

The Play

Kalejdoskop | exposition personnelle | du 16 septembre au 14 novembre 2020

curators | Yoann Gourmel & Élodie Royer

Situant « sans raison particulière » la plupart de leurs actions dans la nature en admettant simplement « aimer le temps et l'espace infinis du plein air » [1], The Play est un groupe à géométrie variable, composé d'artistes et d'individus aux personnalités et aux compétences diverses, formé en 1967 dans la région du Kansai au Japon et toujours actif aujourd'hui. Au-delà de la critique des institutions sociales et artistiques caractéristique du contexte japonais des années 1960, le groupe n'a cessé d'inventer ses propres modalités d'actions collectives ainsi que leurs transmissions en créant à plusieurs la possibilité qu'un événement advienne sans se soucier de son résultat. Rejetant la notion d'œuvre d'art comme finalité, il a ainsi toujours mis l'accent sur sa propre dynamique, fondée sur l'échange et le « faire ensemble » dans sa dimension physique autant que spirituelle, à travers la construction de situations éphémères.

Suite à la présentation d'un grand nombre de leurs actions dans l'exposition collective « Le Mont Fuji n'existe pas » au Plateau / Frac Ile de France, Paris en 2012, cette première exposition personnelle du groupe en France à la galerie Salle Principale réunit des actions des années 1969 à 1988, témoignant de préoccupations liées au déplacement et au territoire avec une attention au vivant qui résonnent particulièrement aujourd'hui. Les documents de ces actions réunissant dessins, plans, posters, photographies et vidéos sont présentées dans un environnement poursuivant une installation de 1983 intitulée *Kalejdoskop* se déployant sur la totalité du sol de la galerie.

Au milieu des années 1960, un peu plus de dix ans après la fin de l'occupation américaine, alors que le traumatisme de la guerre s'efface petit à petit pour faire place à la prospérité économique et au confort moderne démontrés aux yeux du monde entier à l'occasion notamment des Jeux olympiques de Tokyo en 1964 ou de la manifestation internationale Expo 70 à Osaka, la société japonaise connaît d'importants mouvements de contestation envers les institutions et ce nouveau mode de vie à crédit favorisé par les États-Unis. Nourris par ce vent de révolte sociale mais aussi d'ouverture et d'échange avec les avant-gardes artistiques occidentales, de nombreux artistes s'engagent alors au sein de collectifs généralement éphémères pour mener des actions politiques, radicales, délibérément provocatrices et bien souvent clandestines dans les rues des grandes villes. Pour la majorité de ces collectifs, il s'agit de sortir du musée, de désacraliser son espace tout comme celui de l'œuvre en échappant aux règles de l'institution, en participant à l'émergence d'actions « directes » et politiques ou en propageant la notion de recherche expérimentale à d'autres domaines de la création. Le critique d'art Atsushi Miyakawa se fait le défenseur de cette nouvelle tendance qu'il qualifie de « descente de l'art vers une dimension quotidienne et familière » [2].

C'est dans cette effervescence artistique contestataire que Keiichi Ikemizu et d'autres artistes créent le groupe The Play. Dans une logique d'actions aux résultats imprévisibles, il tente de retrouver les relations fondamentales qui unissent l'homme et la nature en tournant le dos à la civilisation urbaine et à la technologie. Pour les membres du groupe, « The Play sort des institutions de l'art, ce qui signifie aller en dehors, à l'extérieur. C'est important de le faire dans la vie quotidienne, empiriquement et constamment comme le font les fermiers. Les actions de The Play constituent un retour à l'essence même de l'être humain et notre persévérance autour de cela est devenue de l'art. » [3]

Travaillant à une sorte de commune temporaire en mouvement constant inspirée de la contre-culture, les membres du groupe s'intéressent aux processus de construction de « situations entre une personne et une autre, une chose et une autre, une personne et une chose ». Leurs actions passent ainsi de constructions méticuleusement préparées nécessitant une importante implication temporelle et physique à des actions fondées sur le simple déplacement de leurs participants. Il en va ainsi de *Cross Meetin'* (1969) pour laquelle, après avoir déterminé un emplacement sur une carte, les membres du groupe s'y donnent rendez-vous à un jour et un horaire donné, employant pour ce voyage tous les moyens de transport à leur disposition.

Mais s'ils réalisent de nombreuses actions comme des expéditions collectives dont les détours sur le chemin importent davantage que la destination finale, d'autres s'inscrivent dans des sites déterminés et viennent alors en souligner des usages passés. *Torokko* (1974) révèle ainsi la mémoire de la production de canne à sucre, la transformation du paysage liée à cette activité, par le fait de pousser sans finalité des wagons sur l'ancien chemin de fer traversant l'île de Minamidaitojima à Okinawa, construit à cette occasion. Les grands tubes en carton peints en jaune manipulés par les membres du groupe dans *Yellow Pipe* (1988) accentuent de façon absurde la présence d'une mine abandonnée sur le mont Oe à côté de Kyoto.

Au-delà de sa constance à mener ses actions, la longévité du groupe s'explique par la liberté accordée à chacun de participer ou non à tel ou tel projet et par la volonté de ne pas se réunir autour d'un manifeste, d'une esthétique ou d'un programme. Son organisation, ses raisons, ses idéaux se sont ainsi formés librement et graduellement, au fil de ses différentes activités et des textes qui les accompagnaient. À l'occasion de l'action *White Cross, As a Matter of Sight and Thought* (1970), consistant au déploiement pendant deux jours d'une croix blanche en tissu de cinquante mètres par cinquante mètres sur le mont Rokko, visible depuis trois quartiers de la ville de Kobe, et de la publication de sa documentation, on trouve cependant un texte non signé, en japonais et en anglais [4], intitulé « Comment » : « Notre groupe « THE PLAY » s'est organisé en 1966. Il ne s'agit pas d'un groupe de personnes ayant la même façon de penser ou la même idéologie. Chaque membre a sa propre conception de « l'art » et des « happenings ». Nous débattons et discutons de temps en temps et réalisons un « happening » quand nous arrivons à un point d'intersection de nos pensées. Par conséquent, il s'agit la plupart du temps de trouver chez les membres du groupe des pensées motivées par différents points de vue au moment du « happening ». Nous ne cherchons pas à transmettre une certaine idéologie aux spectateurs. Nous espérons seulement que quelque chose se produise dans leurs consciences en assistant à nos « happenings ». Nous avons jusqu'à présent utilisé des espaces naturels en extérieur comme scènes à la plupart des « happenings » que nous avons réalisés. Il n'y a cependant aucune raison particulière à cela. Nous aimons simplement le temps et l'espace infinis du plein air. « THE PLAY » pratique deux sortes d'activités en parallèle. L'une est de réaliser des « happenings », l'autre est de publier le journal THE PLAY. La raison d'être de cette publication est d'approfondir, d'enrichir et de défendre nos pensées » [5].

Afin de rendre publiques leurs actions et de les diffuser au-delà du cercle (très) réduit de ses spectateurs habituels composé de proches et d'amis, The Play publie en effet des journaux photocopiés où sont reproduites des photographies de leurs actions, généralement accompagnées d'un court texte descriptif et, le cas échéant, de posters, de dessins, de plans et d'articles de presse [6]. Bien qu'ils n'aient jamais refusé l'attention des médias, ils prennent ainsi conscience de l'importance de communiquer eux-mêmes autour de leurs activités, car s'ils « échouent à investir la vie quotidienne des gens par ces moyens de communication, leurs projets ne seront rien d'autre que des expériences personnelles » [7].

Si l'essence même de leur travail se déroule en plein air, le groupe accepte aussi des invitations à participer à des expositions dans des musées, proposant des actions qui en éprouvent alors les limites. Invité en 1973 à la 2ème Biennale de Kyoto, The Play transplante pour la première fois ses aspirations extérieures dans un espace d'exposition, tout en se ménageant une porte de sortie. Ses membres choisissent d'y construire un pont suspendu de trente mètres de long connectant l'entrée à la sortie de la salle qui leur est assignée avant de le déplacer à la fin de l'exposition dans un environnement naturel. Dans un geste caractéristique d'aller-retour entre le musée et l'extérieur, ils lui redonnent ainsi son essence et sa fonctionnalité première, créant pendant une journée un nouveau point de traversée sur la rivière Kizu. En 1982, au Prefectural Museum of Modern Art de Hyogo, ils réalisent *MAP 1/1*, une copie approximative à échelle un sur papier d'une zone d'environ 3000 m2 en attente d'un projet de rénovation urbaine dans les environs d'Osaka. Avec la même volonté de faire rentrer le quotidien, l'extérieur à l'intérieur du musée, dans un déplacement constant, The Play conçoit en 1983 l'exposition *Kalejdoskop* au Namba Media Studio d'Osaka, pour laquelle il réalise un sol avec des rondins de bois, fournissant alors un environnement à la présentation de la documentation de ses actions passées, adapté aujourd'hui à l'architecture de Salle Principale.

Comme l'explique le critique d'art Keiji Nakamura en 1985, dans le journal *Yomiuri Shimbun*, suite à une exposition du groupe intitulée *Traces and the Present of N Floating Entities* à la Galerie 16 de Kyoto: « Dénuées de toute prétention artistique, les activités de The Play reposent sur un travail physique mené à l'extérieur. Pour autant, leurs activités ne sont pas totalement courantes. C'est-à-dire que leurs actions volontaires, sans finalité, défient le sens commun, ce qui précisément fait de leur travail un art. Pourtant, ils n'aspirent pas à « monter » sur la scène de l'art mais ils se situent à une place qui, en soi, constitue une critique de l'art. Ce n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur de l'art. Leur présence étrange à cet endroit est dangereuse et ennuyeuse pour l'art satisfait de son existence » [8]. Pour ces raisons longtemps ignoré y compris dans son propre pays, le travail de The Play commence toutefois à recevoir une certaine attention critique au Japon et à l'international [9], qui s'accompagne par ailleurs d'un intérêt de la part d'une plus jeune génération d'artistes.

Sans faire de distinction entre l'art et la vie, The Play réside dans cet entre-deux soustrait aux systèmes établis de l'art, de sa production à sa consommation. Depuis plus de cinquante ans, il souligne par son engagement une attitude, un esprit dont le jeu, la sincérité et l'humour restent essentiels. Sa persistance dans la durée, qui s'explique en partie par le modèle collectif de son fonctionnement, et l'extraordinaire engagement de ses membres lors de chacun des projets en fait un groupe à part dans l'histoire de l'art japonais, ni complètement intégré, ni complètement à la marge. Cette persistance dans l'action éphémère signée collectivement cristallise aujourd'hui comme hier un refus de céder aux codes du monde de l'art, mais également une relation au travail et à l'art à l'exact opposé d'une recherche d'efficacité, de performance et de réussite.

Yoann Gourmel & Elodie Royer * – 2020

Ce texte reprend des extraits du texte « PLAY » publié dans *PLAY (Big Book)*, édité par <o> future <o> avec Yoann Gourmel & Elodie Royer et publié par Bat, avec le soutien du Centre national des arts plastiques (aide à l'édition) et du Frac Île-de-France, Les presses du réel, novembre 2014, www.f-u-t-u-r-e.org

[1] « Comment », non signé, 1970, republicé dans *Play* [couverture noire], Osaka, publié à compte d'auteur par The Play, 1981, n.p.

[2] Atsushi Miyakawa cité par Reiko Tomii, « After the Descent to the Everyday: Japanese Collectivism from Hi-Red Center to The Play, 1964-1973 », in Blake Stimson, Gregory Sholette

(éds.), *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 45-76, p. 47.

[3] Préface non signée, publiée dans *Play* [couverture noire], *Ibid.*, n.p.

[4] On peut d'ailleurs souligner que les titres et les descriptions de toutes les actions, de même que le nom du groupe, ont dès le début été traduits en anglais.

[5] « Comment », non signé, republié dans *Play* [couverture noire], *op. cit.*, n.p.

[6] Ces journaux seront par la suite réunis dans deux ouvrages publiés à compte d'auteur, *Play* [couverture noire] en 1981 et *Play* [couverture bleue] en 1991.

[7] Citation tirée de *Play* [couverture noire], *op. cit.*, n.p.

[8] Keiji Nakamura, *Yomiuri Shimbun*, 29 mars 1985.

[9] Le groupe a notamment bénéficié récemment d'une exposition retrospective, *THE PLAY since 1967: beyond unknown currents* au National Museum of Art d'Osaka (2016) et de la présentation de quelques actions à la 57ème Biennale de Venise, 2017. En France, un ensemble de vidéos avait été présenté en 1986 dans l'exposition *Japon des avant-gardes* au Centre Pompidou. Nous les avons par ailleurs invités à participer aux expositions *Le Sentiment des choses*, au Plateau—Frac Île-de-France, à Paris (2011) et *Le Mont Fuji n'existe pas*, également au Plateau en 2012, pour laquelle, outre la présentation d'une vaste documentation de leurs actions, le groupe a poursuivi sur la Seine l'action *Current of Contemporary Art* de 1969.

*

Yoann Gourmel est curator au Palais de Tokyo où il a récemment organisé l'exposition *Le milieu est bleu* d'Ulla von Brandenburg, présentée jusqu'au 3 janvier 2021.

Élodie Royer est commissaire d'exposition indépendante. Elle travaille actuellement sur une collaboration curatoriale entre KADIST et le MOT Musée d'art contemporain de Tokyo, initiée en 2016 avec Che Kyongfa, curatrice basée à Tokyo. Elles viennent de concevoir l'exposition collective *Things Entangling* présentée au MOT jusqu'au 27 septembre 2020.

Ensemble, Yoann Gourmel et Élodie Royer ont collaboré avec de nombreuses structures d'art contemporain en France (DOC !, Le Plateau-FRAC Île-de-France, CEAAC) et à l'étranger (Mercer Union, Tate Modern, GAMEC). En 2011, ils ont été pensionnaires de la Villa Kujoyama, Kyoto où ils ont mené des recherches sur différentes pratiques artistiques performatives et conceptuelles japonaises des années 1960 à nos jours. Depuis, ils travaillent régulièrement avec le groupe The Play. Cette collaboration a notamment donné lieu à des expositions au Plateau-FRAC Île-de-France, en 2011 et 2012, et à la publication d'un ouvrage rétrospectif sur les activités du groupe publié en 2014 par <o> future <o> et BAT.

Nous remercions chaleureusement Yuki Okumura, Sophie Potelon & Émilie Villiez, l'équipe de <o> future <o>.

salle principale
28 rue de Thionville
75019 Paris
+ 33 09 72 30 98 70
gallery@salleprincipale.com

—
mercredi à vendredi | 14h - 19h
samedi | 11h - 19h
et sur rendez-vous
—

www.salleprincipale.com