

KOGA HARUE
peintre et poète
présenté par Věra Linhartová



Koga Harue, *Bodhisattva Avalokiteśvara*, 1921,
huile sur toile, 91 × 72,5 cm.
Musée national d'art moderne, Tôkyô

L'amidisme de la Terre pure et le Surréalisme dans l'œuvre de Koga Harue

Le surréalisme en France, on le sait, est en partie né en réaction contre le rationalisme qui dominait la pensée européenne depuis l'époque des Lumières. En ce sens, l'accueil favorable que rencontra ce mouvement au Japon dès 1924, et son essor rapide pendant les années vingt et trente de ce siècle pourraient paraître surprenants. La pensée japonaise n'a jamais péché par excès de rationalité. Ainsi donc, transposé sur le sol nippon, le surréalisme semble-t-il privé d'une de ses raisons d'être. On peut d'ailleurs constater que, dans l'interprétation des poètes et des peintres japonais, surréalistes de première heure, l'éloge du rêve, de l'inconscient et des diverses techniques d'automatisme n'avait d'abord trouvé que très peu d'écho. Plus tard seulement, dans les années trente et davantage encore après 1945, il reviendra au poète et critique Takiguchi Shûzô (1903-1972) de se faire le défenseur le plus fidèle des idées formulées par André Breton et par ses amis.

Si l'on cherche à comprendre sur quoi, vers 1924, se fondait l'attrait qu'exerçait le mouvement surréaliste au Japon (ne nous intéresse pas ici, naturellement, le simple phénomène de mode qui s'y manifesta comme partout ailleurs), il convient tout d'abord de tenir compte de la situation particulière propre à ce pays. Depuis l'ère Meiji, la première ligne de partage dans le domaine des arts passait entre les courants attachés à la tradition (celle de *waka* en poésie et de *nihonga* en peinture) et les orientations modernistes représentées en poésie par *shintaiishi* (poésie de style nouveau) et en peinture par *yôga* (peinture de style occidental). Mais cette première distinction se révéla bientôt insuffisante. Entre temps, des mouvements d'avant-garde qui devaient rompre avec la tradition du XIXe siècle avaient vu le jour en Europe. Ils arrivaient au Japon de manière simultanée, créant parfois la confusion, mais dans l'ensemble, ils permirent aux artistes japonais de prendre conscience des différences et des contradictions que charriait en son sein la création poétique et picturale de l'Occident contemporain. La vision d'un art monolithique, attaché à la reproduction de la ressemblance formelle (en d'autres termes, d'un art réaliste) qui avait prévalu parmi les pionniers de la poésie et de la peinture japonaises modernes à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, se trouva alors compromise. En revanche, les nouvelles tendances venues d'Europe offraient aux artistes japonais une possibilité paradoxale, inattendue. Ils se reconnaissaient aisément dans des courants extrêmes, tels dada et le surréalisme, qui, à cette époque de leurs débuts, firent pourtant scandale en Europe. Ils y décelaient, sous une forme résolument moderne, des idées maîtresses proches de la tradition de leur pays. Cet autre art venu de l'étranger ne se situait plus en marge ou en opposition avec leur propre expérience poétique du monde, mais semblait s'intégrer dans le courant principal de l'art japonais.



Koga Harue, *Statue de bodhisattva Kṣitigarbha*, 1919
aquarelle sur papier, 51 × 34,5 cm.
Musée Ishibashi, Kurume

On pourrait illustrer le propos par l'exemple de l'osmose nullement surprenante entre le dadaïsme de Tristan Tzara (1896-1963) en Europe et celui de son contemporain Takahashi Shinkichi (1901-1987) au Japon. L'un comme l'autre sont pénétrés d'un esprit de dérision dont les racines remontent à la pensée zen. Dans l'histoire de dada, il ne s'agit point d'une influence à sens unique, mais d'une interaction féconde entre les deux cultures, dont l'importance est d'ailleurs généralement reconnue. En revanche, les fondements autonomes du surréalisme japonais, son enracinement dans la pensée traditionnelle et son éventuel apport dans le domaine universel de la poésie et de la peinture moderne ont rarement été examinés. Nous nous limiterons ici à un seul exemple, qui nous paraît fort significatif: l'œuvre poétique et picturale de Koga Harue.

Le postulat de l'union entre la peinture et la poésie, de même que la confiance en leur pouvoir d'agir sur la réalité, appartenaient en commun aux divers mouvements d'avant-garde en Europe. D'emblée, les artistes japonais se trouvaient donc sur un sol familier. La tradition des peintres lettrés, toujours vivante, était nourrie de convictions analogues. Qu'une même vision intérieure puisse être exprimée soit en un poème, soit en une image peinte, ou encore parallèlement en l'un et l'autre de ces deux modes considérés comme complémentaires, il n'y avait là rien de nouveau aux yeux de ces jeunes gens qui, au début des années vingt, cherchaient à harmoniser leur vision avec le monde en pleine transformation qui les entourait.

De son vivant, Koga Harue fut davantage apprécié comme poète, alors que la reconnaissance de son œuvre de peintre dut attendre une époque relativement récente. Aujourd'hui pourtant, il serait impossible de séparer l'une et l'autre faces de sa création.

Né en 1895 à Kurume, au nord de Kyûshû, le jeune Koga Harue suivit d'abord la carrière à laquelle il était destiné par sa naissance. Fils du moine supérieur du monastère Zenpukuji, il reçut la formation qui devait le préparer à assumer la succession de son père. Très tôt pourtant, il se découvrit une autre vocation, celle de poète et de peintre, et la suivit dorénavant, sans toutefois jamais abandonner l'aspiration à un accomplissement spirituel. Le monastère Zenpukuji appartient à la secte Rinzai, l'une des deux branches principales de l'enseignement zen au Japon. À l'origine, lors de son introduction dans l'archipel au XIII^e siècle, la secte favorisait la méditation comme la voie majeure qui permet de parvenir à l'éveil, et se détournait de toute spéculation doctrinale, mais avec le temps, elle accepta dans son sein d'autres éléments et évolua vers le rapprochement avec d'autres sectes répandues au Japon. Aussi les croyances amidistes, propres à l'école *Jôdo* (Terre pure), faisaient-elles depuis longtemps partie de l'enseignement synchrétique qu'étudia le jeune novice sous la direction des moines du Zenpukuji.

La rencontre de Koga Harue avec le surréalisme peut être considérée comme un de ces «heureux hasards» qui mettent en présence deux êtres (ou deux modes de pensée) prêts à confronter leurs points communs et leurs différences, afin d'en dégager une harmonie d'ordre supérieur. Cette confrontation n'aura lieu, de manière explicite, que dans les dernières années de sa vie, entre 1930 et 1933, mais à ce moment-là, elle sera préparée par toute l'œuvre antérieure de l'artiste. Elle s'inscrit dans une logique intime de cette œuvre, et ne marque donc ni une rupture ni une révélation. C'est le contraire qui se produit. Porté par son propre élan, Koga Harue traverse le mouvement surréaliste au Japon comme une étoile filante et lui ouvre des perspectives bien plus vastes que celles pressenties par André Breton en France.

Les peintures sur des thèmes bouddhiques¹ ne sont pas rares dans l'œuvre du peintre. Elles sont toutefois datées, sans exception aucune, entre les années 1919 et 1924, dans la première période de son œuvre, qui est celle de l'expérimentation et de l'apprentissage. La plus ancienne sans doute est *Jizô son* (*Statue du bodhisattva Ksitigarbha*, 1919) qui n'est pas à proprement parler une illustration du thème évoqué, mais une représentation d'une statue de ce bodhisattva si populaire au Japon, située dans un paysage sous les arbres, comme on peut en rencontrer lors d'une promenade à la campagne. Très différente pourtant est l'image de *Kannon* (*Bodhisattva Avalokiteśvara*, 1921), une vraie «icône» qui montre le bodhisattva de la miséricorde dans une position frontale, hiératique, avec le corps auréolé et le visage transfiguré par une lumière intérieure. L'espace peu profond du tableau est conçu comme une interpénétration de plans transparents. Bien que l'on devine encore le modèle réel, une statue plongée dans la pénombre d'un temple et entourée de fleurs, l'image est entièrement intériorisée. Si une quelconque statue fut à l'origine de cette peinture, elle n'est plus qu'un support de la vision du peintre.

D'autres peintures encore, que l'on peut rattacher à ce groupe, représentent des cérémonies bouddhiques, tel *Maisô* (*Enterrement*, 1922) ou *Kyokuroku ni tsuku* (litt.: *S'asseoir sur la chaire* = *Prédication*, 1923), traitées toutes deux dans le style du cubisme modéré, représenté en France par André Lhote, dont l'influence sur le peintre japonais se fait alors sentir. Il convient encore d'y ajouter les deux versions de la *Naissance* (*Tanjô*, 1924) que l'on serait tenté de traduire par *Nativité* — tant est forte l'empreinte du thème chrétien et de la représentation européenne de ce sujet biblique — si l'une d'elles n'avait pas été reproduite en 1924 dans la revue *Mizue*, avec le titre *Shaka no tanjô* (*Naissance du Buddha Śākyamuni*).

1. Voir reproductions dans: Yoshikawa Chûji, *Koga Harue*. Tôkyô, Shibundô, 1976, 96 p., ill. «Kindai no bijutsu» 36.



Koga Harue, *Enterrement*, 1922
huile sur toile, 91 × 117 cm.
Monastère Chion-in, Kyôto



Koga Harue, *Prédication*, 1923
huile sur toile, 89 × 115 cm.
Collection particulière



Koga Harue, *Naissance*, 1924
huile sur toile, 91,4 cm × 116,6 cm.
Musée d'art de Fukuoka

Une autre de ces peintures mérite tout particulièrement d'être mentionnée. Il s'agit de *Nehanzu* (*Entrée du Buddha dans le Nirvâna*, 1923), qui ne nous est connue que par des reproductions, le tableau ayant été détruit pendant la deuxième guerre mondiale. Sujet par excellence de l'art bouddhique, l'image sculptée ou peinte du Nirvâna est connue au Japon depuis l'époque Heian (IXe-XIIIe siècle) et il en existe de nombreuses variantes, datées de toutes les époques. Mais une fois de plus, au lieu de se tourner vers les modèles traditionnels, Koga Harue traite le thème dans l'optique de la peinture religieuse européenne, en unissant une composition qui fait songer au Greco à une morphologie cubiste des personnages représentés. La figure du Buddha, reposant sur sa couche avec la main droite lui servant d'appui-tête, suit pourtant l'iconographie canonique, et les saintes femmes qui descendent au-dessus de sa tête sur des nuages, sont bel et bien la reine Mâyâ, sa mère, et ses suivantes.

À partir de 1925, alors que le peintre entre dans sa période de maturité, les thèmes bouddhiques disparaissent définitivement de ses tableaux. Son aspiration à la pureté et à la transparence, telle qu'elle se manifeste de manière un peu démonstrative dans l'image de *Kannon*, demeure pourtant inchangée. Elle trouve de nouvelles voies pour vaincre l'opacité du monde et la masse inerte des objets matériels. L'aquarelle devient alors la technique de prédilection pour le peintre qui vient de découvrir ses affinités avec les œuvres et la pensée de Paul Klee.

À la même époque, il commence à publier ses poésies dans des revues d'art, notamment dans *Mizue*². Elles lui vaudront une reconnaissance immédiate et l'amitié d'hommes comme Kawabata Yasunari (1899-1972). Il prend surtout l'habitude d'accompagner ses peintures de poèmes qu'il appelle *kaidai*, poèmes pour «éclaircir le thème». Les premières sont une simple description poétique de la composition:

Shinsen to shinkaku to shikaku na heimen to no kasanari no naka o, nanameni kiru ume no eda no shinsen. Goben no shiroi marui hana ga sono naka o ochibari nagara nuitsukeru, tanjun na katachi to iro no kumitate.

Dans la multitude des plans tout de droites, de rectangles et de carrés, une droite de la branche de prunier qui tranche en oblique. Une corolle de cinq pétales, blanche et ronde, recoud en tombant cette déchirure. Assemblage de couleurs et de formes en toute simplicité.

(*Ume*, Prunier, 1924)

2. Voir l'édition complète des écrits poétiques et critiques: Koga Harue, *Shajitsu to kûsô* (*Réalisme et fantaisie*), éd. par Yoshikawa Chûji, Tôkyô, Chû.ô kôron bijutsu shuppan, 1984. 374 p., ill.



Koga Harue, *Nirvâna*, 1923
huile sur toile, 242,4 × 193,9 cm.
Œuvre détruite

Mais, peu à peu, le poème abandonne la description ou l'explication de l'œuvre finie, afin de restituer la vision qui a donné naissance à l'image. Il devient alors impossible de décider si le poème précède ou suit l'image peinte. Les deux sont désormais sur un pied d'égalité. Ainsi les dernières lignes d'*Ushi o yaku* (*Brûler un bœuf*, 1927) qui accompagne la peinture du même titre:

*Hijô ni subete no mono ga ugoite ita ga,
mono no oto wa hitotsu mo kikoenakatta.
Subete ga mu.on no undô de atta.*

Tout était agité, en mouvement,
et on n'entendait pas le moindre bruit.
Tout n'était que mouvement en absence de son.

Le vocabulaire abstrait fait son apparition au milieu des termes de tous les jours, la réflexion alterne avec les images très terre-à-terre. Les mots-clés sont: *tômei*, translucide, ou encore *kentô*, transparent.

*Tômei naru surudoï suishoku. Aoi. Murasaki.
Kentô sareru genjitsu. Rikuchi wa umi no naka ni aru.
[...]
Chikyû wa gurutsu to mawatte zenkei o kentôsareru.*

Couleur vert clair, translucide, pénétrante. Indigo. Violette.
Réalité rendue transparente. La terre ferme est au cœur des mers.
[...]

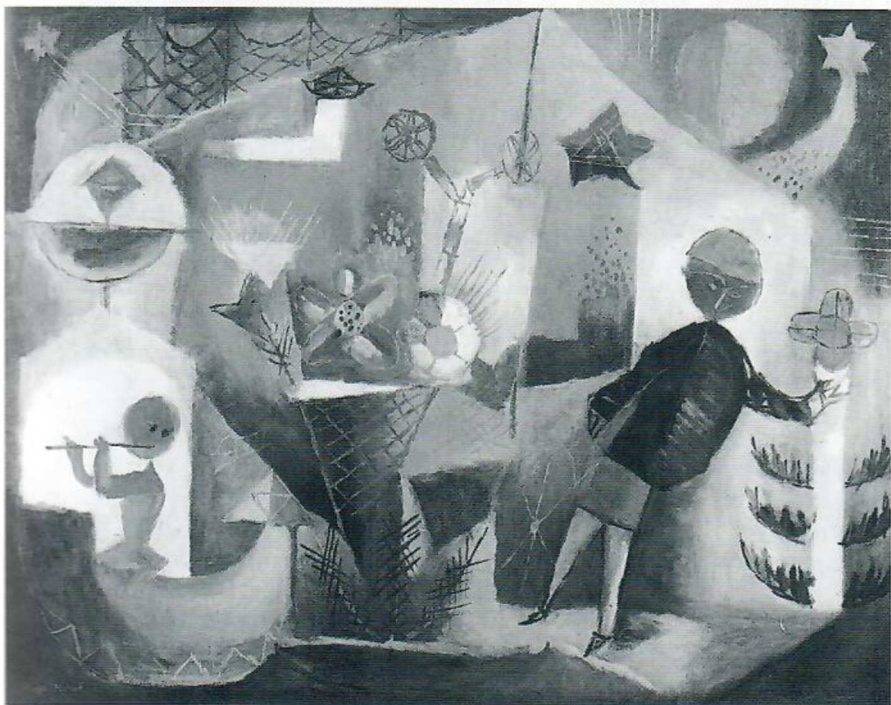
La Terre n'arrête pas de tourner et s'offre à tes yeux toute transparente.
(*Umi*, la Mer, 1929)

En 1931, ces textes et les images qu'ils accompagnent sont réunis par le poète en un volume, le *Koga Harue gashû* (*Recueil de peintures de Koga Harue*). Une nouvelle édition augmentée sera publiée en 1934, après sa disparition, par les soins de ses amis³.

Dès 1924, le mouvement surréaliste français était connu au Japon par des traductions de textes théoriques et poétiques et par des reproductions d'œuvres. En janvier 1930, l'influente revue d'art *Atelier* publia un numéro spécial, *Chôgenjitsushugi kenkyû* (*Études sur le surréalisme*)⁴ qui représente

3. *Koga Harue gashû. Kaidai Koga Harue* (Recueil de peintures de Koga Harue, Thèmes éclaircis par le peintre). Tôkyô, Dai.ichi shobô, 1931. 28 p., ill. hors texte; *Koga Harue shigashû* (Recueil de poésies et de peintures de Koga Harue). Tôkyô, Shunchôkai, 1934.

4. *Chôgenjitsushugi kenkyû* (Études sur le surréalisme). Numéro spécial de la revue *Atelier*, Tôkyô, vol. 7, n° 1, janv. 1930, 74 p., ill.



Koga Harue, *Lune et fleurs*, 1926
huile sur toile, 91 × 117 cm.
Musée national d'art moderne, Tôkyô



Koga Harue, *Parc d'attractions*, 1926
aquarelle sur papier, 47 × 61 cm.
Musée Bridgestone, Tôkyô

une prise de position des artistes japonais face à ce mouvement dans la situation propre à l'art japonais contemporain. Koga Harue contribua au dossier par un texte qui résume au mieux non seulement ses affinités et ses divergences avec les idées maîtresses du surréalisme français, mais encore sa propre conception de la poésie et de la peinture. Son essai, intitulé *Chôgenjitsushugi shikan* (*Une approche du surréalisme*)⁵, témoigne de manière claire que l'artiste japonais n'acceptait pas le courant venu d'Europe sans le soumettre à un examen critique, ou plutôt, qu'il l'interprétait à la lumière de ses expériences personnelles, sur le fond de la pensée bouddhique dont il était familier dès son enfance.

Dans sa réflexion, il reconnaît d'abord le surréalisme (*chôgenjitsushugi*) comme l'ultime aspiration de tout art digne de ce nom:

L'essence même de l'art, de tout art par définition, ne peut être que la surréalité. L'origine de l'art et sa raison d'être — donc son utilité — est de pallier l'inachèvement de la réalité, d'orienter la réalité actuelle vers un avenir plus accompli. C'est pourquoi, tout en étant une action au cœur de la réalité, il aspire à parvenir au-delà de la réalité présente: action qui donne toute sa mesure en pénétrant jusqu'aux confins de la réalité. Et donc, l'art est nécessairement ce qui cherche à atteindre la surréalité.

Le surréalisme, à ses yeux, conduit à «dépasser la réalité visible», cette réalité trompeuse des apparences, afin de saisir une réalité pure qui se découvre au moment même où les apparences s'abolissent. Cependant, le monde mental — pensée, sentiment, sensation (*shisô, kanjô, kankaku*) — relève aussi tout entier de ce monde fallacieux qui obscurcit notre vue intérieure, trouble la vision immédiate de la réalité:

Les objets qui figurent dans une œuvre d'art, même s'ils proviennent du monde de l'expérience vécue, ne sont pourtant rien de plus que des représentations qui constituent la matière à destruction de ce monde des sensations vécues. Tant que celui-ci reste visible, les objets font écran, et l'œuvre n'est que chaos. Je cherche ce qui, à travers la réalité, parvient à se libérer de la réalité: et ce que j'appelle forme parfaite, est l'instant où la forme elle-même perd son statut de réalité. Ce que j'entends par œuvre d'art est donc l'instant limite qu'un rien sépare de sa propre abolition. [...]

Et les valeurs propres à l'art se révèlent au moment où l'on parvient à maîtriser et à supprimer les valeurs et les formes convenues, liées à la réalité: idées, sentiments, sensations. Autrement dit, il faut que les valeurs attachées à la réalité meurent pour que puissent naître les valeurs propres à l'art.

5. Traduction intégrale en français dans Véra Linhartová, *Dada et Surréalisme au Japon*, Paris, Presses Orientalistes de France, 1986, p. 45-50.

On sait que le seul critère retenu par André Breton pour définir la peinture surréaliste est la représentation du *modèle intérieur*, délié des contingences par rapport au monde de l'expérience rationnelle de la réalité. Ce modèle intérieur doit être création pure de notre psychisme, et son empreinte. Depuis le symbolisme, l'art européen aspirait à l'«idée pure», à la «sensation pure», indépendantes du monde matériel. Dans la pensée des artistes japonais — Koga Harue n'est pas le seul à exiger cette «pureté» (*junsui*) absolue — la perception, les idées et les sentiments participent eux-mêmes de cette impureté et nous empêchent de voir la réalité telle qu'elle est, en dehors de toute déformation.

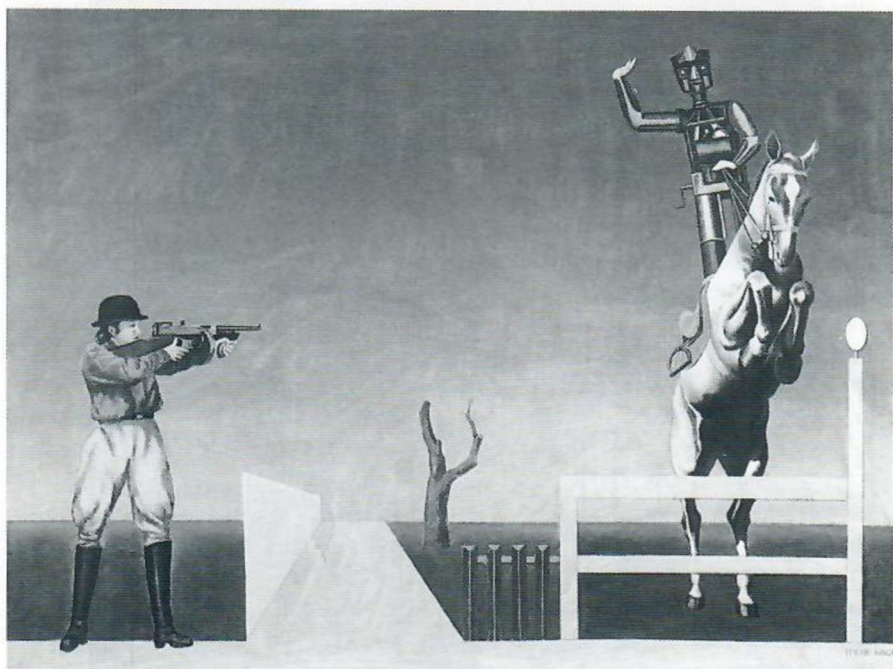
En revanche, cette réalité pure qui dépasse les apparences ne peut se manifester en dehors des apparences (*genshō*). Elle ne peut être saisie autrement que dans des objets matériels. Afin de pouvoir l'approcher, il faut avant tout abolir le miroir déformant du *moi* (*jiga*). Car c'est la conscience individuelle qui est le véritable obstacle sur la voie d'une vision immédiate. Dès lors, les objets matériels isolés, libérés des rapports illusoires qu'établit entre eux l'intellect ou le sentiment, recouvrent leur transparence originelle, permettent d'entrevoir la réalité sans la moindre distorsion. D'où la nécessité, pressentie par Koga Harue, de la figuration de l'objet matériel au moyen d'une méthode précise qui implique en même temps l'abolition de la conscience individuelle. Une œuvre d'art, selon lui, n'est qu'un jalon qui marque l'instant limite où le moi atteint la plénitude et s'efface.

Naturellement, une telle conception de la peinture se rapproche davantage de l'expérience vécue d'une ascèse que des jeux de hasard surréalistes. Et le peintre japonais ne manque pas de s'en rendre compte, lorsqu'il propose sa propre définition du *chōgenjitsushugi*: «Le surréalisme est notre organisation de la pensée consciente qui aspire à la pureté. Et donc, le surréalisme est une discipline intellectuelle». De plus — contrairement aux proclamations surréalistes de l'époque — il refuse de prêter le moindre intérêt à l'efficacité prétendue du rêve et aux charmes de son action spontanée. Car pour lui, le rêve n'est que le reflet des reflets, une de ces tromperies qui nous éloignent de la réalité. Ce qu'il exige est une traversée éveillée des apparences. Elle seule mène au cœur, et, partant, au-delà du réel:

L'art commence donc au moment où la réalité, saisie sous son aspect d'objet, perd sa signification d'objet. De même l'ombre que lui porte l'artiste s'efface. L'œuvre qui impose la présence de l'artiste, n'est pas encore une œuvre pure. Le lieu de la pureté: absence de sentiments, absence de souffrances. Le monde du vrai vide (*shinkū*) où tout demeure impassible, le monde sans envol ni pesant, sans nul mouvement, et pour toujours silencieux! Le surréalisme, je crois, est un itinéraire orienté vers ce monde-là.



Koga Harue, *Feu d'artifice*, 1927
huile sur toile, 91 × 61 cm.
Collection particulière



Koga Harue, *L'expression intellectuelle coupe la ligne de la réalité*, 1931
 huile sur toile, 111,5 × 145,2 cm.
 Collection Nishi Nippon Shinbun

Nous sommes ici bien loin des aspirations du surréalisme européen. On peut sans doute avancer que Koga Harue fonda son espoir dans un mouvement qui, en vérité, n'était pas en mesure de satisfaire ses exigences. Ce qui frappe encore dans son texte de 1930, aussi bien d'ailleurs que dans ses poésies, est une conscience aiguë de l'instant présent, ou encore du caractère instantané, provisoire, de tout accomplissement. La vision de la réalité pure n'est jamais qu'un instant limite, un éclair qui passe au moment où la porte entrouverte se referme à nouveau. L'abolition du moi individuel ne peut se prolonger au-delà d'un intervalle infime. La vision immédiate du monde dans un parfait oubli de soi ne s'accommode pas de la durée. Reste le monde des objets, reste le quotidien qu'il faut accepter sans se faire d'illusions, sans se lamenter.

Le dernier recueil de poésies de Koga Harue, *Byôshô (Lit de malade)*⁶ que le poète rédigea au cours du mois d'août et dans les premiers jours de septembre 1933, alors qu'il était soigné à l'Hôpital de l'Université Impériale de Tôkyô (où il est mort le 10 septembre), témoigne de cette acceptation qui n'a pourtant rien d'une résignation.

17.

*Tôku ku
Wakareshi hito no
hitaburu ni
nichiya no mu.on o
sora no iro*

Venir loin
Rien que la pensée
d'un être absent
Jour et nuit tel le son muet
Couleur du ciel

19.

*Muka Ikite iru to iû
ningen wa
naitari uttari
ga no ue o nuttari
enhô o kusô shitari*

*Kokoro o sute yo
Junsei ni iki yuke*

Jour sans date Les êtres humains
que l'on appelle vivants

6. Koga Harue, *Shajitsu to kûsô*, op. cit., p. 151-164.

passent leur temps à pleurer à chanter
à colorier les peintures
ou à rêver des contrées lointaines

Cesse d'être conscient de toi!
Laisse-toi vivre en toute candeur!

20.

*Subete no genjitsu ga kage de aru
sora no naka no gensô yo (yôji yo)
Hikari no nigeta keishiki
Otamajakushi no uita ike*

*Suisô no hana no aka to shiro to ga
nanika no ongaku o sôshite
watashi wa sô jika no mado o omou*

Kyô wa ugokanai

Tout ce qui est réel n'est qu'une ombre portée
Ô mirage dans le ciel! (Ô tendre enfance!)
Paysage déserté par la lumière
Étang où affleurent les têtards

Le blanc et le rouge des plantes aquatiques
quelle que soit la musique qu'ils jouent
je dis oui à la fenêtre devant mes yeux

Le jour d'hui ne bouge pas

Ainsi s'achève le parcours de l'artiste qui, dans son œuvre poétique et picturale, sut unir de manière organique la pensée traditionnelle et l'expression contemporaine. Son enracinement dans la pensée bouddhique, au lieu de faire obstacle, lui permit au contraire d'interpréter les idées maîtresses du surréalisme français à la lumière d'une expérience différente, de s'aventurer plus loin dans sa quête que ne l'eût osé un artiste européen.

Věra Linhartová

Née à Brno, en Tchécoslovaquie, Věra Linhartová est venue en France en 1968 et, après avoir étudié le japonais à l'I.N.A.L.C.O., elle travaille actuellement au Musée Guimet. Elle a publié des récits et proses poétiques (notamment *Canon à l'écrevisse*, Le Seuil, 1970, *Tiwor*, G.L.M., 1974, *Portraits carnivores*, Le Nyctalope, 1982), ainsi que des textes publiés par plusieurs revues : *Argile*, *L'Ire des vents*, *Pleine Marge*, n° 3, mai 1986, et n° 10, déc. 1989. Dans le domaine de l'Histoire de l'art, elle a publié des essais, parmi lesquels *Šima, ses amis, ses contemporains*, éditions de la Connaissance, 1974, et *Dada et surréalisme au Japon*, Presses Orientalistes de France, 1986. Son travail de thèse *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du 9ème au 19ème siècle* est à paraître chez Gallimard.



Koga Harue, *Être-là*, 1933
aquarelle sur papier, 23,8 × 33 cm.
Collection particulière