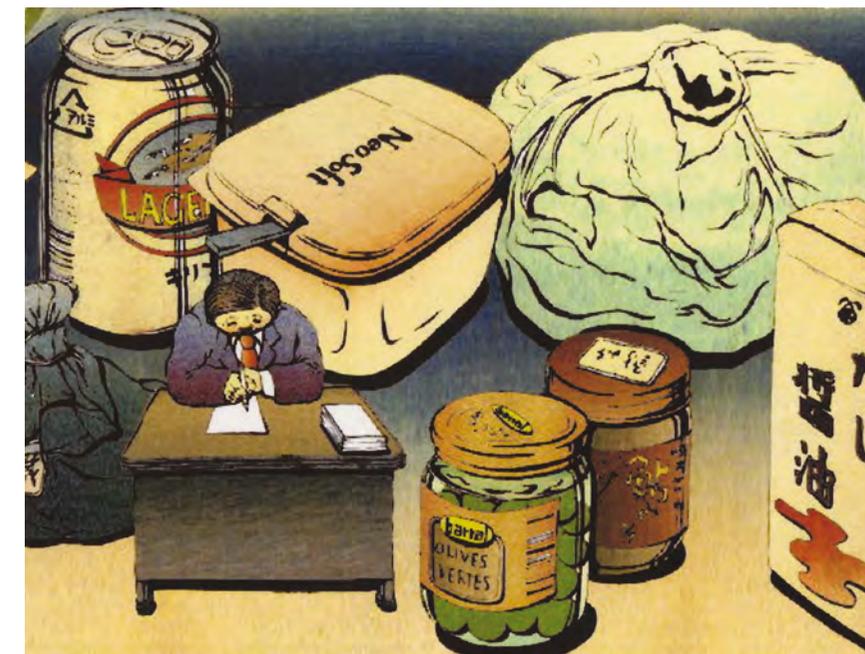
Mais pourquoi avons-nous cru si longtemps en Néo-Tôkyô ? Peut-être que l'Occident a besoin d'un Autre asiatique sur lequel projeter son impuis-

<sup>21</sup> Pour plus d'informations sur Tabaimo, consulter : james-cohan.com/artists/tabaimo

TABAIMO  
*Public conVENIENCE*, 2006  
Video installation  
© Tabaimo  
Courtesy of Gallery Koyanagi



TABAIMO  
*Japanese Kitchen*, 1999  
Capture d'une installation video :  
un salarié est assis à son bureau, dans un réfrigérateur  
jusqu'à ce que la mère entre dans sa cuisine et lui coupe  
la tête en éminçant les légumes  
© Tabaimo  
Courtesy of Gallery Koyanagi



sance croissante. Pendant des années, c'était le Japon. Maintenant, la Chine, Singapour, ou l'Inde reprennent le flambeau : des destinations actives, bouillonnantes, toutes sur la pente ascendante du développement. La réalité du Japon après la bulle, son long déclin, demeurent largement ignorés, alors que l'image enjolivée relève entièrement de la nostalgie : celle de la première moitié des années 1990 et de l'explosion des cultures underground, tout autant que celle d'un temps où, bien avant que la bulle n'éclate, le Japon escaladait à grands pas les sommets mondiaux.

Lors d'une récente exposition sur le mouvement architecturale du Métabolisme au Mori Art Museum, à la fin de l'année 2011, la nostalgie moderniste inscrite dans l'expérience Roppongi Hills est devenue explicite : M. Mori a financé ces exubérantes festivités afin de rappeler à tout le monde d'où venaient ses idées triomphantes<sup>21</sup>. Boucler un budget au MAM, généralement déficitaire, est un problème constant pour les commissaires d'exposition, mais jamais auparavant une exposition n'avait reçu un tel financement pour mettre sur le devant de la scène les modélisations 3D d'immenses projets urbains, maquettes et documentation de chacune des inventions des architectes métaboliques visionnaires. Les étudiants rêveurs et brillants de Kenzo Tange, dès les années 1950, ont imaginé sans second degré ou autocritique, la surface en perpétuelle expansion de Tôkyô comme le futur implacable de l'urbanisme mondial. Des projets urbains spectaculaires devaient faire forte impression sur les urbanistes et promoteurs, une quantité de travaux publics ont marqué et stupéfié le monde entier, et, bien que le plus fameux de ces étudiants, Arata Isozaki, n'atteignit jamais l'influence de son principal rival, Tadao Ando. Isozaki dirigea toutefois la monumentale exposition universelle d'Osaka en 1970. Là, les artistes futuristes, les chorégraphes et les concepteurs purent imaginer et rêver d'un Japon urbain à venir – Néo-Tôkyô avant l'heure. Tout le monde se souvient d'Osaka 1970 comme le moment où l'Occident découvrit pour la première fois le futur : le XXI<sup>e</sup> siècle comme triomphe d'une modernité asiatique. L'Occident fut alors séduit et abasourdi par la vision d'une société qui dominerait le monde lors des vingt prochaines années par une dynamique de développement urbain spectaculaire, avant que cela ne tourne mal. Il est important de se rappeler

cet événement alors que ce rêve s'est désormais éloigné, empoisonné, ébranlé, émietté ou emporté par les eaux depuis 1990<sup>22</sup>.

Mars 2011 marque de plusieurs manières un retour au réel. Il est certain que «Cool Japan» a péri ce jour-là. Alors que les Tokyoïtes soucieux consultaient leurs compteurs Geiger personnels et subissaient les répliques des semaines après l'évènement (on en a dénombré plus de 1.000 dans le mois qui a suivi), les séjours touristiques au pays des merveilles ont été annulés pour une durée indéterminée. Les images du désastre de Tohoku ont tourné sans fin sur Youtube, et elles seront les images principales qui caractériseront le Japon dans les années à venir.

Les vacanciers reviendront. Et ceux qui voudront encore voir Néo-Tôkyô ne seront pas déçus : la modernité nerveuse de Tôkyô impressionne encore, et Roppongi Hills, Shibuya, Akihabara et Shinjuku sont toujours ouverts au commerce. Mais de nouvelles représentations de Tôkyô et du Japon risquent de donner à penser. Si les touristes pouvaient goûter un peu plus à la ville quotidienne, plus dure, plus réelle, qui gît sous le fantôme – dans ses quartiers les moins connus et les moins glamours, dans les espaces où les Tokyoïtes vivent, travaillent, luttent et rêvent... peut-être alors en repartiraient-ils plus émerveillés encore.

Traduit de l'anglais par Anne Cavarroc

<sup>21</sup> *Metabolism: The City of the Future – Dreams and Visions of Reconstruction in Postwar and Present Day Japan*, Mori Art Museum (17/9/11 – 15/1/12)

<sup>22</sup> Voir tout particulièrement Favell, *Before and After Superflat*, pt.5, «After the Gold Rush», pp.185-229.



ITADANI RYU  
*To-Den*, 2005  
 Inkjet print on paper, 29.51 x 42.2cm  
 © Ryu Itadani  
 Courtesy of the artist