

Marqueurs d'internationalité
Iconographie régressive
Mondialisation (art)
Shirikawa (Yoshio)

Publié :

« La mondialisation de l'art » [Yoshio Shirakawa], *Spirale*, 159, mars-avril 1998, p. 4. Développé dans « « Je suis un autre » : Yoshio Shirakawa, et la mondialisation de l'art », présenté au colloque *Le Soi et l'Autre dans l'art contemporain non-occidental*. Vendredi 8 mars 2002, UQAM. Ce colloque était organisé par le CELAT en collaboration avec l'équipe de recherche *Le Soi et l'autre* et placé sous la responsabilité scientifique de Nadia Kajjou.

(Voir Culture Atlantide)

« « Je suis un autre » : Yoshio Shirakawa, et la mondialisation de l'art ».

Düsseldorf, de 1976 à 1983, Yoshio Shirakawa reçoit l'influence de Joseph Beuys : le travail d'un artiste doit prendre racine dans l'histoire de son peuple, doit en retrouver la fondation archaïque. Shirakawa retournera au Japon afin de renouer avec les aspects traditionnels de la culture japonaise, tout en jouant un rôle actif dans l'avant-garde artistique des années 80. Car il s'agit pour l'artiste de trouver une voie intermédiaire entre les manières de l'art traditionnel et les conceptions de l'art contemporain. C'est une tension fondamentale propre au Japon mais aussi au Maroc, à l'Indes, etc., qui nous fait rechercher une voie entre le retour au source et la modernisation à outrance que l'on appelle mondialisation¹.

Un artiste formaliste et d'avant-garde saurait-il se préoccuper des problèmes écologiques et culturels engendrés par la modernisation (pauvreté rurale, apparition des banlieues ouvrières et des grandes usines, ...) : peut-il articuler une critique de la modernisation qui travaillerait de l'intérieur le modernisme ? La modernisation n'est pas seulement un développement des modes de production, c'est l'invention d'un monde, - au sens fort de l'expression « mondialisation ». La technologie moderne n'est pas seulement productrice d'objet, elle est « scène du "monde" inventée par l'Occident ² ». C'est un débat qui n'est pas nouveau pour les japonais, on voudra bien se reporter au dialogue de Heidegger avec un Japonais, où l'on voit les réticences des

¹ L'époque Méiji (1867-1911) avait déjà été l'occasion d'une forte occidentalisation. Malgré les efforts des avant-gardes pour introduire le débat politique en art, l'après-guerre (1945-1980) connaîtra une forte américanisation.

² Yoshio Shirakawa, *Message en provenance de l'Île du Soleil Levant*, préf. G. Collin-Thiébaud, éditions 23, Besançon, 1997, n.p. (46 p). Nous avons publié une amorce de cette réflexion : Michaël La Chance, « La mondialisation de l'art », *Spirale*, 159, mars-avril 1998, p. 4.

Japonais à traduire le *Iki* à l'aide de l'esthétique européenne, considérant la métaphysique de l'art sous-jacente³.

Pour Shirikawa, et nombre d'artistes de l'anti-mondialisation, l'Occident – en raison de son absence de fondement, que sa profondeur historique n'a pas su lui garantir – n'est qu'un spectre culturel. L'Occident se réveillera pour découvrir qu'il n'était qu'une invention, un rêve que les Occidentaux auront su porter mais qui ne saura se consolider de convaincre d'autres. L'Occident se dissipera de lui-même, se dématérialisant dans son éveil. C'est pourquoi il ne sert à rien de combattre la technique, il est inutile de charger les moulins à vent : affronter les usines et la domination technologique, il suffit de laisser l'illusion se dissiper. Et, pendant que cette illusion perdure, la travailler de l'intérieur. Contre un monde fait d'objets l'artiste remet de l'avant un pré-monde de réalités pré-objectales. Contre les manipulations et appropriations, l'artiste met de l'avant des activités pré-symboliques, des lieux pré-cartographiques.

Quelques traits caractéristiques de la refondation, nous en examinerons six :

- 1- insistance sur le particularisme du lieu
- 2- iconographie régressive : archaïque, médiévale, ...
- 3- fusion de la figure dans le fond : tissage, imprégnation, ...
- 4- thématique de l'enchâssement et du déploiement
- 5- usage de marqueurs culturels
- 6- élitisme du milieu de l'art

Particularisme du lieu

Dans son désir de renouer avec la tradition, les artistes de la refondation s'intéresseront davantage aux lieux qu'à l'histoire. Car le lieu pose d'emblée le problème de l'identité et recèle un potentiel émotionnel important : il donne matière à la création. Rematérialiser le lieu, faire du lieu un matériau. Alors l'artiste interroge sa contrée d'origine comme **lieu esthétique**, quand les particularismes géographiques et climatiques de cette contrée ne doivent pas être escamotés par une obsession du passé. Il s'agit de connaître la spécificité des lieux où l'on se trouve : n'importe quel endroit peut ainsi devenir un champ d'expérimentation, un lieu de travail, un terrain de fouille, — alors le lieu suscite et accueille une démarche artistique qui superpose un multiple de situations et d'attitudes dans un *continuum* anthropologique. Mouvement paradoxal semble-t-il de la valorisation esthétique du lieu dans ce qu'il a de singulier, - plus un *idiotopos* qu'un *callitopos*, contre toute valorisation religieuse et historico-politique.

Les artsites de la refondation voudraient réagir ainsi contre une définition eurocentrique de l'Art et un désir d'universalité qui serait insensible à l'espace-nature, qui resterait aveugle aux particularismes culturels, qui chercherait l'ancrage

³ Entretien de Martin Heidegger avec le professeur Tezuka, 1954, Voir « D'un entretien de la parole » (pp.87-140.), dans *Acheminement vers la parole*, trad. J.Beaufret, W.Brokmeir, F.Fédier, Gallimard 1976, p. 100.

ontologique d'un seul monde (monisme), alors qu'il y a une pluralité de l'être, une diversité des mondes⁴.

Iconographie régressive

La re-fondation proposée par les artistes de la refondation, prend l'allure d'une régression dans un passé médiéval dont elle reprend l'iconographie : les démons du Moyen-Âge sont convoqués parce qu'ils nous semblent particulièrement éloquents à notre époque : nous vivons aujourd'hui un Nouveau Moyen Âge.

Shirikawa invoque un démon rapace, un fantôme-dévoreur nommé Gaki : c'est une figure archaïque et grotesque remontée des temps les plus sombres, c'est aussi la figure moderne de l'homme qui transforme tout en argent - comme le démon de la mythologie japonaise transforme tout en feu⁵. Gaki c'est nous, selon une « histoire du cœur » qui traverse le temps, c'est nous qui attendons toute satisfaction du progrès matériel. L'œuvre de Shirikawa (*Gaki I*, 1997, acrylique sur tissu) est tout simplement une esquisse peinte en couleur or (comme cousu de fil d'or) sur un vieux tissu à rideau orné de motifs floraux. La figure n'est pas déposée sur la surface, elle est plutôt imprégnée dans la surface. Le rapport entre la figure et le fond ne tolère plus la séparation, la figure « se fond » dans le fond, tandis que le fond est laissé flottant, libre dans ses incurvations et drapés.

Que ce soit *Gaki* ou n'importe quel démon parmi la multitude des figures médiévale, le recours à cette iconographie désigne notre époque comme un Nouveau Moyen Âge, dans lequel le culte de la satisfaction immédiate entraîne une indifférence envers autrui, dans lequel notre refus de considérer la mort escamote notre appréhension de l'Autre. Comment prendre acte de la présence des autres si nous ne pouvons pas envisager leur disparition et marquer le respect qui est dû aux absents ? C'est ainsi que l'homme moderne serait caractérisé par une absence d'identité : il ne saurait être davantage conscient de lui-même qu'il n'est conscient des autres. L'homme moderne est « dans » ses objets et leur consommation, il est dans ses relations objectales et leur gratifications, il est dans le rêve d'un monde, dans l'imaginaire d'un moi, — toujours hors de lui-même.

Le moi centré, permanent et spéculaire du coup de force cartésien serait une norme extérieure imposée à chacun de nous. Cette posture ne trouve sa légitimité que par une identification circulaire Moi=Monde, quand le moi serait essentiellement soutenu par ce débordement par lequel il vient coïncider avec un monde. Contre cette posture tautologique, l'artiste hors-occident semble retrouver le postulat rimbaldien « je suis un autre », je suis l'autre abyssin, mais aussi africain, asiatique, amérindien, etc. Le moi se reconnaît comme la rencontre fortuite d'un espace et d'un temps, toujours proclamé par une époque et un lieu.

Tissage, broderie

⁴ Il serait utile de prendre appui sur les réflexions de Monique David-Ménard, *Les constructions de l'universel. Psychanalyse, philosophie*, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 126 p.

⁵ Voir Gaki-zoshi (Scroll of the Hungry Ghosts) Handscroll, Color on paper, 26.8 x 138.4 cm Late-Heian Period (Late-12th Century) National Treasure. Musée de Kyoto.

<http://www.kyohaku.go.jp/meihin/kaiga/emaki/mh52e.htm>

On ne manque pas d'être frappé par la récurrence des références au tissage : le moi brode son profil psychologique sur la trame culturelle d'une société. Shirakawa privilégie l'aiguille à broder contre le pinceau à peindre, il préfère l'image populaire du genre Ukiyoe au tableau⁶. Rappelons que l'œuvre de l'artiste, de tout artiste, obéit à une série d'emboîtements, elle se trouve d'abord enchassée dans l'espace de la galerie, elle est enchassée dans le milieu de l'art, elle veut se broder dans le tissu historique de la société— comme un fil de coton qui brode un motif sur un tissu. Ce mode d'inscription, cette façon de subir les déterminations, — traduit une subjectivité : dans les mots de Shirakawa,

« Je me projette sur le vieux tissu à rideaux et le fil noir. Pendant que je tisse, je confirme la notion que “je suis un autre”⁷. »

Il s'agit de se fondre dans la tapisserie, de se confondre avec les plis du rideau. Le fil brodé, le motif tissé exprime cette incrustation de l'image dans un fond, cette appartenance de la figure à son contexte culturel⁸.

Enchâssement et déploiement

En fait l'enjeu est plus large, il rappelle les enchâssements de la philosophie classique : la nature enveloppe l'homme, la nature de l'homme enveloppe son esprit, la nature de l'esprit enveloppe ses idées, — sans oublier que d'emblée le monde tel que nous le connaissons se trouve lui-même enchâssé dans l'inconnu. L'artiste hors-occident cherche à échapper aux enchâssement successifs, aux déterminations verticales, il se rapporte aux figures de circularité et de déploiement. D'où la récurrence d'une référence à la maison comme le lieu ouvert d'où on part pour l'ailleurs, où l'on revient pour repartir. Au Japon les maisons sont des espaces transformables et ouverts, les maisons sont comme des jardins et les jardins sont des habitations de l'esprit. Au Japon, aux Indes, au Maroc, ... il s'agit dans tous les cas, je dirais en tout lieu, de dénoncer l'espace utilitaire, distributif, emboîté, limitatif, — et de rechercher un espace comme déploiement et façonnement. Dés lors qu'elle saura mettre en jeu ce déploiement, l'œuvre d'art saura refonder un espace public, rejouer l'espacement qui constitue un monde singulier. Le lieu n'est pas emboîtement mais foyer d'expansion : c'est un abri ouvert et aussi un espace-nature qui nous enveloppe. Soit encore le mouvement micro-cosmique par lequel tout-vient à se constituer. Car si l'espace est généré (comme extension du corps), il est également générateur : d'objets, d'événements, du monde lui-même — c'est le voile invisible dont nous sommes les plis. Le monde est désormais cela : non pas une distribution physico-technique mais un mouvement de l'espace : l'espace étiré, étendu, replié, — un voilement. C'est ainsi

⁶ Pour Shirakawa, le concept de tableau est restrictif, le concept d'image et plus fondamentalement de « E », comme identité originelle des Ukiyoe, lui apparaît plus large. Car le tableau en peinture est fait seulement pour être regardé dans un arrêt du temps et dans une sortie de l'époque. Alors que l'image « E » propose une diversité de lectures, selon les contextes différents, selon la définition qu'elle reçoit d'aspects différents de la vie culturelle et sociale. C'est ainsi que l'image « E » va chercher des résonances plus profondes et touche aux principes de notre existence.

⁷ Yoshio Shirakawa, *Message en provenance de l'Ile du Soleil Levant*, préf. G. Collin-Thiébaud, éditions 23, Besançon, 1997, 46 p.

⁸ On trouve un phénomène apparenté au cinéma, lorsque la focale courte fait rentrer la figure dans le fond.

que Shirikawa préfère intervenir dans la trame elle-même, peindre « sous » le tableau, broder « dans » le voile. Se projeter dans le voile mouvant du monde.

Les artistes de la refondation tentent de redonner sa dimension cosmique au lieu — et c'est pour cela qu'ils veulent le matérialiser, pour le particulariser comme *accident dans l'invisible*. Ils veulent aussi redonner sa dimension corporelle à l'espace. Ils visent alors à une fragmentation d'espaces concrets, une parcellisation des lieux, et cela afin de contester le caractère universel de l'espace culturel : l'art est un archipel et non pas un vaste continent.

Les marqueurs d'internationalité

Shirikawa dénonce le rôle de l'art contemporain qui contribue à l'illusion d'un « monde véritablement international. S'il était vrai, comme beaucoup l'affirment, que l'art ne connaît plus de frontières — qu'une œuvre d'art si elle a des qualités est comprise partout — de la même façon que l'argent domine le monde⁹. »

C'est une présomption bien forte de croire que la valeur esthétique saurait s'universaliser comme monnaie culturelle ayant un cours planétaire. Les œuvres appartiennent à des lieux, elles sont un travail des lieux, elles ne gagnent rien d'être comprises partout. Une telle compréhension est-elle vraiment possible ? On croit comprendre quand on ne fait que prélever des signes, qu'à reconnaître des marqueurs culturels convenus.

Shirikawa reconnaît des signes inquiétant de la mondialisation culturelle : la nécessité d'être compris partout, - dans l'usage de l'anglais. Il dénonce l'aliénation des artistes japonais qui croient trouver une répercussion internationale aussitôt qu'ils utilisent des mots anglais pour leur titres d'œuvres et aussi dans ces œuvres : avec l'usage de l'anglais chacun veut se propulser sur « la » scène étrangère qu'ils croient homogène. Tout cela pour rejoindre quoi : des gens qui se croient internationaux parce qu'ils connaissent au moins une personne dans chaque capitale culturelle du monde, lesquelles personnes expriment les mêmes préoccupations de carrière.

Ajoutons à cela l'usage de marqueurs techno-culturels : signes qui rappellent la culture du numérique, ses pixelisations, ses teintes fluo. D'autant est grand notre désir de particularisme, d'autant sommes-nous conduit à multiplier les signes particularisants, les marqueurs culturels de l'ailleurs. Mais on ne saurait s'en tenir là : lorsque l'anglais n'est plus qu'un signe de reconnaissance d'une internationalité vide, ne doit-on pas constater l'usage anti-mondialisant des caractères japonais, de la calligraphie arabe, des signes hébraïques – comme marqueurs qui ne sont pas moins vides ? Alors ces langages ne sont plus que des signes vides dans une production artistique qui se situe encore, même pour la contester, en regard de la mondialisation culturelle.

Peut-être la question doit être posée plus radicalement. Certes, la mondialisation apparaît comme domination économique et culturelle de l'Occident, à une époque où l'art est dominée par les mass-médias et la société de consommation. La mondialisation est la création d'un monde marqué par l'universalité de la valeur. L'art

⁹ Shirikawa, Op.cit.,

dit international ne serait-il pas le cheval de Troie de la mondialisation culturelle lorsqu'il prend le relais du discours sur l'universalité des valeurs esthétiques ? Car, on peut encore se demander si ce qu'on appelle art en général n'est pas aussi une création de l'Occident : c'est-à-dire l'art dans sa séparation, lorsqu'il est distingué de la culture populaire et aussi de la culture religieuse. Les destructeurs de Bamiyan ne s'y trompaient pas, les sculptures géantes figuraient au patrimoine mondial de l'humanité, elles avaient une valeur esthétique indépendante de la sacralisation religieuse ou de de la monumentalisation politique. C'est contre cette mondialisation patrimoniale qu'ils ont commis tant de crimes culturels¹⁰.

L'Occident se rêve un monde et fait le pari d'une universalité des valeurs esthétiques contre les particularismes religieux et les appropriations politiques. L'art non-occidental ne veut pas renoncer à cette prévalence de l'esthétique mais il ne veut pas en faire le moyen de renoncer au « lieu ». L'artiste occidental et aussi l'artiste non-occidental se rejoignent sur ce point, il y a un fondement existentiel de l'expérience esthétique auquel les valeurs religieuses et politiques ne peuvent pas prétendre. Pour l'un comme pour l'autre il y a un rêve de l'art dans lequel on voudrait quand même travailler. Le monde n'est qu'un voile et pourtant nous voulons nous y projeter. Ce qui distingue l'artiste occidental du non-occidental c'est la conscience irréfragable du monde comme si, c'est la constitution de l'art lui-même comme un lieu idiotopique, comme utopie hégélienne du particulier dans l'universel, et de l'universel dans le particulier. Il y a un lien tragique entre les deux, quand l'Occident refuse de se reconnaître comme fiction, et que pourtant l'artiste épuise la dernière possibilité d'une fiction de l'art.

Shirikawa demande avec raison : « Une fois que le rêve de l'art se brisera, par quoi le remplacerons-nous¹¹ ? » Certes l'illusion fait partie du tissu de la culture et on peut distinguer les cultures selon le statut qu'elles accordent à l'illusion, pour en user et aussi pour l'assumer. C'est d'entrer dans un rêve de l'art, de la modernisation, de la politique, de la rédemption, que l'on entreprend de saisir des formes. Ce qui est en jeu ici c'est la nécessité pour nous que la même utopie, — idiotopie — soit partagée de tous, quand tout à la fois chacun doit déterminer par lui-même à quelles fictions il veut donner corps. Comment les hommes peuvent-ils communiquer sans partager une chimère : que ce soit un mythe de l'origine ou l'utopie d'un « monde » enfin réalisé ? On voit surgir ici et là des lieux réinventés, des chimères individuelles – bientôt partagées¹².

Élitisme du milieu de l'art

¹⁰ Voir notre « Œuvres géantes et culture mondialisée. Quelques réflexions sur la destruction des bouddhas de Bamiyan », *Etc, Montréal*, 55, sept-oct-nov 2001, p. 18-23.

¹¹ Shirikawa, *Op.cit.* Pour un complément sur Shirikawa : Masahi Ogura, « La problématique de Yoshio Shirakawa », Les fiches du CIAC, no. 37, 1997. <http://www.ciac.ca/expos/a-yoshio.html>

¹² Les meilleurs exemples de re-localisation viennent de la littérature, le texte sacré mais aussi le roman excellent à créer des lieux. Il faut tenir compte de la puissance de l'œuvre littéraire à créer des lieux de l'homme. L'art hors-occidental conserve cette prévalence de la lettre. L'espace culturel reste l'espace du livre : que ce soit le monde de Dante, Shakespeare, Montaigne, Goethe, le Coran, ... il est délimité par la présence d'un auteur, par le surplomb d'une autorité, par le déploiement d'une œuvre.

Le mérite de Beuys, le maître de Shirikawa, aura été de reprendre la problématique du façonnement du collectif par l'individu, — quand l'être humain se crée un monde et que la société est une œuvre d'art — et de réinvestir dans l'individu cette latitude de transformation jusqu'ici accordée au groupe. Pourtant Shirakawa se sépare de son maître Beuys lorsque celui-ci proclame que « tout le monde est un artiste ! ». Shirakawa ne peut accepter une société où tout le monde serait graveur d'Ukiyoe, où l'art serait devenu une chimère collective. Il voit dans cette démocratisation apparente (tout le monde a accès à l'art, peut en faire et l'apprécier) une tromperie qui permet la mise en place d'un « système autocratique féroce » : l'universalisme de l'Occident est d'autant plus pernicieux qu'il semble libre de toute autorité, qu'il refuse de reconnaître que cette mondialisation abrite un élitisme de l'accès à l'art. L'art non-occidental voudrait assumer cela : assumer le caractère élitiste de l'art, quand celui ne peut être diffusé en tout lieu, auprès de n'importe qui. L'art non-occidental se veut l'expression de formes d'existence singulières et locales, ce qui ne saurait enlever toute valeur conceptuelle à son propos et le condamner à la catégorie du naïf ou du primitif.

Tel est le problème dans la peinture, entre autres, lorsqu'on ne désire plus distinguer les figures du fond, lorsqu'on veut plutôt « agir » le fond, mobiliser le contexte. La mondialisation aura arraché nombre d'activités de création de leur tissu socio-culturel, pour les circonscrire dans un concept d'art polarisé par l'ambition moderniste d'abolir toutes les frontières et de faire du monde la banlieue d'un système de valeur qui ne s'inscrit nulle part. Le déclin des utopies avant-gardistes aura consacré cet atopisme d'un monde qui a aboli les distances dans l'instantané électronique. Quel antidote contre cette pseudo-internationalité ? — sinon le retour au lieu, d'éprouver les **effets singuliers du lieu** (climat, organisation de l'espace, architectures ...) sur soi-même et sur notre langage. Comment refuser cette internationalité sans réactiver le mythe d'une nature qui précéderait la culture et d'un corps qui refuserait d'être assujéti à la société et d'être enfermé dans des abstractions, que ce soient celles de la cartographie, de l'architecture ou de la pensée ? On est ainsi pris entre l'illusion culturelle de l'universalité et l'illusion mythique de la fondation. Entre l'atopie moderniste, l'idiotopie de la refondation : l'art lui-même comme utopie d'une Terre-Cœur¹³.

Ce sont des questions importantes, pourtant les solutions esthétiques ne sont pas toujours aussi fortes qu'on le voudrait. Et cela parce que le (décodage du) message anti-mondialiste de certains artistes requiert le plus souvent la mondialisation de l'art qu'ils déplorent. Certes il y a une illusion du « monde » comme soumission de tous les aspects de l'existence humaine, en tout lieu de la planète, à un même langage. Mais il y a aussi une illusion de l'« origine » comme possibilité de régénération de toute chose à partir d'un même fond. Le rôle de l'art est de rendre ces illusions fécondes et aussi de les empêcher de se réifier.

¹³ Celan, dans son *Dialogue dans la montagne*, dit de l'œuvre qu'elle est « croyance – pas toujours forte d'espérances, certes – qu'elle pourrait être en quelque lieu et en quelque temps entraînée vers une Terre, Terre-Cœur peut-être. ».

Au pied de la montagne Akagiyama, par beau temps, Shirakawa sent l'air sur son visage, il éprouve le climat, il goûte le lieu et énonce son cogito comme suit :

« Lorsque je me demandai comment mon « moi », né dans un environnement nommé « réalité », « monde », voire encore « nature », et destiné à y mourir, pourrait capter les « formes », et pourquoi il lui était impossible de parvenir à une cognition des choses sans avoir recours aux formes, je compris clairement que mon « moi » se rattachait au monde antérieur au langage. »

Michaël La Chance