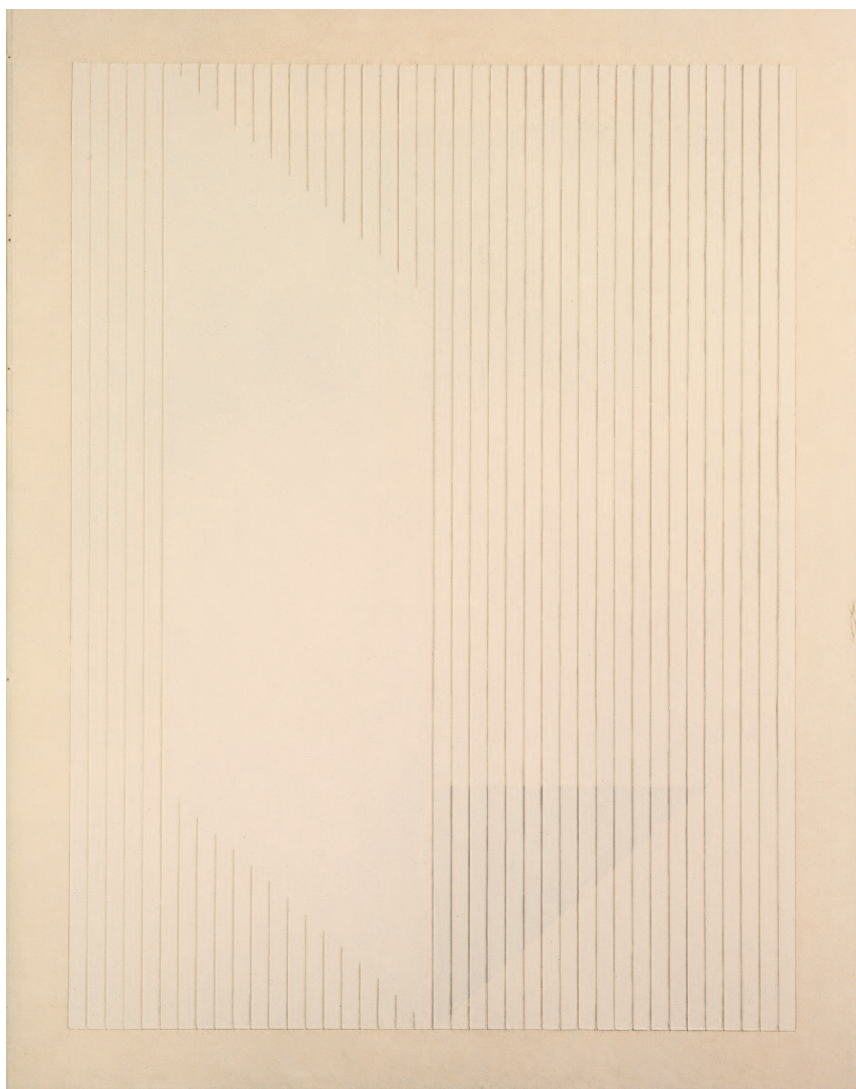


KUNIHICO MORIGUCHI

Réserves et reliefs

Œuvres sur papier présenté par Dora Vallier

Œuvres sur soie, par Jacqueline Chénieux



Kunihiro Moriguchi, *Blanc sur blanc*, 1985

Par où commencer¹?

D'après le vers célèbre de *L'Enfer* de Dante « *Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate* », j'aimerais pouvoir vous dire: « Abandonnez vos repères esthétiques d'Européens, ô vous qui entrez dans l'exposition de Moriguchi. » Sachez aussi que les œuvres qui vous entourent seraient plutôt du côté du paradis dans la mesure où tout ce que votre regard découvre est allusion, allégorie, matérialité qui renvoie de fond en comble à une dématérialisation: du papier au moindre signe inscrit, tout s'insère dans un cercle à connotation cosmique.

Surtout pas de conclusions hâtives. Écoutons d'abord le peintre, son étrange discours, pour lui simple explication de sa démarche – dépaysement total pour nous.

J'utilise le papier Japon Kumorada-mashi qui est fabriqué à partir des tiges de *kôzo* dont les fibres ont été lavées dans l'eau glacée de la montagne de la région de Fukui. C'est le papier de la peinture japonaise traditionnelle à l'eau, *nijon-ga*, mais aussi des parois coulissantes des maisons et des tatamis. Quelles que soient ses dimensions, plus petites ou plus grandes comme celles du tatami qui mesure 90 x 180 cm, elles respectent toujours les proportions du module obligatoire, fixé une fois pour toutes.

Assistons-nous à un rite? Les tiges de *kôzo*, l'eau glacée, la région de Fukui, les proportions invariables, qu'est-ce que cela veut dire? Puis les parois coulissantes, les tatamis, pourquoi Moriguchi en parle-t-il?

Je place la feuille de papier sur du contreplaqué et je trace au crayon, *très légèrement*, les formes choisies qui sont définitives parce que de très nombreux croquis les ont précédées.

Ici, on comprend mieux. On comparera tout à l'heure les croquis préparatoires aux œuvres achevées. Un détail pourtant déroute un peu: le définitif, dit Moriguchi, sera marqué « *très légèrement* », et il le souligne. Comment admettre dans le droit fil de notre logique que le définitif puisse être un signe faible? De quelle nature est-il alors? La question demeure.

Et voilà Moriguchi au travail:

Je prépare le fond qui recouvre la feuille de papier sur ses deux faces pour empêcher en cours de route des bavures. J'utilise à cet effet un mélange spécial d'alun et de colle de peau de cerf, *dôsa*. Je prends une brosse très large pour étaler le *dôsa* sans frotter. J'imbibe ainsi d'abord le dos de la feuille, puis je la retourne à l'endroit et j'imbibe de *dôsa* la face recto. Autour de la feuille, sur les bords, je pose de la colle de riz pour maintenir le contreplaqué. Le papier doit être tendu à fond et laissé à sécher pendant trois, quatre heures.

1. Dora Vallier, « Par où commencer? », dans Kunihiko Moriguchi, *Réflexions mathématiques sur la pureté de l'eau de source*, catalogue de l'exposition à la galerie Jeanne Bucher, Paris, 10 décembre 1986-10 janvier 1987.

Il a donc déjà tracé les formes quand il prépare le fond? Oui, l'ordre de nos principes est bel et bien inversé. Je m'aperçois en faisant cette remarque que si un acte volontaire peut à la rigueur laisser en suspens, pour un temps, nos repères esthétiques, ce n'est pas pour autant que l'on cesse de tout ramener à nos us et coutumes. Comment m'y prendre pour faire table rase? C'est l'effort pourtant que l'approche du travail de Moriguchi exige:

Quand la préparation du fond et l'encollage ont bien séché, j'applique sur le papier la technique de la peinture sur soie, *yuzen*. Je réserve les parties qui resteront sans couleur, je les couvre avec un mélange de pâte de riz et de farine de blé très fine, de la fleur de farine. J'utilise pour cela le *tsutsu*.

(Des vitrines de Kyoto défilent devant mes yeux: pinceaux, brosses de toute espèce, coutellerie de tout genre et tant de mystérieux outils...)

Le *tsutsu* est un outil qui comporte une douille en papier enduite de jus de kaki et munie d'une pointe métallique changeable dans laquelle on introduit la pâte, laquelle d'ailleurs a été préparée en fonction de l'utilisation prévue, c'est-à-dire en fonction de la partie à réserver qui peut être aussi bien une surface qu'une ligne, une ligne épaisse ou fine, et il faut en tenir compte car l'important est le séchage de la pâte.

On a résolument perdu pied. Si tout à l'heure l'ordre logique de la démarche picturale nous avait troublés, à présent c'est l'inconnu: c'est à une « mise en réserve » des formes que nous assistons, autrement dit à l'établissement des conditions qui en assureront l'apparition.

Le séchage des lignes doit durer une heure ou deux, celui des aplats des surfaces réservées est un peu plus long, et il faut faire vraiment attention à l'épaisseur de la pâte qui doit pénétrer le papier, mais un peu, suffisamment pour que la couleur qui viendra se poser à côté de la partie réservée ne puisse se répandre au-delà de la limite prévue, suffisamment aussi pour que la couche de la pâte étalée forme un très léger relief par rapport au niveau du papier, un relief presque invisible, mais existant.

Travail dans l'infime avec ce non-pigment qu'est la pâte de farine de riz introduite dans l'inimaginable instrument – douille en papier enduite de jus de kaki et pointe métallique réglable. « Pour couvrir les surfaces, j'utilise une pointe plate, fixée sur la douille du *tsutsu*. Les lignes, je les tire à main levée. »

Vient ensuite le séchage. En fait, c'est un second temps de séchage. Déjà la colle de peau de cerf mélangée à de l'alun a séché sur les deux faces du papier. Cette fois c'est la pâte qui, en séchant, rendra certaines parties du papier imperméables à la couleur. Je crois que le mot séchage lui-même qui semble aller de soi demande à être considéré de plus près, car même dans la peinture traditionnelle japonaise (comme chez nous), le séchage ne met en jeu que la surface extérieure du support, alors que chez Moriguchi il touche la substance même du support: le dessus, le dessous, le dedans du papier se trouvent impliqués dans la genèse de l'image qui va apparaître.

Tout ce qui a eu lieu détermine en entier ce qui suivra et ceci aura commencé à se réaliser avant même d'être visible, tant les étapes successives dans le travail de Moriguchi sont organiquement liées entre elles. Ainsi l'arrivée de la couleur :

Je prends du blanc de coquille, *gofun*. C'est une poudre de coquillages broyés, mélangée à de la colle délayée avec de l'eau. La consistance en est assez liquide, comme du lait. Avec une brosse assez large, dix centimètres à peu près, j'étale rapidement, en allers et retours, ce blanc de coquille, mais mon coup de brosse est toujours parallèle aux lignes que j'ai déjà réservées. Puis je laisse sécher.

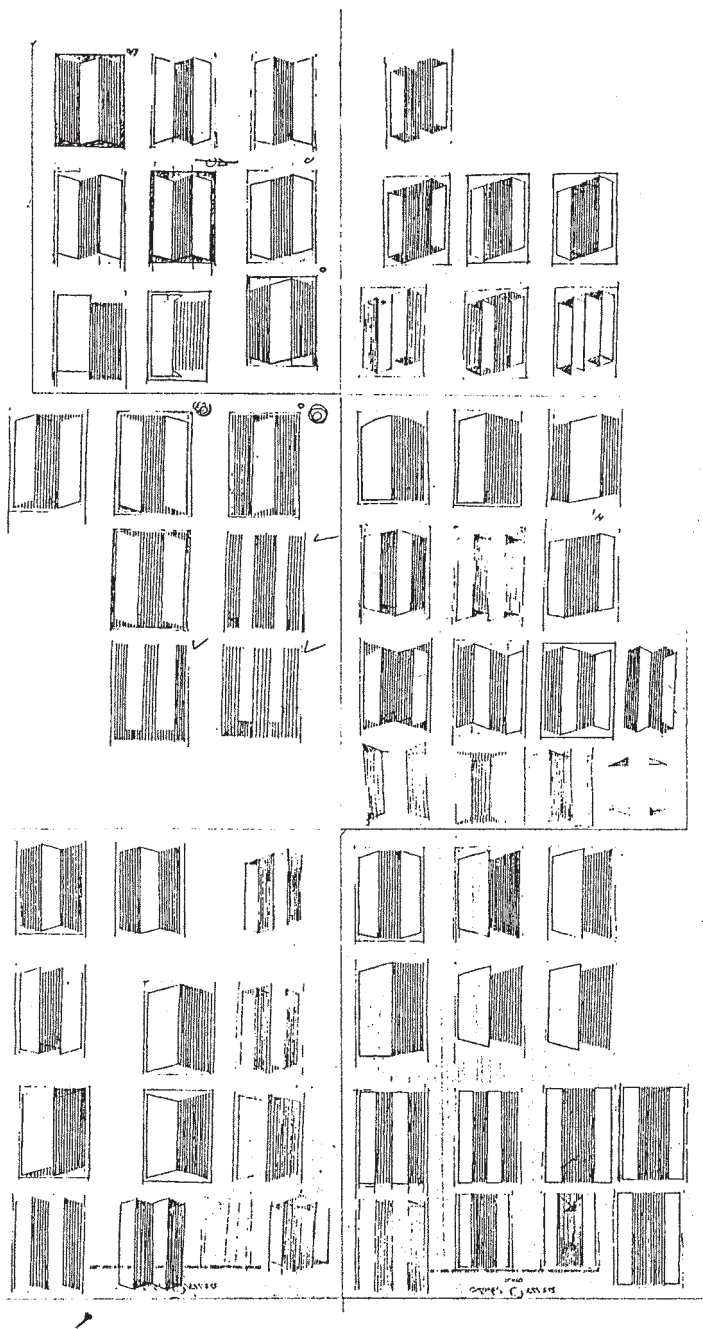
Sur cette couche viendra se poser la couleur là où elle a été prévue. Quant au pigment lui-même :

Le jaune, par exemple, c'est de la résine purifiée de *tong-ho*, une variété de glycine jaune. C'est une couleur chinoise. Le gris est une encre de Chine, *sumi*, très diluée ; elle contient de la suie de bois et de la colle de porc. Pour obtenir la tonalité voulue, je dois passer plusieurs couches, très légères, trois ou quatre, en les faisant sécher chaque fois. Sur ces couches de couleur, je passe de nouveau du blanc de coquille, quatre fois de suite, chaque passage étant très léger.

Que veut dire tout cela ? Pourquoi ces passages de couleur répétés, pourquoi ces séchages dont on perd le compte ? « La substance de la couleur doit s'identifier à la substance du papier, pour ne pas le tuer. » *Ne pas tuer le papier*. C'est moi qui souligne : un maître-mot a été lâché, comme si c'était l'évidence même. Et ce n'est pas fini : « Après le séchage définitif, d'une durée variable, qu'il faut évaluer du regard, je gratte légèrement, très légèrement, avec une lame de rasoir, le sommet des lignes réservées. » (Les lignes réservées, vous vous souvenez, celles qui ont été tracées avec la pâte de farine de riz.)

Vient enfin la dernière partie du travail de Moriguchi. Aux multiples séchages succède un unique lavage, un grand lavage définitif :

Je plonge le papier qui est toujours collé sur le contreplaqué dans un grand bac en bois ou en céramique muni d'un couvercle en métal, que je remplis d'eau froide. L'eau doit être courante et glacée. Pour bien faire, pour conserver la beauté originelle du papier, il faut que la température du bain soit celle de l'eau d'origine, l'eau de la montagne qui a servi à la fabrication du papier et qui est très froide, glacée même, car si l'eau n'est pas suffisamment froide la surface reste « farineuse », elle a des « bourres ». Selon la température de l'eau de mon bac et selon l'épaisseur de la colle, puisque la pâte se ramollit au contact de l'eau, je laisse tremper le papier qui est sur son contreplaqué, pendant une demi-heure, trois quarts d'heure. Le meilleur moment pour faire ce travail est l'hiver quand, chez moi, à Kyoto, il fait environ trois degrés au-dessous de zéro. J'installe alors la cuve dans un coin du jardin, le fond incliné, la bonde ouverte et, avec un tuyau d'arrosage, je maintiens un courant d'eau glacée. Je surveille attentivement la feuille de papier et, avec une brosse en poil de cerf très court, je frotte sans arrêt, mais très légèrement, la pâte de riz ramollie. Je lave le tout, j'enlève et les dépôts de la pâte et la pâte elle-même. Cela représente pour chaque feuille quelque deux heures et demie, trois heures de travail.



Kunihiro Moriguchi, *esquisse-esquisse 5*, s.d.

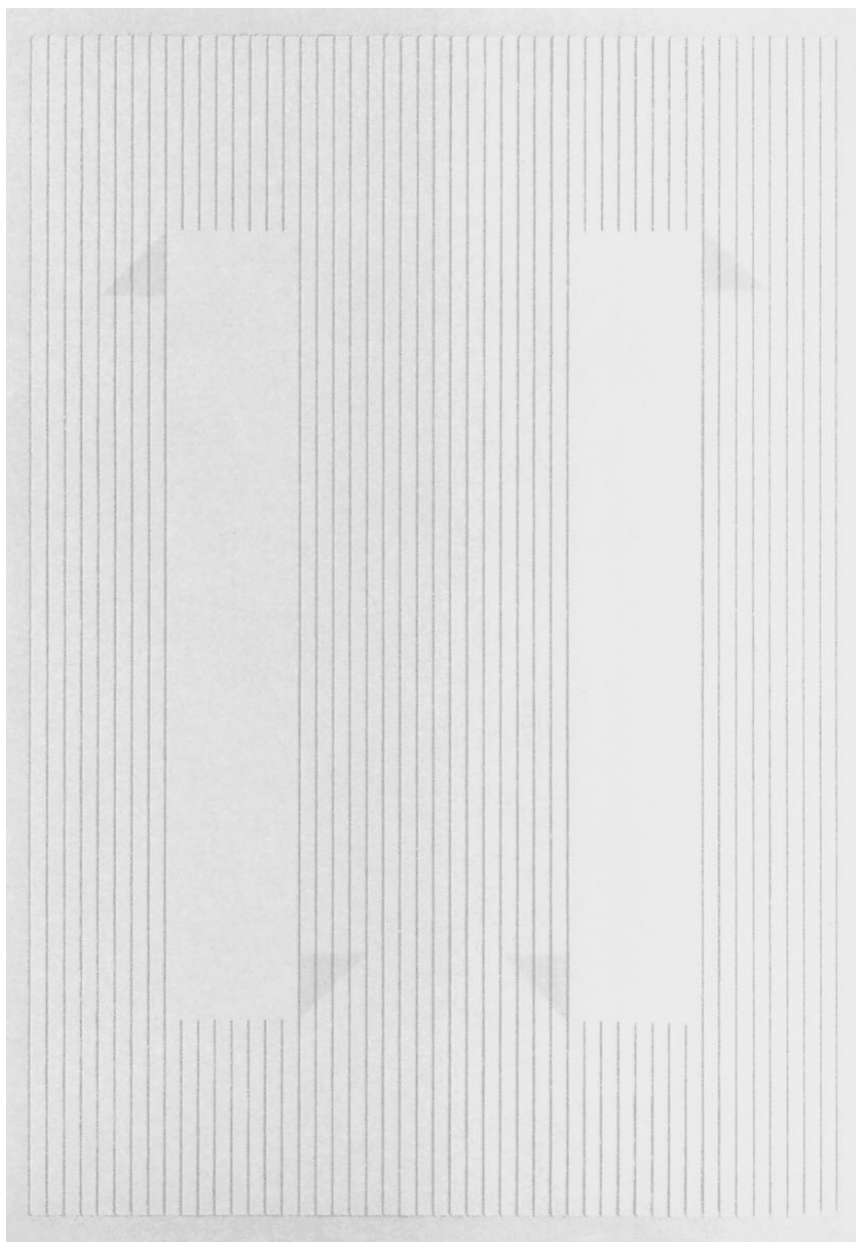
Et le froid? (Le petit jardin enclos de Moriguchi, avec ses blocs de pierre, gelé: difficile à imaginer lorsqu'on l'a vu au printemps.) « Pour supporter le froid aux pieds, je porte des bottes de feutre dans lesquelles je mets du piment rouge de Corée, séché, comme font les montagnards. »

Quand Moriguchi sort de l'eau la planche de contreplaqué avec la feuille, la colle du pourtour est pratiquement enlevée; il laisse sécher à plat, dehors, sur des étagères spéciales pendant deux jours et, après égouttage, à l'intérieur. Quand tout est sec, le papier se sépare de lui-même du contreplaqué. Alors intervient un ouvrier spécialisé, un monteur, qui contre-colle la feuille « peinte » sur une autre feuille de papier japonais, plus fine. C'est tout, c'est l'ensemble du travail qui a abouti à la série blanche que vous voyez.

Il en a été de même de la série bleue, à ceci près que la couleur qui a été utilisée, *naza*, du cobalt, est minérale et non pas végétale comme les couleurs de la série blanche. D'où la nécessité de procéder à des oxydations successives pour obtenir ce bleu. D'où aussi sa très particulière intensité. Nous n'entrerons cependant plus dans les méandres techniques du travail de Moriguchi. Nous avons compris. Nos repères esthétiques ont cédé. Mais à l'aide de quels autres repères saurons-nous déchiffrer le message de cet artiste japonais? Je crois qu'une fois de plus il faut avancer avec précaution et tout d'abord, analyser ce qui nous est donné à voir.

Un seul signe, partout: une ligne droite d'une acuité extrême, répétée à des intervalles réguliers, toujours verticale dans la série blanche, toujours horizontale dans la série bleue. Une ligne identique à elle-même qui se décompose et recompose graduellement en segments parallèles. Pas d'infraction à l'économie de moyens que l'artiste a choisie. Pas d'écarts à la règle, draconienne, que la main a imposée, pas la moindre inflexion des tracés, à vrai dire pas de traces de la main. Et surtout pas d'intersection possible, puisque verticales et horizontales sont dissociées. Un partage absolu marqué par une seule opposition chromatique: le contraste bleu compact / blanc diaphane que forment les deux séries exposées réagissant l'une sur l'autre. Les horizontales tranchent dans le bleu avec tant d'éclat que dans l'instant le regard découvre leur complément inscrit à distance dans la série blanche. C'est le premier élément de lecture de cette exposition et il nous informe que nous avons affaire à une totalité.

En effet, à l'intérieur de chacune des deux séries opposées par leurs éléments constitutifs, une séquence se déroule où l'on aperçoit une émergence progressive de triangles, carrés, rectangles, losanges, trapèzes, superposés, conjoints, disjoints: autant d'*apparitions* géométriques qu'il serait faux d'appeler formes puisqu'aucun contour ne les délimite, puisqu'elles n'existent pas en tant qu'ensembles clos, mais en tant qu'instances du vide, surgissant de la surface du papier là où s'arrêtent les rangées de lignes. Dans la spatialité nette des deux séries, dans l'espace immobilisé par les verticales et les horizontales, ce vide qui se structure, qui s'articule et se



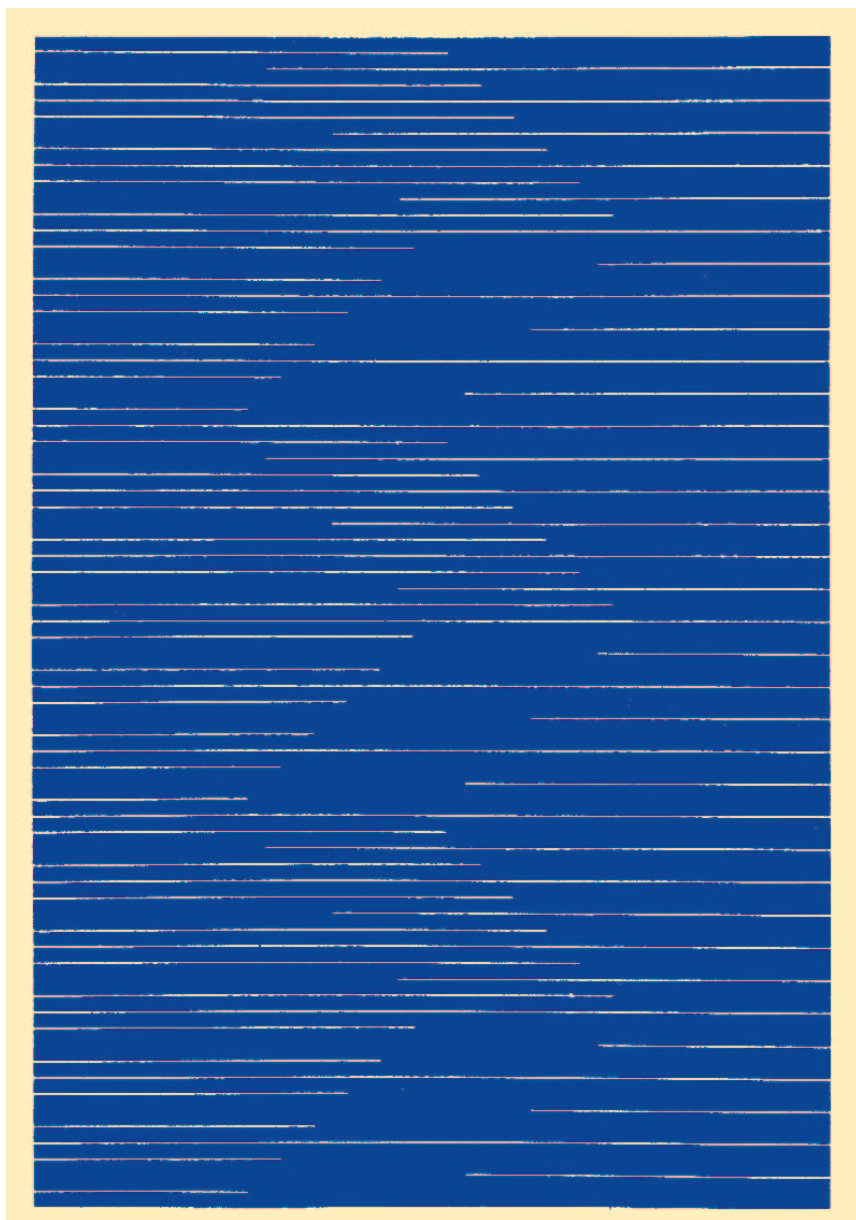
Kunihiro Moriguchi, série « Blanc », *B 10*, 1986
91,5 x 63 cm

déplace en d'incessantes permutations introduit la temporalité si bien que l'exposition entière entraîne une lecture circulaire. Le regard, sollicité par la totalité, tourne puis retourne au point de départ pour à nouveau faire le tour et c'est alors que se livrent toutes les finesses de ce travail centré sur les limites du perceptible. Des messages visuels s'enchaînent pour lesquels nous n'avons ni noms ni définitions. Le vide parle en termes de géométrie, une géométrie aérienne qui renvoie à ses racines mathématiques. Une abstraction double se referme sur elle-même. Il est rare de rencontrer de nos jours une telle altérité esthétique. Mais comment l'analyser? Par où commencer?

Certes, la technique que Moriguchi a élaborée et qu'il est, je crois bien, seul au monde à utiliser, expliquerait notre embarras devant l'inédit. Mais en partie seulement. Chacun sait qu'entre les mains du véritable artiste la technique est toujours personnalisée. Ce n'est qu'un véhicule, sa force est celle de la conception qui préside à l'avènement de l'œuvre. Quelle est donc la conception qui fonde le travail de Moriguchi? Voilà la vraie question.

Il est temps d'interroger les dessins qui ont précédé et préparé les œuvres exposées. Expliquant sa démarche, Moriguchi en a souligné l'importance. Cependant il n'envisage pas de les exposer. Ils sont reproduits à titre de témoins. Telle est sa volonté. Or, quand on compare ces dessins préparatoires aux œuvres définitives, on constate qu'ils ne s'y rattachent pas directement. Puis, à mesure que le regard s'attarde et que l'attention se fixe (toujours le même atermoiement!), l'enjeu devient clair: tous ces dessins réunis ont, en fait, cherché à maîtriser *l'esprit* dans lequel seront réalisées les œuvres définitives. Soubassement de la conception. Matrice multiple. Travail dans le travail. Gestation. Moriguchi s'est exercé à tracer à main levée quantité de traits parallèles disposés de manière à engendrer par leur rapprochement, leur écartement et leur segmentation un ordre chaque fois différent. Le poignet a parfois tremblé, et cela se voit. Telle qu'elle a été conçue, la trame de lignes ne tolère pas de défaillances. L'évidence est là: la maîtrise de l'esprit doit passer par la maîtrise de la main. La structure minutieusement étudiée de ces dessins impose la précision comme une ascèse, un dépassement de soi que l'œuvre définitive atteindra quand le poignet aura trouvé sa juste fermeté: voilà le sens des dessins de Moriguchi, soustraits au regard de l'autre, comme l'est dans le tir à l'arc la concentration qui précède le décochement de la flèche. Ou encore comme le sont les signes que trace le calligraphe avant que sa main et son esprit ne fassent un.

Par référence à l'aspect traditionnel du Japon le mieux connu de nous – qui n'a pas entendu parler du zen? –, nous devinons où se place Moriguchi sans pour autant le situer. Quant à moi, je dirais que par-delà la tradition, un rêve le hante que son travail de peintre énonce: s'enraciner dans un temps immémorial pour, à partir de là, saisir le présent. Joindre les deux extrémités. D'une part le sanctuaire d'Isé, de l'autre l'ordinateur. D'une



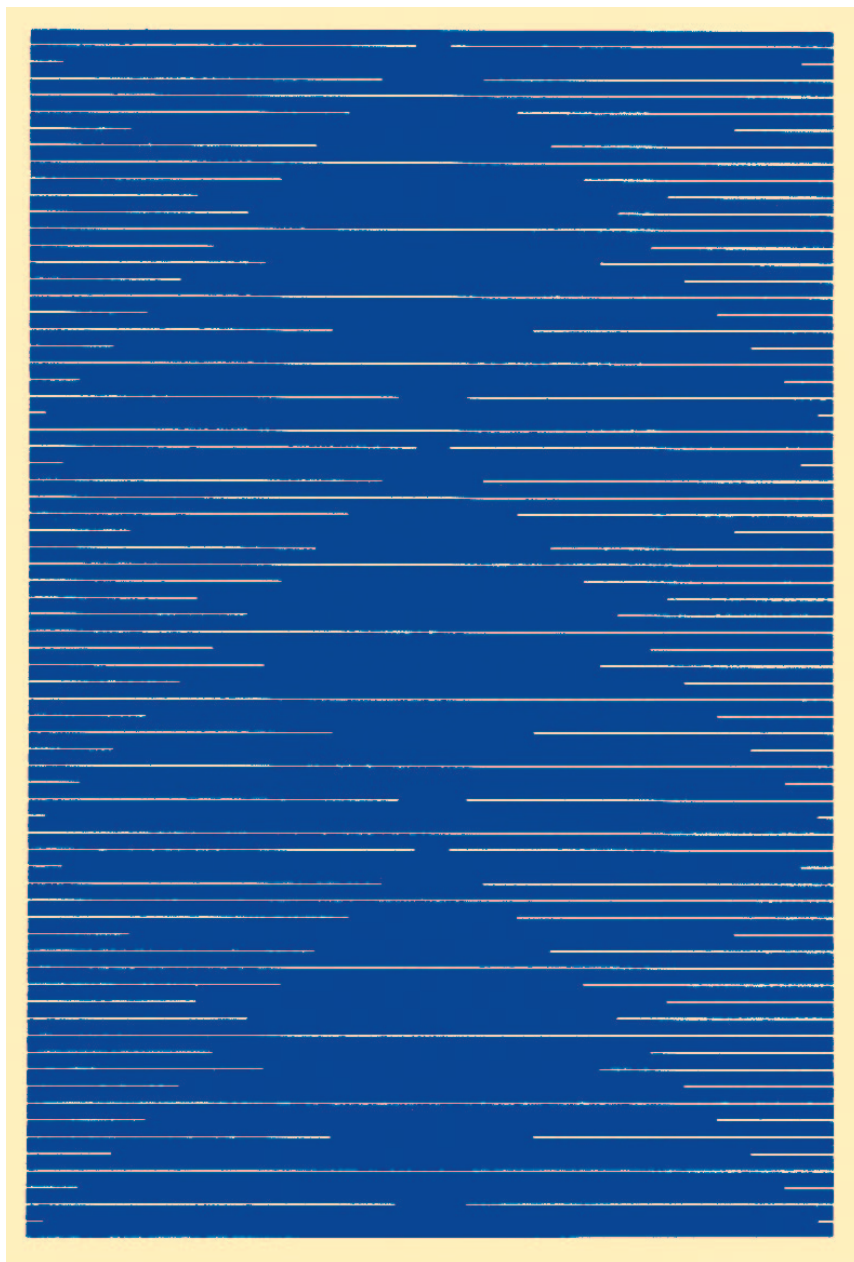
Kunihiro Moriguchi, série «Cobalt», C 3, 1986
91,5 x 63 cm

part le culte shintoïste de la nature, de l'autre les permutations infinies dans l'ordre abstrait de l'infime. Je venais de recevoir à Tokyo une radio plus petite qu'un paquet de cigarettes quand, le lendemain, en visitant Isé, on me fit don d'une minuscule coupe en terre glaise, restée intacte au sol parmi les débris de celles que les moines du sanctuaire fabriquent chaque jour pour y déposer des grains de riz en offrande et qu'ils cassent le soir venu pour recommencer le même geste d'offrande, indéfiniment repris depuis des millénaires. À Isé, où tous les temples sont tour à tour démolis et reconstruits à l'identique, où tous les printemps l'empereur enfonce dans la terre le premier grain de riz, où pas un arbre n'est abattu ni une branche taillée, où tous les animaux, les cerfs, les coqs, les poissons vivent en liberté et meurent de leur propre mort, en ce haut-lieu shintoïste, le Japon d'aujourd'hui maintient le culte des origines: la nature et son perpétuel mouvement lié au cycle des saisons comme au cycle de la vie. L'homme non séparé de la nature. Une dépersonnalisation au sein du cosmos.

Je n'ai pas parlé d'Isé avec Moriguchi. À Kyoto, dans sa maison japonaise, vieille, mais reconstruite selon la tradition (comme les temples d'Isé), une seule de ses œuvres était placée dans la niche de l'autel. Je n'ai pas vu son atelier. En revanche, il nous a emmenés dans l'atelier de l'ancêtre, son père, l'un des ateliers de kimonos les plus célèbres du Japon. Entre le père et le fils, une coupure: le séjour du fils en France, mais aussi le retour de celui-ci dans la maison du père. Le retour aux origines d'un Japonais conscient de modernité, venue d'ailleurs dans son pays. L'abandon des techniques picturales apprises en Europe et la nécessité pour Moriguchi de trouver sa propre technique à l'image de son identité. Le papier qu'il utilisera, ce pays des hautes cimes, sera celui des tatamis et des parois coulissantes, cadre quotidien de sa vie, sa coquille intégrée à la nature. Par lui la pureté de la nature sera le support de son œuvre. L'air et l'eau participeront à son exécution. Le végétal et le minéral lui donneront sa substance. L'adresse contrôlée de la main, dépersonnalisée à l'instar de l'être dans le cosmos, la construira, mais sa structure sera fondée sur la rigueur géométrique, occidentale en soi, japonaise dans la pureté de sa conception. En vertu de la précision, vertu elle-même pour un Japonais, le pouvoir de l'infime prendra le dessus. L'endurance produira la série. L'œuvre aura son cycle. Multipliée, elle se présentera comme un tout.

Qui serait étonné d'entendre Moriguchi affirmer que son but est « d'aboutir à une "décoration" au sens japonais du terme, c'est-à-dire ayant une signification extrêmement profonde »?

En joignant la peinture traditionnelle à l'eau sur papier et la technique de la peinture sur soie, je voudrais que ce que je fais puisse correspondre à la pureté de l'eau de source, toujours débordante, toujours renouvelée... Je me demande parfois à quoi sert de se donner tant de mal. À rien, si ce n'est à justifier son existence en faisant l'effort de dépasser, en les alliant, les techniques traditionnelles japonaises et



Kunihiro Moriguchi, série «Cobalt», C 7, 1986
91,5 x 63 cm

la réflexion mathématique. Justifier son existence, cela veut dire tenter d'arriver à une certaine perfection. Il s'agit d'une morale, d'une éthique.

C'est la conclusion de Moriguchi. C'est aussi l'idée que nous nous faisons du zen. Ne faudrait-il pas commencer par contempler les œuvres pour que le regard s'y perde et que l'on perde le sens du temps?

Dora Vallier



Kuniyuki Moriguchi, *Sanka* (*Un millier de fleurs*), 1969



Kunihiko Moriguchi, *Seigaimon (Motif de vague)*, 1973

Les kimonos de Kunihiko Moriguchi

Dans l'atelier de « Kuni » Moriguchi, au premier étage de sa maison de Kyoto, nous avons été saisis par la concentration de la lumière, d'intensité faible, dans ces divers espaces séparés par des demi-cloisons, par l'ordre aussi qui y régnait et par l'odeur indéfinissable du bois. Nous sommes dans le quartier de Nakagyo, non loin du Nijo et du quartier de Nishijin, ce quartier historique où se regroupèrent de longue date teinturiers et tisserands. Il nous avait consacré une journée entière, à nous les voyageurs lui rendant la politesse des visites si souvent faites par lui à « sa famille Picon » à Paris.

À côté d'une fenêtre, Kuni nous a montré une à une les étapes de l'élaboration d'un kimono par lui. Mais était-ce par *lui* ? De qui parlions-nous, en fait, ou mieux : *qui* nous parlait pour égrener ces étapes ? Entendions-nous par sa voix la voix de son père, Moriguchi Kakō, une personnalité que nous avons croisée ensuite sans pouvoir échanger avec lui autre chose que des saluts, vieillard respecté dans la société de Kyoto pour son art en matière de kimonos aux dessins traditionnels, et à ce titre « trésor national vivant » – statut à peu près incompréhensible par nous sauf à glorifier la fonction de relais d'un savoir-faire où l'excellence du geste, de génération en génération, n'a plus d'âge ? Incompréhensible, en effet, si on s'en tient à l'équivalent français qui met en avant le mot de trésor – fétiche ou idole. En langue japonaise c'est le caractère « homme » qui est en avant. Ce qui donc est vénéré, c'est l'incarnation d'un savoir-faire artistique exceptionnel, le *savoir-incarné*, à quoi s'ajoute l'idée que ce savoir est transmissible à un petit groupe d'autres artistes et à une autre génération, au lieu que dans notre perception occidentale, l'artiste est un solitaire, inventeur de formes, ouvrant « la route mystérieuse où la peur à chaque instant nous guette, où l'envie que nous avons de rebrousser chemin n'est vaincue que par l'espoir fallacieux d'être accompagnés » (et c'est André Breton qui parle de l'avancée de Picasso).

Kuni nous racontait comment, revenant au Japon après ses années européennes, il avait décidé de ressaisir les modes de travail sur soie tels qu'ils étaient transmis par la tradition paternelle et par un tout petit nombre d'ateliers utilisant comme lui la technique du *yūzen*. Mais il taisait toute l'histoire de cette technique, qui a la couleur et le timbre de la légende.

Car il était une fois à Kyoto un vieux peintre d'éventails du nom de Miyazaki Yūzen, qui vivait au XVII^e siècle et qui finit par accéder à la sollicitation de ses nombreux admirateurs et clients : il se mit à peindre sur soie les motifs qui faisaient son renom. Or dans le même temps, des lois somptuaires limitaient, notamment pour les costumes du nô, l'utilisation massive de fils ou de feuilles d'or et d'argent en lourdes broderies. L'art du dessin et le raffinement de la technique l'emportèrent sur la richesse du matériau, et dès lors c'est sur ce front que les artistes rivalisèrent entre eux. Du peintre Yūzen, on passa à la technique *de yūzen*.

Une esquisse de la ligne dessinée est faite au pinceau utilisant une teinture de bleuet, qui a la qualité de pouvoir être effacée. Si elle est satisfaisante, elle est entourée par un large dépôt d'amidon – un amidon issu d'une algue et

qu'on appelle *nori* – qui laisse ainsi la ligne choisie apparaître en *réserve*. Quand l'amidon a séché, on applique la teinture sur l'ensemble du tissu, et comme il sert alors de barrière avec la soie, la couleur s'imprime très différemment sur les espaces recouverts et les surfaces non recouvertes. Si bien que la réserve souligne le motif, comme si ce dernier prenait par là une sorte de relief.

On pourrait parler longuement du statut de la patience et de la *réserve* dans le comportement personnel et plastique de Kuni Moriguchi. Patience liée au nombre des étapes et à la lenteur des processus, ne serait-ce que celui des séchages successifs. Réserve, puisque les formes qui apparaissent à la surface de la soie sont des espaces auxquels *manque* la couleur, espaces obtenus suivant les techniques mêmes que celles décrites par Dora Vallier pour l'analyse et la description de ses œuvres sur papier.

Or ce qui a frappé tous les admirateurs de Moriguchi, et qui est si singulier chez lui, c'est l'obstination avec laquelle ce « manque » s'inscrit géométriquement sur la soie de ses kimonos. Mais si je regarde les kimonos où se dessinent de simples lignes, je ne vois, pour ma part, dans ces lignes tracées à main levée, que leur qualité doublement humaine: par leur tracé, imperceptiblement manuel, elles sont charnelles aussi par leur volume et leur texture. On se demande même si on ne pourrait pas lire dans quel sens elles sont dessinées: tantôt de droite à gauche, tantôt de gauche à droite. Et on comprend qu'elles sont orientées.

Dans bon nombre d'autres de ses œuvres sur soie, ce sont des cellules élémentaires de motifs géométriques qui sont combinées suivant des séries rigoureuses, et dans des déplacements et translations qui fascinent. Mais c'est pour produire un effet éblouissant et second où jaillit la profusion inventive, très loin de l'image monotone du kaléidoscope, fort proche de certaines formes végétales, hautaines dans leur simplicité. Ces formes géométriques entrent d'emblée dans un dessin général, qui fait de chaque kimono un tableau, une œuvre unique.

L'ensemble de ces pratiques neutralise ainsi les oppositions forme et fond, médium et support, surface et profondeur. Le jeu de ces formes géométriques et la technique du *yūzen* concourent à dessiner un monde « sans mur », présent en son envers et en son endroit, devant nous *et en nous*, avec la complétude de notre regard.

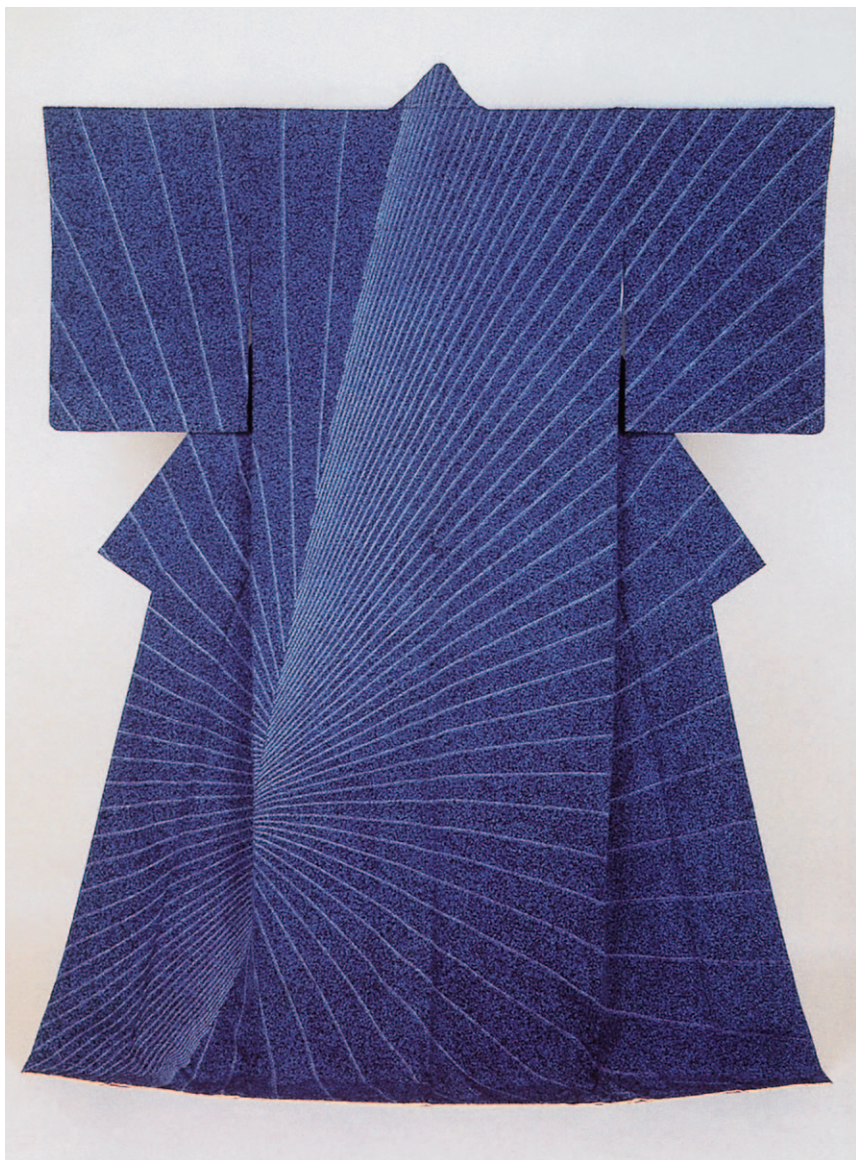
Or, quand on ouvre les boîtes où sont conservés, pliés dans du papier de soie, ces kimonos de rêve, et qu'on les déploie sous nos yeux, suspendus à la longue tige de bois laqué, l'exigence de l'artiste suscite le respect admiratif devant l'œuvre d'art ainsi exposée. Mais folle devient sa quête quand Keikō Moriguchi, son épouse, les enroule sur ses épaules, et les laisse se déployer sur son corps. On s'aperçoit alors que ces lignes parfaites ne sont là que pour être brisées par le mouvement, sacrifiées à la marche et à la démarche d'une femme, et rompues par la ceinture dont on cherchera longtemps, selon l'occasion de telle ou telle soirée, l'harmonie, la largeur et la grâce propres.

L'art géométrique de Kuni Moriguchi serait ainsi réflexion sur le *manque*: la beauté, ici, se prête au temps qui passe et au « mouvement qui déplace les lignes ».

Jacqueline Chénieux



Kunihiko Moriguchi, *Ryusomono* (*Flowing layer pattern*), 1984



Kunihiro Moriguchi, *Kobe (Vagues de lumière)*, 1989
(Musée d'art de la Préfecture, Hiroshima)