Tadashi Kawamata, Kōichi Kurita, Motoi Yamamoto : des matériaux naturels comme indices de la précarité des liens sociaux

Tadashi Kawamata, Kōichi Kurita, Motoi Yamamoto: natural materials as indexes of precariousness of social links

Nicolas-Xavier Ferrand

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/11238>

DOI : 10.4000/imagesrevues.11238

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Nicolas-Xavier Ferrand, « Tadashi Kawamata, Kōichi Kurita, Motoi Yamamoto : des matériaux naturels comme indices de la précarité des liens sociaux », *Images Re-vues* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 05 octobre 2021, consulté le 16 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/11238> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.11238>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Tadashi Kawamata, Kōichi Kurita, Motoi Yamamoto : des matériaux naturels comme indices de la précarité des liens sociaux

Tadashi Kawamata, Kōichi Kurita, Motoi Yamamoto: natural materials as indexes of precariousness of social links

Nicolas-Xavier Ferrand

- 1 Si la précarité peut toucher les êtres selon bien des plans, la fragilité des liens unissant les individus entre eux en constitue une expression notable. Ce sujet affleure ici et là au sein de nombreuses entreprises plastiques. Aborder la question du lien social par le truchement de pratiques artistiques ne peut être effectué sous le seul angle de l'histoire de l'art, mais il doit également l'être au moyen de l'anthropologie, dont plusieurs représentants se sont penchés sur les propositions formelles. Comme l'ont souligné ses plus éminents représentants¹, l'anthropologie de l'art, comme l'approche plus restrictive concernant les seules images², étudie plus particulièrement la façon dont les entreprises plastiques sont l'indice de liens sociaux. L'intérêt de croiser cette discipline avec l'histoire de l'art est d'amplifier le territoire de cette dernière, en y ajoutant les champs d'études particuliers de la première — ici, en l'occurrence, la question du non-humain.
- 2 Les trois artistes dont nous souhaitons analyser les pratiques mobilisent justement des éléments non-humains : le bois chez Tadashi Kawamata, le sel chez Motoi Yamamoto, la terre chez Kōichi Kurita, ces matériaux étant à chaque fois sollicités pour désigner ou activer différents types de liens sociaux, et plus précisément la fragilité de ceux-ci. Ces

travaux pourraient aisément être rangés dans une approche « écologique » de l'art, où la précarité des matériaux serait l'indice évident du danger encouru par notre planète du fait de l'activité humaine. Un emploi plastique de matériaux organiques relève-t-il pour autant de facto d'une esthétisation de la nature, ou bien d'une démarche écologique ? N'est-il pas possible d'y voir l'actualisation des relations sociales entre l'humain et le non-humain, une actualisation aveugle au clivage entre « nature » et « culture » qui, sous une forme politique alors sous-jacente, pense autrement la relation de l'humain à son environnement et aux autres types d'existants qui l'habitent ?

- 3 Qu'il s'agisse d'Alfred Gell avec la question de l'agentivité³, ou de Philippe Descola avec celle des ontologies, chacun aura eu l'occasion de remarquer le statut spécifique du non-humain dans le tissu des relations sociales concernant les pratiques non-occidentales. C'est par conséquent à l'aune de ce prisme que nous nous proposons d'étudier l'emploi des matériaux naturels chez Yamamoto, Kurita et Kawamata : leurs œuvres abordent la question des relations que nous entretenons avec notre environnement, mais surtout celle des liens qui nous unissent avec une foule d'existants. À cette fin, nous ferons tout d'abord une description de la pratique de chacun en prêtant attention à la façon dont le matériau est utilisé, avant de nous attarder sur l'idée de nature au Japon et l'histoire de la mobilisation de matériaux naturels périssables dans l'histoire de l'art récente du pays. Un dernier temps sera consacré à l'analyse du matériau comme support ou indice d'une relation sociale entre humains, comme entre humains et non-humains.

Un usage plastique particulier des matières naturelles

Le sel chez Motoi Yamamoto

Fig. 1

Motoi Yamamoto réalisant un dessin au sel.

© La Galerie Particulière - photo : Stefan Worrang.

Fig. 2

Motoi Yamamoto, *Floating garden*, 2013, Ernst Barlach Haus, Hambourg.

<https://www.mikikosatogallery.com/en/artists/motoi-yamamoto> © Galerie Mikiko Sato

- 4 Motoi Yamamoto⁴ est né en 1966 à Onomichi, ville portuaire de la préfecture d'Hiroshima, au sud-ouest de l'île principale d'Honshū. Depuis 1994, Yamamoto s'est signalé par la réalisation de grandes pièces, entre le dessin, la sculpture et l'installation, réalisées uniquement à l'aide de sel marin préalablement récolté. L'origine de cette pratique remonte au décès précoce de la sœur de l'artiste d'une tumeur au cerveau⁵. Voulant perpétuer le souvenir de la défunte et continuer une forme de dialogue avec elle, Yamamoto s'empare du sel, élément capital des rituels funéraires traditionnels au Japon. Les pièces prennent différentes formes : des labyrinthes évoquant l'écume au bord de mer (Fig. 1 et 2) ou les dépressions météorologiques, ou bien des murs prenant l'aspect d'un escalier. L'œuvre occupe souvent l'espace d'une salle entière, que Yamamoto recouvre patiemment, assis en tailleur, à l'aide d'une poche à douille de pâtissier, dans le silence le plus complet, souvent en public. Le « dessin », qui reste généralement exposé de plusieurs jours à plusieurs semaines, est ensuite détruit par l'artiste et/ou le public, qui a alors pour tâche de ramener le sel à la mer (Fig. 10).
- 5 Selon les mots mêmes de l'artiste, ces propositions formelles relèvent du travail du deuil : la réalisation des motifs de sel, puis leur rejet dans la mer, constitue une forme de rituel de guérison, qu'il n'hésite pas à qualifier de vain mais nécessaire⁶. La symbolique convoquée est celle des multiples rites shintoïstes, associant le sel à la purification face au trépas : il demeure commun, après une cérémonie funéraire, de se saupoudrer de sel afin de se laver du contact avec la mort, action appelée « *kiyomeshio* ». Le sel apparaît du reste comme une forme de matière-« mytheme », présente aussi bien dans les affrontements de sumo, les combattants jetant du sel autour de

l'arène afin d'en chasser les mauvais esprits, qu'à l'entrée des restaurants, pour éloigner le mal et attirer les esprits bienveillants. D'autres rites, comme celui de l'*harae*, associant le sel à l'eau, où la personne cherche à se débarrasser de la saleté physique comme mentale, de la maladie, de la malchance ou de la culpabilité, atteste le caractère transversal du sel dans l'imaginaire nippon. Tout remonterait aux aventures d'Izanagi, héros fondateur, qui après un court passage dans le monde des morts se purifia par un bain, nu, dans la mer. De son acte naquirent trois divinités majeures : Amaterasu, la déesse solaire, Tsukuyomi, la déesse lunaire, et Susanoo, divinité tumultueuse associée à l'eau et à la violence. On retrouve une répétition de ce mythe dans le rite du *misogi*, au cours duquel les participants se placent sous une chute d'eau en *fundoshi*, le pagne traditionnel, afin de se purifier et de se reconnecter tant à son âme qu'à différents *kami*⁷.

6 Si Yamamoto fait essentiellement référence à la dimension funéraire du sel dans son travail, il semble que soit aussi convoquée sa nature culturelle autant qu'organique. Yamamoto précise que l'intérêt du sel est de constituer un élément vital de nombreux organismes, entrant et sortant, par l'ingestion et la digestion⁸. Le sel, associé à la nourriture et à sa conservation, représente une richesse aussi bien matérielle que symbolique.

7 Aussi, la création des motifs relève pour l'artiste d'une forme d'activation de la présence de sa sœur défunte : « La pensée que je ne pourrais pas voir une personne à nouveau, même si je le souhaitais, m'a conduit à souhaiter voir quelque chose qui ne pouvait être écrit ou photographié, quelque chose au cœur même de la vie, des cellules et de la mémoire »⁹. Ailleurs, il explique que

Dessiner un labyrinthe avec du sel est comme suivre la trace du souvenir. Les souvenirs semblent changer et disparaître à mesure que le temps passe ; cependant, ce que je cherche à capturer, c'est un moment figé que l'on ne saurait atteindre par des images ou des écrits. Ce que je cherche au bout de l'acte du dessin s'apparenterait à la sensation de toucher un souvenir précieux¹⁰.

8 En imposant à son corps la stricte discipline de la création des motifs, qu'il ne peut exécuter que lentement et laborieusement, l'artiste cherche à convoquer la mémoire de la disparue, la manipulation du matériau funéraire ressemblant alors à la manipulation même de la mémoire : « Je veux à nouveau sentir le noyau de mes souvenirs profondément inscrits en moi »¹¹.

Fig. 3

Motoi Yamamoto, *Labyrinth*, 2009, Größen Bleichen 34, Hambourg.

<https://www.mikikosatogallery.com/en/artists/motoi-yamamoto> © Galerie Mikiko Sato

- 9 Ce travail de mémoire est marqué à la fois par la difficulté de la rencontre et par l'hyperconnexion : comme dit précédemment, les dessins prennent souvent la forme de méandre ou de labyrinthe, évoquant à la fois un voyage presque impossible à terminer — celui du deuil —, mais, regardés de plus près, ils évoquent également un maillage plutôt resserré. Le motif lui-même peut alors être compris comme une évocation de liens sociaux. Ces liens en tous les cas sont envisagés sous le sceau de la fragilité, chaque installation étant à la fois précaire et éphémère : elle sera impérativement détruite au terme de la manifestation. La détérioration de certaines d'entre elles est même au cœur du dispositif de monstration : pour *Utsusemi*¹², Yamamoto ne réalise pas de dessin, mais élève un mur de briques de sel, chauffées et durcies. L'installation, en fonction de l'humidité et de la chaleur de la pièce, elles-mêmes constamment altérées par le passage des visiteurs, se désagrègera plus ou moins lentement.
- 10 Ce caractère éphémère se retrouve au cœur de l'entreprise artistique elle-même, puisque comme stipulé précédemment, le sel utilisé à l'occasion des installations et dessins est ensuite récolté par l'artiste et/ou les spectateurs, qui ont alors pour tâche de le remettre à l'eau. Il s'agit quasiment d'un projet à part entière, qui bénéficie d'une section spécifique sur le site personnel de l'artiste, sous le nom de « Return to the Sea », soit, le retour à la mer¹³ :

Je réalise un projet "Return to the Sea" le dernier jour de l'exposition. Un volontaire et moi retournons le sel, le matériau de l'œuvre, à la mer, à la fin de l'exposition. La photographie qui apparaît [sur la page du site] a été prise par le volontaire, qui l'a ensuite envoyée par e-mail. La forme comme l'œuvre disparaît. En se dissolvant toutefois dans l'eau de mer, le sel permettra la vie de nombreuses créatures. Il est probable que nous le rencontrions à nouveau en consommant de la nourriture. C'est bien sûr une grande joie pour moi de savoir qu'il pourra aussi être réutilisé un jour comme matériau d'une de mes œuvres¹⁴.

- 11 On saisit ici le caractère relationnel autant que circulaire de l'opération. Le sel est en partie collecté par d'autres, qui enverront des photographies de leur geste à l'artiste, de même que le sel, issu de la mer, retourné à la mer, reviendra peut-être, symboliquement, dans une œuvre. Le caractère répétitif est inscrit dans la gestuelle même de l'artiste, comme le souligne le texte de présentation de son ancienne galerie parisienne¹⁵.

La terre chez Kōichi Kurita

- 12 Cet usage particulier du sel chez Yamamoto rappelle en partie celui de la terre chez un autre artiste japonais. Kōichi Kurita est né en 1962 à Yamanashi, au centre de l'île d'Honshū. Passionné d'archéologie et de géologie dès l'enfance, au point de posséder quelques fragments de poterie *jōmon*, Kurita a d'abord reçu une formation de joaillier¹⁶, métier qu'il exerce pendant quelques temps avant de se passionner pour la danse *butô*¹⁷. L'origine de sa pratique de collection des terres remonte à l'année 1986 : Kurita passe ainsi son voyage de noces en Inde en *backpacker*, et cette longue marche lui donne l'occasion de s'émerveiller devant la beauté du sol. La lune de miel se transforme alors en tour du monde de 500 jours, qui voit Kurita et son épouse visiter l'Asie, l'Arabie et l'Europe, collectant des terres au passage, dont il envoie des pincées au dos des cartes postales adressées à ses proches.

Fig. 4

Kōichi Kurita, *Notre terre, votre terre*, installation, vue de l'exposition *Mille terres, mille vies*, 2014, Abbaye de Maubuisson.

<https://www.valdoise.fr/reportage/268/371-koichi-kurita-mille-terres-mille-vies-.htm> © Conseil départemental du Val-d'Oise, photo : Catherine Brossais

Fig. 5

Kōichi Kurita, *Notre terre, votre terre* (détail), installation, vue de l'exposition *Mille terres, mille vies*, 2014, Abbaye de Maubuisson.

<https://www.valdoise.fr/reportage/268/371-koichi-kurita-mille-terres-mille-vies-.htm> © Conseil départemental du Val-d'Oise, photo : Catherine Brossais

Fig. 6

Kōichi Kurita, *Innocence*, 2011.

<https://www.valdoise.fr/reportage/268/371-koichi-kurita-mille-terres-mille-vies-.htm> © Conseil départemental du Val-d'Oise, photo : Catherine Brossais

- 13 C'est en rentrant au Japon que son travail devient une véritable entreprise formelle : le décentrement du voyage lui a fait prendre conscience de sa méconnaissance totale du sol japonais, fréquemment recouvert de bitume. Il commence alors à collecter une poignée de terre de son propre jardin à Yamanashi, avant de s'emparer d'autres échantillons de la zone, en étiquetant précisément l'origine et la date des *samples*. Il constitue depuis une *soil-library*, une bibliothèque des terres qu'il expose selon différents dispositifs : petits tas coniques sur papier japonais, ou dans des fioles en verre. Travaillant fréquemment dans le cadre de résidences, l'artiste s'empare d'un territoire qu'il arpente de longs mois, de manière à récolter un maximum de types de terres différentes, avant de les exposer par dizaines ou centaines selon les trouvailles, révélant la variété tant corporelle que chromatique (Fig. 4 et 5). Le spectateur est alors frappé par le fait qu'il n'y a pas la terre mais les terres. Si les terres sont bien collectées, elles ne sont cependant jamais creusées, l'artiste ne s'emparant que de ce qui jaillit à la surface, de façon à préserver la sédimentation. Le travail, commencé au Japon, lui a permis d'arpenter 3218 des 3233 villes et villages de l'archipel¹⁸, de prélever près de 35 000 poignées, et surtout de posséder certains échantillons ayant pris une valeur spécifique au fil du temps, comme cette poignée récoltée à Fukushima en 2011¹⁹, peu de temps avant la catastrophe nucléaire (Fig. 6). La France est devenue, depuis 2004, son deuxième territoire de récolte. Il en a depuis amassé plusieurs milliers de pincées de terre, en partie collectionnées par la Maison de la Culture du Japon, ayant sillonné les départements camarguais, ceux situés le long de la Loire, en Ardèche, etc.
- 14 L'objectif de l'artiste est de montrer la beauté de la terre²⁰, mais aussi d'en exposer la diversité et le « prix inestimable »²¹. Sa démarche peut ici s'apparenter aux expérimentations de Jean Dubuffet dont les « célébrations du sol » visaient notamment à décentrer l'attention habituelle de l'amateur d'art, davantage prompt à regarder ce qui se trouve en face de lui, ou, le cas échéant, à regarder le ciel, et de le forcer à admirer ce qui se trouve sous ses pieds. En exposant ce que l'on foule habituellement sans y prendre attention, en montrant la grande absence de l'expérience urbaine générale, Kurita rend aux spectateurs la richesse de leur propre territoire. Les dispositifs de monstration transforment la terre en une palette de peintre ou de maquillage, dont la diversité et le nombre étonnent. Cependant, la scénographie particulière — au sol, de petits tas de terre sur des papiers carrés, ou bien dans de petits bocal en verre — dégage une impression d'humilité et de fragilité, plutôt que de profusion.
- 15 L'œuvre de Kōichi Kurita questionne également les liens entre les humains eux-mêmes, en tâchant de repenser, à la manière de Beuys, le travail de l'artiste comme une activité exécutable par tous. Aucune prouesse technique n'est ici de mise, l'artiste se contentant d'arpenter les lieux, de récolter des poignées de terre avant de le tamiser pour en éliminer les éléments parasites : « tout le monde peut faire ce que je fais »²², précise-t-il. Si l'exposition des terres s'apparente à une réflexion sur le temps long nécessaire à leur formation, faisant apparaître le temps humain particulièrement petit²³, certaines propositions peuvent être l'occasion de propos plus circonstanciés sur les territoires eux-mêmes. Ainsi, à propos de sa résidence camarguaise, il déclare : « La Camargue est un delta formé des terres du Rhône et de la Méditerranée [...], elles portent les espoirs et les amertumes de ses populations »²⁴. L'exposition des terres ne retrace alors pas seulement l'arpentage méthodique du territoire par l'artiste, elle implique surtout la

volonté de reconnecter les habitants à leur propre espace de vie, ici présenté comme un lieu de confluence entre les choses et les êtres.

Le bois chez Kawamata

Fig. 7

Tadashi Kawamata réalisant une installation chez un particulier.

© photo : Pierre Yovanovitch

- 16 Un troisième artiste nous paraît intéressant à aborder concernant ce recours au matériau naturel, au sein duquel sont mises en jeu différentes relations sociales : il s'agit de Tadashi Kawamata. Celui-ci est né en 1953 à Mikasa, sur l'île d'Hokkaido, la partie la plus septentrionale du Japon, qui est aussi l'une des portions de l'archipel la moins touchée par l'urbanisation contemporaine, son territoire étant composé, pour les trois-quarts, de forêts. Formé en peinture à l'Université des Beaux-arts de Tokyo, Kawamata évolue dans un contexte particulier et contradictoire : la domination constante de la peinture du point de vue des institutions, et l'héritage conceptuel et expérimental du « mono-ha », « l'école de choses », du point de vue de l'avant-garde. Kawamata, désirant aller au-delà du plan de la toile, commença à s'intéresser au châssis lui-même, qui devint ainsi l'objet de sa pratique. Débute alors un travail autour du bois qui lui valut une reconnaissance rapide, l'artiste étant sélectionné, à seulement 28 ans, pour représenter le Japon à la Biennale de Venise de 1982, puis à l'édition 1987 de la Documenta. Son travail, depuis les années 1980, a pris la forme d'interventions légales ou illégales, dans des lieux publics ou privés, l'artiste ajoutant des structures à des constructions préexistantes.

Fig. 8

Tadashi Kawamata, *Destroyed Church*, 1987, bois, Kassel, Allemagne.

Photographe anonyme

- 17 Les œuvres de Kawamata se situent à la frontière de la sculpture, de l'installation et de l'architecture. Elles prennent ainsi souvent la forme de constructions habitables ou traversables : ponts, cabanes, abris, huttes, nids, comme elles peuvent aussi s'apparenter à de simples jeux formels, dans un style toujours chaotique et déconstructiviste²⁵. À quelques exceptions près²⁶, le travail de l'artiste est essentiellement temporaire : dans le cas des œuvres « officielles », elles sont fréquemment démontées à l'issue de l'exposition, dans le cas de constructions spontanées, réalisées sans autorisation officielle, les œuvres se pérennisent ou disparaissent au gré des utilisations ou destructions par des tiers. La pratique de l'artiste est ici en partie inspirée par une expérience fondatrice, vécue au moment de ses études artistiques : Kawamata assista, depuis sa fenêtre, à la destruction d'un bâtiment de logements neufs, reconstruit quasiment à l'identique quelques mois plus tard. Émerge alors chez lui l'idée qu'une ville est animée par un cycle très organique : « J'avais assisté de ma fenêtre à une opération de métabolisme humain, une digestion/régurgitation de matériaux qui semblait liée au cycle vital de la ville »²⁷. Kawamata a dès lors cherché des moyens pour exprimer cette forme de circularité où l'éphémère reste la seule certitude. Ceci a pu conditionner aussi bien les formes des œuvres que les matériaux employés. C'est l'origine de la fascination de l'artiste pour l'architecture des favelas, qu'il a pu observer lors d'une résidence au Brésil dans les années 1980, sans cesse détruites, sans cesse reconstruites avec les moyens du bord, comme un serpent qui se mord la queue : « elles font partie de la fibre végétale de la ville, tout en se propageant à l'infini et organiquement »²⁸. Qu'il s'agisse d'abris de fortune, de cabanes ou de constructions visuellement plus imposantes, le caractère bricolé, bringuebalant, des productions de Kawamata saute toujours aux yeux. On a la nette impression que tout repose sur un équilibre précaire, et un usage savant des lois de la physique. Ceci est dû au *modus operandi* de Kawamata, pour lequel tout est une histoire

d'improvisation : « Je pense que ce qui fait qu'un projet est de l'art est dû à l'absence de résultats immédiats »²⁹. Catherine Grout ajoute :

Contrairement à l'habitude nipponne selon laquelle tout doit être prévu et contractualisé avant même la réalisation, toutes les questions ont, ici, émergé au fur et à mesure : comment construire, d'où allait venir l'argent, qui allait y participer etc. Ainsi, au lieu d'aller vers le but désigné, la méthode de Kawamata était de dire, eh bien, le but semble être là-bas, quelque part, alors, allons tous dans cette direction, d'une manière ou d'une autre. Et toutes ces personnes différentes renforçaient leur engagement en surmontant les difficultés toutes ensemble³⁰.

Fig. 9

Tadashi Kawamata, structure du *Belvédère de l'Hermitage*, Nantes, 2019.

© photo : Martin Argyroglo – LVAN

- 18 Ainsi, à l'image du bricoleur lévi-straussien, Kawamata, s'il a bien réalisé quelques esquisses préparatoires, se laisse en général guider par plusieurs éléments extérieurs : la structure sur laquelle il s'appuie, l'environnement immédiat, qui va lui fournir les matériaux, et les forces disponibles, l'artiste travaillant en général avec une équipe hétéroclite, composée de volontaires bénévoles, issus à la fois des écoles d'art locales, mais surtout d'habitants des lieux, auxquels Kawamata délègue une part considérable des responsabilités. Le résultat est par conséquent corrélé à la nature des matériaux présents, et à l'habileté et l'inventivité des participants. C'est ainsi que l'on peut expliquer l'omniprésence du bois de récupération dans les œuvres de l'artiste, par la facilité de le trouver, comme de le travailler par des mains amatrices : « Je ne veux pas trop penser au matériau [...] le bois ne coûte pas cher du tout et on en trouve partout. [...] n'importe qui peut le manipuler, n'importe qui peut planter un clou, scier une planche »³¹.
- 19 La participation des autres est un point important de la démarche de Kawamata : l'artiste ne saurait envisager une construction sans l'apport actif de tiers. C'est la raison même de l'usage récurrent du bois, qui ne demande aucune compétence avancée : « il n'y a aucune technique particulière pour ce que nous ferons, il faudra seulement planter des clous avec un marteau, ainsi comme concept il s'agit du week-end du charpentier que tout le monde peut mener à bien »³². Le bois devient en quelque sorte le point d'une rencontre entre le lieu et l'artiste, le premier fournissant au second son matériau, mais aussi entre l'artiste et les participants, chacun étant mis sur un pied d'égalité concernant sa manipulation. Le fait qu'il s'agisse de bois récupéré accentue l'aspect précaire des œuvres, l'artiste allant jusqu'à se saisir des formes les plus fragiles : baguettes, planches de bardage, etc. Ces matériaux peu précieux qu'on trouve

en grande quantité, qui ne nécessitent pas d'avoir une force herculéenne pour les porter, les découper, y planter des clous, qui sont suffisamment courants qu'on ne se soucie pas de les « gâcher », permettent aux participants de tester des choses, de s'auto-former au travail manuel, auto-formation que l'artiste identifie comme une partie importante du procès même de l'œuvre³³.

- 20 Kawamata a grandi lui-même dans une ville minière dans laquelle certains bâtiments étaient associés à l'idée de communauté³⁴. L'idée qu'une construction en commun, répondant à des besoins collectifs situés, puisse être le point de départ d'une relation sociale est au cœur de sa démarche :

Les personnes participant au projet sont venues en un endroit précis, ont pris des repas ensemble, et ont dormi là, ils ont travaillé pour les mêmes buts. Exactement comme une ville minière. Vous avez une communauté temporaire, vous partagez ce que vous faites, et une fois que c'est fini, tout disparaît. Ne reste que la mémoire corporelle³⁵.

- 21 C'est ce qui amena l'artiste à collaborer avec des programmes tels que « les nouveaux commanditaires », dans lequel un groupe de citoyens en difficulté décide de faire appel à un artiste afin de les aider à résoudre des « problèmes de société ou de développement des territoires »³⁶. Fréquemment sollicité pour ce type de projet, l'artiste veille à être particulièrement attentif aux spécificités du lieu et de son histoire avant de commencer à élaborer le projet artistique :

Travailler in situ est vraiment important pour moi, pour arriver à comprendre une ville, petite ou grande, son système politique, sa situation économique. C'est toujours intéressant de prendre en compte tous les aspects d'un lieu. Travailler in situ, c'est arriver quelque part sans idées préconçues pour ne penser qu'en rapport avec le lieu. Le travail préparatoire n'est pas nécessaire ; vous prenez le temps d'ausculter l'endroit, de sentir ce qui s'y passe. À partir d'un espace circonscrit et de ses proches environs, vous retrouvez toutes les pulsations du monde³⁷.

L'idée de nature au Japon

Une notion absente ?

- 22 Si les trois artistes ont fait des matériaux naturels les moyens mêmes de leur pratique, à aucun moment le non-humain ne paraît être envisagé comme l'envers de l'humain, ni appartenir à un domaine séparé. À chaque fois, le sel, la terre, le bois sont convoqués pour servir de support, sinon incarner, une relation entre différents existants. Il apparaît alors nécessaire de définir la « nature de la nature » chez ces artistes.
- 23 Quels contours pouvons-nous dessiner de l'idée de nature au Japon ? Si le territoire fut longuement façonné par une structure de pensée animiste endogène qui donna naissance aux pensées *shinto*, la proximité et les échanges, pacifiques ou belliqueux, avec la Chine, permirent l'introduction des pensées bouddhiques et confucéennes, qui contribuèrent à refaçonner, en profondeur, l'ontologie spirituelle du pays. Les contacts avec l'Europe, au milieu de la Renaissance, puis l'ouverture forcée du pays par les navires américains au milieu du XIX^e siècle³⁸, provoquèrent une nouvelle mutation importante du vocabulaire comme des concepts de la pensée nipponne. Akira Tamba affirme même qu'on peut déceler une « oscillation » permanente au Japon entre une adoption du rationalisme moderne occidental et des modes d'approches psycho-sensoriels plus typiquement japonais³⁹.

- 24 Concernant l'idée de « nature », au sens d'un domaine non-humain opposé au monde humain, cette définition n'apparaît au Japon selon Geoffrey Lloyd qu'après les contacts prolongés avec l'Occident, notamment Meiji⁴⁰, élément partagé avec l'aire chinoise⁴¹. Ceci est également remarqué par Jean-Noël Robert⁴². Une définition plus originelle trouverait quant à elle son point de départ dans le bouddhisme chinois, avec l'idée notamment d'une croissance spontanée, par opposition à sa version préméditée⁴³, rapprochant ici la « nature » du bouddha lui-même, le stade ultime de celui-ci se trouvant dans une forme d'inconscience. Toujours selon Robert, l'idée de nature au Japon ne se pose pas véritablement en opposition à celle de culture, l'entière du monde n'existant que dans l'esprit du bouddha, c'est ce que l'on nomme la « bouddhéité » : « il ne saurait y avoir d'intérieur ou d'extérieur à la nature de bouddha, donc rien d'extérieur à la pensée »⁴⁴. Associés au non-agir, à une forme d'absence de volonté, le végétal et le minéral seraient alors plus proches de l'état du bouddha que les humains, faisant dire à Robert que « la fleur prêche la loi de la nature essentielle »⁴⁵. L'historien de la pensée japonaise va jusqu'à affirmer que le monde végétal est ainsi vu comme une sorte de miroir de l'esprit humain, d'où son omniprésence iconographique et littéraire⁴⁶. Philippe Descola, s'il s'est pour sa part résolument interdit de ranger strictement le Japon au sein d'une de ces « ontologies », en raison justement des interférences chinoises « analogiques », des perturbations occidentales « naturalistes » et de l'identité originellement « animiste » de l'archipel, observe pour sa part que le terme employé couramment comme équivalent du mot nature, *shizen*, recouvre quelques subtilités intéressantes⁴⁷ : si le terme renvoie aux choses telles qu'en elles-mêmes, à aucun moment il ne discrimine le monde humain du monde non-humain, faisant de l'« environnement » « ce qui relie et constitue les humains comme expressions multiples d'un ensemble qui les dépasse »⁴⁸. Descola remarque lui aussi combien les moines japonais aiment à se retirer dans la montagne, « pour y éprouver, grâce à la marche et à la contemplation des sites, cette fusion avec la dimension sensible du paysage qui est l'une des garanties du salut »⁴⁹. Émerge alors la possibilité chez le non-humain d'être un outil de médiation pour l'humain, en vue de se connecter à une forme supérieure de conscience.

Une tradition artistique ?

- 25 Sur le plan artistique, la question de la présence du non-humain s'avère tout aussi complexe. Le Japon, très sûrement influencé par la Chine, possède une tradition multiséculaire de représentation paysagère, dont les estampes des XVIII^e et XIX^e siècles ne représentent qu'une partie modeste. L'usage des pigments, comme le traitement spécifique de la représentation de l'espace, laisse supposer pour Isabelle Charrier une différence notable entre la figuration occidentale issue de la Renaissance et la tradition japonaise : « Si dans les peintures occidentales, nous assistons, immobiles, de l'extérieur, aux scènes dans lesquelles les personnages se meuvent indépendamment de nous, dans les paravents japonais, nous errons dans l'instant, en même temps que tous les êtres vivants, hommes, animaux, végétaux, grâce à ces nuées »⁵⁰. Christine Shimizu nous rappelle quant à elle combien le lien unissant l'humain au non-humain, spécifique à l'esprit *shinto*, guide l'art japonais depuis le départ : « la plus importante [constante] est la relation privilégiée établie entre l'homme et la nature. Le shintō, religion indigène, se fonde sur la vénération des *kamii*, incarnés dans tout élément naturel, du simple rocher ou arbre jusqu'aux montagnes et cascades »⁵¹.

- 26 Si la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle ont vu les artistes japonais tenter de concilier l'esthétique locale avec les données issues des académies comme des avant-gardes européennes, plusieurs mouvements artistiques mobilisant les matériaux naturels émergèrent après-guerre, et façonnèrent durablement le visage de l'esthétique japonaise contemporaine. Les groupes Zero, Gutai et Mono-ha tournent autour de l'idée d'un retour de l'action artistique au cœur de la vie : si le nom « zero » peut se comprendre comme la volonté de faire table rase de l'académisme, la traduction des noms des autres groupes s'avère tout aussi éclairante : « gutai » peut se traduire par « concret » ; « mono-ha » par « l'école des choses ». Ces groupes entretiennent des rapports complexes avec l'identité nippone. Ils se développent pour l'essentiel en symbiose avec l'avant-garde occidentale, dont ils ont repris de nombreux codes⁵². Cette proximité ne doit cependant pas se penser comme une acculturation complète, ces groupes ayant participé à la contestation de la mainmise américaine sur le pays, sur les plans militaire, politique et économique⁵³. Ces différents contextes, voyant les artistes japonais adopter certaines radicalités de l'avant-garde occidentale tout en cherchant à exprimer une identité locale par défi envers l'occupant, ont permis la naissance d'une forme d'« anti-art », en tous les cas d'anti-peinture. Dès lors, il s'agissait de « redonner à l'art une assise concrète renonçant explicitement aux concepts trop abstraits de l'art académique »⁵⁴, Akira Tamba n'hésitant pas à affirmer que des groupes comme Gutai, « viennent tout naturellement se ressourcer à la tradition japonaise qui valorise les matériaux naturels, soit en recherchant leur spécificité intrinsèque, soit en évitant consciemment toute modification »⁵⁵. Michael Lucken note pour sa part une récurrence de l'usage de matériaux naturels aussi bien chez Gutai, Kyûshû-ha, ou chez les Neo Dadaist Organizers⁵⁶, et établit à plusieurs reprises des analogies entre certaines œuvres et performances avec des rituels traditionnels, et notamment ceux relatifs au *shinto*⁵⁷.
- 27 L'esthétique mise en place au sein du mouvement mono-ha nous intéresse ici plus particulièrement. Lee U-Fan livre une lecture éclairante d'*Iso-Daichi*, une « sculpture » réalisée par Nobuo Sekine dans un parc, œuvre liminaire du mouvement mono-ha, faite d'une extraction de terre sous la forme d'une colonne placée à côté du trou de la collecte. Lee U-Fan voit dans l'œuvre une absence de représentation — il n'y a que de la terre —, et affirme que le geste de l'artiste peut s'entendre comme un refus d'objectivation de l'environnement par le sujet, celui-ci obérant sa position dominatrice⁵⁸. Initialement théoricien et philosophe, Lee U-Fan en déduisit toute une pratique artistique fondée sur la *relation*, où l'action de l'artiste se réduit à mettre en rapport différents objets sur lesquels son propre impact est minime, sinon inexistant, préférant le *déjà-là* à l'invention. Lucken en tire la conclusion que la démarche de Lee U-Fan est davantage *topographique* qu'*ontologique*, au sens où ce sont souvent les lieux d'exposition et les supports qui guident l'artiste dans ces associations de formes et de matériaux⁵⁹. On retrouve les mêmes ambitions chez Kishio Suga pour lequel « la réalité de la chose elle-même, c'est la réalité d'une situation ou, pour le dire autrement, la nature profonde de la chose, c'est la nature profonde de la situation »⁶⁰. Lucken n'hésite d'ailleurs pas, dans son histoire de l'art contemporain japonais, à souligner non seulement l'impact à long terme des propositions du mono-ha sur les générations futures, mais surtout à établir une filiation entre le travail de Suga et celui de Kawamata⁶¹. Lucken insiste à plusieurs reprises sur la façon dont ce rapport au relationnel et à la nature est envisagé comme un retour à l'identité traditionnelle⁶², idée que l'on retrouve dans les analyses sur l'histoire au long cours de l'art du Japon.

Joan Stanley-Baker nous rappelle ainsi l'affection millénaire des Japonais pour les objets usés, accidentés, imparfaits : leur complétion et leur beauté prennent forme dans le regard de l'utilisateur⁶³ ; elle considère de même que la spécificité de la peinture japonaise par rapport à la peinture chinoise se situerait dans la conception de l'espace : là où les artistes chinois juxtaposent les éléments, leurs homologues nippons cherchent avant tout une harmonie entre chacun, amenant l'idée d'une identification des éléments à l'espace lui-même⁶⁴. Il semble que cette question d'une forme d'« ontologie situationnelle » des choses, où les relations passent précisément par un certain rapport humain à l'environnement, puisse être une clé de lecture sérieuse pour la pratique de nos trois artistes.

Des matériaux naturels comme supports d'une relation

Précarité des liens, fragilité des matériaux

Fig. 10

Autophotographies de tiers retournant le sel de l'exposition à la mer.

<https://www.motoi-works.com/> © Motoi Yamamoto

- 28 L'origine du travail de Kawamata, de Kurita comme de Yamamoto est enracinée dans une perception éphémère de l'existence : le décès prématuré de la sœur de Yamamoto ; les errances, l'urbanisation, l'agriculture intensive, les accidents nucléaires qui détruisent le sol de Kurita ; la fièvre constructrice des grandes métropoles qui leur fait sans cesse avaler et recracher matériaux et immeubles, tandis que les exclus sont réduits à habiter les décombres chez Kawamata. Chez ces trois artistes, l'activité, le matériau, le « sujet » sont dictés par l'urgence de tisser des liens avec ce qui a disparu, ce qui va disparaître. La thématique de la catastrophe, l'imminence de la destruction, est à n'en pas douter inscrite profondément dans l'inconscient japonais, comme le rappelle Christine Shimizu : « Dans ce pays, tremblements de terre, *tsunami* [...] et glissements de terrain sont choses courantes et ont déterminé le fonds animiste japonais »⁶⁵. Deux bombes atomiques, et un accident de centrale nucléaire n'ont probablement pas arrangé les choses⁶⁶. Cette idée est explicite chez Kawamata : « L'idée que les choses sont temporaires est très présente au Japon, compte tenu des catastrophes naturelles. La permanence existe dans la mémoire, pas dans l'objet »⁶⁷. Outre sa fascination pour les immeubles détruits et les constructions précaires des

bidonvilles, l'artiste reconnaît avoir été profondément marqué par les ravages que produisit l'épidémie de sida dans la communauté artistique américaine qu'il fréquentait au milieu des années 1980⁶⁸. Cette exploration plastique de la fragilité des liens se retrouva du reste dans le sujet même d'une installation à Alkmaar : l'artiste construisit une passerelle reliant la ville à un centre pour toxicomanes, dont les pensionnaires furent en grande partie les artisans de la réalisation⁶⁹. La fragilité peut prendre aussi une dimension plus abstraite : l'artiste consacra d'ailleurs un petit livre et une exposition à propos de sa collection de photographies de catastrophes, découpées dans les journaux depuis de nombreuses années et soigneusement rangées dans des albums⁷⁰.

Fig. 11

Tadashi Kawamata, *Working Progress*, 1996-1999, Alkmaar.

© photo : Leo van der Kleij

- 29 Ce rapport à la catastrophe, s'il semble de nature plus intime chez Yamamoto, renvoie en revanche chez Kurita à un rapport plus culturel à l'accident. Le morceau de terre, non contaminé, de Fukushima, était exposé, lors de son travail à l'Abbaye de Maubuisson, au même endroit que les prélèvements faits à Hiroshima et Nagasaki, dans l'espace des anciennes latrines, au sein d'une installation froidement intitulée *Innocence*.
- 30 La fébrilité des liens que ces artistes ont cherché à exprimer s'est aussi incarnée dans les matériaux choisis. Comme nous l'avons expliqué plus haut, l'emploi du sel chez Yamamoto est directement lié aux rites funéraires *shinto* et à une certaine place culturelle du sel dans la vie quotidienne au Japon. Le sel, matériau léger, minuscule, passant d'un corps (la mer) à un autre (les aliments, les individus qui les mangent) incarne une certaine fragilité : un simple souffle ou mauvais geste détruit l'installation. Le sel convoque aussi une certaine idée de la conservation comme de la destruction : il protège les denrées comme il détruit certains végétaux et micro-organismes. Il fait ainsi partie de tout un cycle de préservation et de mort, s'inscrivant physiquement

dans un mouvement circulaire, évoqué symboliquement par l'artiste, qui le prélève, puis le rejette à la mer⁷¹.

31 Chez Kurita, l'emploi de la terre s'inscrit dans une volonté d'action directe, où la médiation artistique se veut minime — il ne transforme pas véritablement le matériau si ce n'est pour le mettre dans une certaine forme —, résonnant à la fois avec les pratiques du mono-ha et des autres du même type, comme avec certains principes animistes de relation directe avec le non-humain évoqués plus haut. La dimension bouddhique n'est du reste pas cachée chez l'artiste, qui dans l'une des installations à Maubuisson, *Lune, Eau, Terre, Soleil*, exposa 108 terres du Japon, en référence au chiffre sacré⁷².

32 Chez Kawamata, le rapport au matériau est plus complexe : l'artiste a notamment récusé à plusieurs reprises l'héritage du mono-ha, qui était devenu au temps de son apprentissage artistique une forme d'académisme beaucoup trop abstrait, ne convenant pas au jeune artiste soucieux de se confronter physiquement à la matière⁷³. On peut ici penser que Kawamata perpétue d'une manière paradoxale, mais plus pratique, l'héritage mono-ha, en insistant davantage sur le caractère contextuel, situationnel, de son recours au bois :

Je privilégie des matériaux ordinaires, dont certains sont déjà présents sur le site. Je ne tiens pas à tout changer sur un lieu. J'utilise la structure originelle tout en transformant la façon dont elle fonctionne [...]. Je ne crois pas à une quelconque nouvelle idée, celle-ci est toujours en lien avec le passé⁷⁴.

33 L'artiste écrit aussi : « Ce n'est pas le bois ou son aspect qui m'intéresse à proprement parler. Ce sont davantage sa nature et ses capacités qui autorisent l'élaboration de structures temporaires. Le bois est facile à assembler, mais aussi à désassembler »⁷⁵. Si Kawamata n'a jamais voulu mettre en avant une quelconque spiritualité dans son travail, il s'est revendiqué d'une « mentalité bouddhiste »⁷⁶, ayant à ce titre fait une analogie entre son travail et l'exemple du temple en bois à Ise, qui est périodiquement entièrement reconstruit. De la même façon, l'artiste a affirmé à plusieurs reprises vouloir travailler en marge d'une vision moderniste, occidentale de l'art⁷⁷.

Le matériau comme lieu d'une rencontre

Fig. 12

Tadashi Kawamata et plusieurs participants d'un workshop à Burchtheuvel.

© photo : Kristof Vrancken

- 34 Le non-humain mobilisé par les trois artistes n'est pas véritablement utilisé comme un matériau inerte et malléable, support passif n'attendant que la volonté de l'artiste pour prendre forme. Dans chacun des cas, le matériau naturel devient le lieu d'une rencontre multidimensionnelle, mettant aux prises aussi bien les acteurs sociaux typiques du commerce artistique — les humains —, que ces derniers avec différents types de non-humains.
- 35 L'obtention du matériau naturel, sa transformation, son devenir sont fréquemment l'objet d'une rencontre entre l'artiste et un tiers, où le jeu de l'agentivité révèle quelque chose, un glissement concernant la position de l'artiste. La question de l'agentivité au sein des productions formelles fut initialement posée par Alfred Gell⁷⁸, qui en tira une typologie particulièrement précise, différenciant les « agents » et les « patients » au sein des procès de fabrication des artefacts. Sont tenues pour « agents » les entités ayant une influence directe sur une autre, qu'il s'agisse d'un existant ou d'un support, désignés alors comme « patients ». Les chaînes complexes de Gell permirent de mettre au jour qu'un « agent » peut être le « patient » d'un « agent » supérieur. Il ne s'agissait pas pour Gell de déterminer un enchaînement causal, mais bien de préciser quelles représentations de la vie sociale informaient la création des artefacts. À ce titre, on pouvait remarquer des différences significatives de la distribution de l'agentivité entre deux époques artistiques différentes, comme entre deux espaces géographiques : un artiste contemporain, envisagé tel un super-concepteur, sera l'agent principal, là où un artiste de la Renaissance sera forcément le patient ou « destinataire » d'un commanditaire, tandis qu'un artisan d'un collectif traditionnel pourra être le patient d'une force non-humaine : esprit, fantôme, ancêtre, etc. L'étude de la distribution est donc un indicateur anthropologique particulièrement utile pour déterminer des structures sociales, psychiques ou culturelles particulières.

- 36 L'analyse minutieuse de la pratique des trois artistes susmentionnés permet d'établir qu'à aucun moment ils ne se placent ni ne s'envisagent comme les seuls ou principaux agents de la création de l'œuvre, mais bien tels les maillons d'une chaîne, où le matériau ainsi que son lieu d'extraction se placent fréquemment en amont du processus. Chez Kōichi Kurita, l'activité de l'artiste est conditionnée par le lieu qu'il arpente : les terres qu'il collecte et expose sont liées au territoire qu'on lui a confié. Le *lieu* a donc ici une incidence directe sur le matériau utilisé par l'artiste, dont l'action semble moins importante que celle du territoire, du non-humain. Outre le rôle joué par le lieu sur le matériau, on peut considérer que la volonté de Kurita de révéler la beauté des terres consiste en une invitation faite aux spectateurs d'aller à leur tour arpenter le paysage en question. Si l'on reprend en les adaptant à notre propos la forme des cartographies gelliennes, la distribution de l'agentivité se déroule ainsi :
- 37 Territoire → collecte de l'artiste → exposition → spectateurs, qui iront peut-être voir/collecter la terre, « sur place ».
- 38 On observe ici une volonté de circularité, où le début, le milieu et la fin du processus sont habités par le non-humain, l'humain se trouvant au cœur d'un réseau de relations sociales dont il n'est qu'un maillon parmi d'autres. Chez Motoi Yamamoto, la distribution de l'agentivité se veut tout aussi riche et complexe : l'action de l'artiste se trouve également assez loin dans la chaîne de l'enchaînement d'agence, où le matériau précède le geste de Yamamoto. De plus, l'artiste agit clairement en dialogue, sinon en réponse, à la présence fantomatique — qu'on n'hésitera pas ainsi à classer comme non-humaine — de sa sœur. Une fois l'action de l'artiste produite sur le sel récolté, l'agentivité est alors « redonnée » par Yamamoto au terme de sa propre intervention, puisque le matériau est collecté par les spectateurs. Enchaînement auquel s'ajoute, symboliquement, la dimension de circularité du sel, qui rendu à la mer sera probablement absorbé par des organismes, potentiellement récoltés par des humains, à moins qu'il ne soit à nouveau employé par l'artiste lui-même. On observe encore une fois cette dynamique à la fois topographique et relationnelle, le sel parcourant les différents corps, espaces, où le non-humain encercle l'humain dans un ensemble de relations. La cartographie de l'agentivité chez Yamamoto peut se comprendre ainsi :
- 39 Rite shinto → « fantôme » de la sœur → artiste → sel → exposition → spectateurs → récolte générale → mer → circularité potentiel du sel ... → Organismes → humains ou → artiste.
- 40 Chez Kawamata, le matériau utilisé par l'artiste est conditionné par toute une série d'informations qu'il ne maîtrise que partiellement. Le bois est « choisi » pour sa profusion, sa gratuité et sa facilité d'usage par tous, non-spécialistes surtout. Comme on a pu le voir, les propositions formelles de l'artiste, souvent réalisées à l'occasion de commandes publiques liées aux problématiques de la réhabilitation d'un territoire, sont conditionnées par le passé des lieux, le souvenir des habitants. Le matériau est donc déterminé par les lieux, leur histoire, ce que l'on peut y trouver, et cette nécessité d'être accessible à tous : le choix du matériau se voit ainsi entièrement informé par des agentivités autres que celles de l'artiste. Ce matériau, au surplus, se trouve être le point de la rencontre entre le lieu, l'artiste, les participants et les spectateurs. Le bois est spécifiquement choisi pour permettre à l'agentivité des participants à la construction de s'exprimer. La cartographie des œuvres de Kawamata se présente alors de cette façon :

- 41 Lieu → activités/volonté locale → matériel disponible → artiste → artistes et volontaires → œuvre → temps long de l'usage.
- 42 Dans toutes ces configurations, l'artiste est positionné comme « patient » de plusieurs agentivités, parfois humaines, souvent non-humaines. Le temps long des œuvres tout comme la forme particulière de leur processus créent généralement une circularité affaiblissant le caractère réellement définitif de l'action de l'artiste. Si elle demeure purement symbolique chez Kurita (l'invitation à préserver le sol, à arpenter les territoires exposés, reste à la discrétion de spectateurs pouvant conserver leur passivité), la circularité est au cœur de la démarche de Yamamoto comme de Kawamata : pour le premier, l'action de collecte et de reversement du sel dans la mer par les spectateurs est un moment tout aussi capital que les délicats dessins réalisés par l'artiste ; pour le second, la plupart des actions ne verraient pas le jour sans celles d'autres humains, décideurs du projet, puis acteurs de sa forme⁷⁹. Chacune de leurs productions favorise une inscription de pratiques et d'échanges sociaux sur le long terme, entre humains, entre humains et non-humains.

Fig. 13

Giuseppe Penone, *Alpi Marittime – Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968–2003.

© Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

- 43 La nature sociale du recours au matériau naturel est au cœur de la démarche des trois artistes⁸⁰. De Kurita envoyant des morceaux de terre par voie postale à ses proches à Kawamata cherchant à créer des communautés via la récolte et la manipulation collective du bois, en passant par Yamamoto cultivant la mémoire des âmes perdues par le prélèvement et le reversement du sel dans la mer, chacun semble animé par la volonté similaire d'activer ou de renforcer des liens entre les existants de tous types. Ces liens sont toujours clairement informés par rapport à un lieu, respectant l'idée d'un art « topographique » plus qu'« ontologique »⁸¹, et invitent à penser l'œuvre d'art comme une expérience sociale davantage que la création hylémorphique⁸² d'un objet voué à être collectionné. Ici sans doute se situe la différence fondamentale entre la

pratique de ces artistes et celles de plasticiens européens dont la démarche pourrait susciter la comparaison : Wolfgang Laib, par exemple, expose des petits tas de pollen, de grains de riz, de lait, de cire d'abeille dans des scénographies proches de celles de Kurita et de Yamamoto ; Giuseppe Penone, quant à lui, taille dans des poutres la forme de l'arbrisseau qu'il fut (Fig. 13), dans des installations pouvant rappeler Kawamata. Aussi intéressantes que soient ces propositions concernant la révision de la place de la nature dans la création artistique, elles ne mettent à aucun moment en jeu la question du lien social, et le non-humain est toujours considéré tel un matériau à informer par l'humain, l'inverse n'étant jamais en jeu. Leurs œuvres sont souvent présentées comme définitives⁸³, là où les pratiques des artistes japonais susmentionnées restent systématiquement tournées vers le partage dynamique de l'agentivité, et où la question de la temporalité de l'œuvre est sérieusement troublée : la stigmergie⁸⁴ attendue de la part des participants et des spectateurs comme le devenir incertain du matériau, affaiblissent considérablement l'idée d'un « temps T » de l'œuvre d'art.

Des artistes animistes ou analogistes ?

Fig. 14

Wolfgang Laib, *Ohne Zeit - ohne Ort - ohne Körper* (détail), 2007.

© courtesy de l'artiste et Galerie Thaddaeus Ropac.

- 44 Ces analyses visent plus qu'à différencier géographiquement différents artistes. Elles tendent plutôt à confirmer que la singularité de telle ou telle pratique formelle réside moins dans la nature du matériau que dans la place que celui-ci peut jouer dans un réseau relationnel donné. Comme on l'a vu, Kawamata peut mobiliser aussi bien le métal que le bois, Laib peut faire des petits monticules de pollen apparemment identiques aux fébriles cônes de terre de Kurita (Fig. 14). La spécificité de la démarche des trois artistes est sûrement moins conditionnée par un « certain rapport à la nature » que par l'absence de croyance en une séparation nette entre « nature » et « culture ». Elle s'inscrit moins dans une démarche « écologique » qu'au sein d'une

pratique continuelle d'une sociabilité entre humain et non-humain⁸⁵. Ce faisant, on peut observer, même dans des pratiques ayant des visées relativement similaires, la survivance des ontologies décrites par Descola, le « naturalisme » continuant de jouer un rôle déterminant jusque dans les œuvres écologiques radicales des artistes occidentaux, « l'animisme » et « l'analogisme » déterminant toujours une continuité entre l'humain et le non-humain sur le plan social et psychique, chez les artistes japonais.

- 45 Les œuvres des trois artistes ne s'inscrivent jamais dans une relation dialectique entre humain et non-humain, entre « nature » et « culture », le non-humain ne semble à aucun moment être mobilisé comme une catégorie autonome, étanche au royaume humain. Humains et non-humains sont inscrits au sein d'un réseau de relations sociales dont ils sont les acteurs au même titre. Ce caractère relationnel, social, attribué au non-humain tranche radicalement avec le caractère « naturaliste »⁸⁶ des pratiques occidentales, au sein desquelles le matériau naturel est, premièrement, le patient absolu d'une agence humaine, secondement, strictement sollicité pour le caractère d'altérité qu'il incarne.

Fig. 15

Motoi Yamamoto, *Labyrinth*, 2010, sel, diamètre 12 m, Kunst-Station St Peter, Cologne.

<https://www.mikikosatogallery.com/en/artists/motoi-yamamoto> © photo : Stefan Worring

- 46 En d'autres termes, les artistes occidentaux mentionnés, auxquels il faudrait ajouter l'essentiel des praticiens rattachés au mouvement du *land art* comme de l'*Arte povera*, mobilisent les matériaux naturels, voire les existants non-humains, pour la stridence que provoque l'inscription de « la nature » au sein des espaces absolus de « la culture », soit les musées et autres lieux d'exposition ; là où les trois artistes de notre étude envisagent ces mêmes matériaux comme le support d'une relation entre différents

types d'existants — le sol paraissant pour Kurita comme un existant *per se*, tandis que sel et bois constituent essentiellement des vecteurs chez Yamamoto et Kawamata. Si le non-humain est pourvu d'une agentivité, est-il pour autant doté d'une intériorité ? Si ces pratiques s'éloignent d'un rapport « naturaliste » au monde, de quelle ontologie relèvent-elles ? « Analogiste », soit le fait d'envisager que tous les existants, humains comme non-humains, sont pourvus d'une physicalité et d'une intériorité singulière, tout en étant reliés entre eux dans un ordre supérieur au sein duquel s'articulent des résonances entre macrocosme et microcosme ? « Animiste », soit le fait de croire qu'humains et non-humains partagent un même type d'intériorité, mais se différencient totalement du point de vue de la physicalité ? La figuration analogiste⁸⁷ donne à voir les réseaux de relations qui unissent des existants singuliers, et donc épars, dévoilant les liens ordonnant le monde. On retrouve cette volonté aussi bien dans la peinture de paysage chinois de type *Shanshui* « montagne et eau », au sein de laquelle les deux éléments sont les analogues des grandes forces complémentaires du monde — le vide et le plein, le cœur et la raison, la force et la douceur, le grand et le petit —, qu'au sein d'icônes médiévales figurant l'alliance entre le monde des humains et le royaume céleste. Yamamoto, Kurita comme Kawamata paraissent chacun à leur façon vouloir montrer des « petits mondes » (Fig. 15), à l'échelle d'une pièce : labyrinthes et événements climatiques, circulation totale du sel⁸⁸, mise en relation des humains avec les fantômes chez Yamamoto ; assemblage d'une « librairie de terres » visant à exprimer la richesse, la beauté, la fragilité d'un territoire particulier, de modestes monticules différenciés résumant un espace beaucoup plus vaste chez Kurita ; (re)création d'une petite communauté à l'échelle d'un lieu, par l'usage du bois et l'usufruit d'une construction chez Kawamata. À chaque fois, les artistes créent un monde en miniature au sein duquel sont rendus visibles les liens unissant les humains entre eux comme ceux les unissant à des non-humains.

- 47 L'animisme n'est toutefois pas complètement absent. La figuration animiste vise à rendre visible une intériorité humaine chez les non-humains⁸⁹, de la même façon qu'elle tend à présentifier ces non-humains, par l'activation rituelle de leur image (chant, peinture, danse, etc.). Force est de constater que les trois artistes, chacun à leur façon, rendent bien présents les non-humains : le fantôme de la sœur de Yamamoto, les terres et leurs richesses chez Kurita, le territoire chez Kawamata, dictent la forme, les matériaux, les besoins. S'il paraît inexact d'affirmer que leurs pratiques cherchent à rendre compte d'une intériorité non-humaine, on peut en revanche tout à fait constater qu'elles tendent à mettre en exergue leur présence, à pointer leur capacité d'action dans le monde, et plus particulièrement sur les gestes des humains eux-mêmes. Acteurs du monde, les non-humains y apparaissent à tout le moins comme de véritables existants.
- 48 Ces considérations permettent de penser que les travaux de Motoi Yamamoto, Kōichi Kurita et Tadashi Kawamata constituent des exemples intéressants d'oscillation entre l'analogisme et l'animisme, au net avantage du premier mode d'identification toutefois. Leurs œuvres mettent clairement en jeu l'idée d'une relation de réciprocité entre les humains et les autres existants composant leur milieu de vie. À aucun moment « la nature » n'y apparaît tel un arrière-plan des actions humaines, pas plus que les éléments mobilisés n'y sont perçus comme de simples matériaux modulables à volonté. C'est peut-être l'idée même de « matériau naturel » qui pose problème : outre que la séparation entre nature et culture ne semble pas opérer ici, les éléments mobilisés

n'ont rien d'une pâte n'attendant que l'imposition d'une volonté humaine pour prendre forme et sens. Ces éléments sont mobilisés et mobilisables en leur qualité d'existants, comme en leur capacité à faire le lien entre un être et un autre, entre un être et un lieu.

- 49 La question de la précarité se pose ici de façon spécifique. Chacun de ces travaux plastiques exhibe la fragilité des liens, qui est aussi une fragilité des existants, précisément parce que les existants sont définis par les liens qui les unissent. C'est pour cette raison qu'il faut manier avec précaution toute explication « écologique » du travail de ces artistes. Si l'écologie — en tant que projet politique — peut être définie comme la nécessité pour les humains de protéger l'environnement naturel, alors cette vision, qui reconduit la séparation entre le monde des humains et celui des non-humains, ne saurait véritablement recouvrir l'amplitude des pratiques artistiques de plasticiens ne relevant pas de l'ontologie naturaliste. L'analyse des pratiques des trois artistes permet de comprendre que si visée écologique il y a, c'est au regard de la protection d'un milieu dont les humains sont partie prenante au même titre que leurs partenaires non-humains, les deux types d'existants étant liés. La précarité des installations faites de « matériaux naturels » doit être alors considérée comme une analogie de la fragilité des liens unissant tous les existants entre eux, fragilité des liens qui dit aussi la fragilité du milieu lui-même. La précarité, elle aussi, apparaît de façon analogique, à plusieurs niveaux : les êtres, les liens, le lieu.

NOTES

1. Alfred GELL, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 13 ; Philippe DESCOLA, « L'envers du visible : ontologie et iconologie », dans Thierry DUFRENE et Anne-Christine TAYLOR (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, INHA, Musée du Quai Branly, 2010, p. 25.

2. Philippe Descola fait notamment remarquer que la notion d'« art » n'étant pas partagée, et renvoyant à une approche conventionnelle spécifique, une entreprise anthropologique devait préférer se concentrer sur l'entreprise de création d'images, opération quant à elle universelle. Voir notamment P. DESCOLA, *La Fabrique des images, visions du monde et formes de représentations*, Paris, Somogy, Musée du Quai Branly, 2010.

3. Nous aurons recours pour une partie de l'analyse à cette notion. L'agentivité est la traduction de l'anglais *agency*, utilisée par Sophie et Olivier Renault à l'occasion de l'adaptation française du livre d'Alfred GELL, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, *op. cit.* L'agentivité désigne l'intentionnalité d'action prêtée à un existant, quel qu'il soit. Ce concept sert notamment, dans le domaine de l'étude anthropologique des propositions plastiques, à désigner des agents non-humains potentiels, pour partie responsables de la création d'un artefact, là où la pensée conventionnelle sur l'art contemporain suppose que le seul acteur soit l'artiste lui-même. Pour d'autres définitions et traductions de « agency », cf. B. CASSIN (dir.), *Vocabulaire européens des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, p. 26-27. Voir aussi : Noémie MARIGNIER, « Pour l'intégration du concept d'*agency* en analyse du discours », *Langage et Société*, 2020/2, n° 170, p. 15-37 ; Marc JAHJAH, « Usages et pratiques : quelles différences ? (4/7) archéologie des pensées de l'action et de la pratique » : <http://marcjahjah.net/612-usages-pratiques-differences-47-archeologie-pensees-de>

l'action-de-pratique. Nous remercions Marie-Anne Paveau et Marc Jahjah pour leurs remarques à ce sujet.

4. Concernant Motoi Yamamoto comme Kōichi Kurita, la bibliographie est très restreinte : le seul ouvrage sur Yamamoto, *Return to the Sea : Saltworks by Motoi Yamamoto*, réalisé à l'occasion de l'exposition de l'artiste au Hasley Institute of Contemporary Art en 2012, ne contient qu'un court texte sur la pratique de l'artiste. Concernant Kōichi Kurita, deux ouvrages à signaler : une brochure de 20 pages éditée à l'occasion du travail de l'artiste à Aigues-Mortes, *Les terres, miroirs du monde / Kōichi Kurita*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2020, avec de courts textes d'Emmanuel LATREILLE et Marie-Laure FROMONT ; un ouvrage plus conséquent, *Kōichi Kurita*, Paris, Lienart, 2014, contenant un texte de Gilles CLÉMENT. Ces ouvrages, épuisés sauf la brochure, ne sont guère riches d'enseignement concernant les deux artistes. Le présent texte constitue donc un premier temps de recueil et d'analyses de leurs pratiques. Concernant Tadashi Kawamata, la bibliographie est singulièrement plus conséquente.

5. Pour des informations biographiques plus complètes, voir le profil de l'artiste sur le site de la galerie qui l'a longtemps représenté en France, <http://www.lagalerieparticuliere.com/fr/artistes/presentation/15192/motoi-yamamoto>. Le seul ouvrage sur l'artiste, susmentionné, est du reste dédié à la mémoire de la défunte, cf. Mark SLOAN, *Return to the Sea, Saltworks by Motoi Yamamoto*, Charleston, Halsley Institute of Contemporary Art, 2012, p. 3.

6. « Return to the Sea : Saltworks by Motoi Yamamoto », dossier de presse de l'artiste de La Galerie Particulière, p. 4.

7. Les *kami* sont les différents esprits ou dieux de la religion shintoïste : il peut s'agir d'animaux, de plantes, de minéraux, de fantômes, ils peuvent aussi habiter les objets ou les lieux.

8. Présentation de l'artiste sur le site de la galerie Mikiko Sato, <https://www.mikikosatogallery.com/en/artists/motoi-yamamoto>.

9. Notice « Motoi Yamamoto », *Slash*, 2011, <https://slash-paris.com/artistes/motoi-yamamoto/a-propos>.

10. « Drawing a labyrinth with salt is like following a trace of my memory. Memories seem to change and vanish as time goes by; however, what I seek is to capture a frozen moment that cannot be attained through pictures or writings. What I look for at the end of the act of drawing could be a feeling of touching a precious memory » (notre traduction). M. Yamamoto, « Labyrinth », *Labyrinth, sel / salt*, 2010, *Salz / Kunst*, Station St. Peter, Cologne, Allemagne, extrait du dossier de presse de La Galerie Particulière, p. 3, http://www.lagalerieparticuliere.com/cspdocs/contact/files/DP_YAMAMOTO_2015_FR-AN.pdf.

11. « I want to [...] feel the core of my memories deep inside me again ». Page de l'artiste sur le site de la galerie Mikiko Sato, <https://www.mikikosatogallery.com/en/artists/motoi-yamamoto> (Traduction de l'auteur). Le mot « core » ici aurait pu être traduit par « l'essence », mais il semble bien que la dimension physique du souvenir devait être mise en avant, plus que son caractère immatériel, la traduction littérale du mot renvoyant au « noyau ».

12. Utsusemi est un des personnages importants du *Dit du Genji*, l'un des ouvrages majeurs de la littérature japonaise, écrit au XI^e siècle. Le personnage, une jeune femme de haut rang, passe son temps à repousser tant bien que mal les avances de Genji.

13. Voir aussi : « Return to the Sea : Saltworks by Motoi Yamamoto », dossier de presse de La Galerie Particulière, p. 4.

14. « I perform a project "Return to the Sea" on the last day of the exhibition. I and the assenter of this project return the salt which is the material of the work to the sea after the exhibition end. The photograph which appeared in here was photographed by an assenter, and it was sent back by an E-mail. [...] The form as the work disappears. However, this salt dissolves in seawater and will support the life of various creatures. Possibly the opportunity when we eat it may come. Of course it is the best joy for me if it can meet again as material of the works » (notre traduction). Site personnel de l'artiste : http://www.motoi.biz/english/e_top/e_top.html.

15. « [...] en un geste répétitif semblable aux mantras d'un moine en plein rituel de prière » : <http://www.lagalerieparticuliere.com/fr/artistes/presentation/15192/motoi-yamamoto>.
16. Dossier pédagogique « Kōichi Kurita, mille terres, mille vies », 13 mars-15 octobre 2014, Abbaye de Maubuisson, p. 5. La région de Yamanashi, et plus particulièrement la ville de Kōfu, fait partie des plus grands centres mondiaux de taille de pierres précieuses.
17. Le « bûto » est une danse japonaise contemporaine, apparue après-guerre, dont la particularité est de reprendre à la fois une partie des apports de l'avant-garde occidentale dans ce domaine, mais également certains principes bouddhistes et shintoïstes. Se déroulant essentiellement au sol, volontiers minimaliste et lente, la danse bûto cherche à créer un lien entre le corps du pratiquant et le cosmos.
18. Dossier pédagogique « Kōichi Kurita, mille terres, mille vies », *op. cit.*, p. 6.
19. *Ibid.*, p. 12.
20. Cf. Guillaume LASSERRE, « L'insignifiant et le sublime. La terre révélée de Kōichi Kurita », blog *Mediapart*, 7 août 2019, <https://blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/010819/linsignifiant-et-le-sublime-la-terre-revelee-de-koichi-kurita>.
21. Dossier de presse, « Les terres, miroir du monde, une bibliothèque des terres de Camargue et au-delà », Pavillon de la Culture et du Patrimoine de Saint-Gilles, Tours et Remparts d'Aigues-Mortes, Maison du Grand Site de France de la Camargue Gardoise, 2019, p. 3.
22. *Ibid.*
23. « Un bref moment passé devant une œuvre suffit à percevoir d'un seul regard toute la durée écoulée depuis la création du globe » (voir : <https://blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/010819/linsignifiant-et-le-sublime-la-terre-revelee-de-koichi-kurita>).
24. « Les terres, miroir du monde, une bibliothèque des terres de Camargue et au-delà », *op. cit.*, p. 5.
25. Yvette Biro parle à leur endroit d'œuvres évoquant le chaos, l'aléatoire, l'asymétrie, de « stabilité éphémère », cf. Yvette BIRO, « Monuments of the Ephemeral. Kawamatas's Temporary Sculptures », *PAJ : A Journal of Performance and Art*, Vol. 23, n° 1, MIT press, 2001, p. 105.
26. Essentiellement des commandes publiques d'interventions dans l'espace public, par exemple à Lyon ou à Nantes, ou dans plusieurs villes du Japon, comme Tagawa, installations pour lesquelles l'artiste s'est investi pendant plusieurs années.
27. Mouna MEKOUAR, *Tadashi Kawamata. Habiter le monde*, Paris, Canopé-CNDP, 2013, p. 15.
28. *Ibid.*, p. 23.
29. Catherine GROUT, « Potentialités, au sujet de deux projets de Tadashi Kawamata », *L'information géographique*, vol. 76, 2012, p. 70.
30. *Ibid.*, p. 71.
31. *Tadashi Kawamata, Entretiens*, trad. de l'anglais par Raphaëlle Brin, Cerise Fontaine et Olivier Reneau, Paris, Éditions Lutanie, 2013, p. 114.
32. C. GROUT, « Potentialités, au sujet de deux projets de Tadashi Kawamata », *op. cit.*, p. 76.
33. Cf. les dires de Kawamata et de son assistant Shohei Yamaguchi, cf. C. GROUT, « Potentialités, au sujet de deux projets de Tadashi Kawamata », *op. cit.*, p. 72-73.
34. C. GROUT, *ibid.*, p. 70.
35. *Ibid.*, p. 76. Voir aussi : « Pour moi, il n'y a pas d'art solitaire ou narcissique. Je travaille avec les gens et pour les gens. La finalité de l'art n'est pas de fabriquer des objets à exposer, mais d'établir une relation entre les hommes et les femmes au cours d'un travail qui se construit en commun, jour après jour » (Tadashi Kawamata, « Du fugitif au momentané », entretien avec Michel Ellenberger, *Artpress*, n° 238, septembre 1998).
36. Jean-Paul FOURMENTRAUX, « Le commun à l'œuvre : assemblées citoyennes et création artistique. Autour de Tadashi Kawamata, *Memory in Progress* (Saint-Thélot, Côtes d'Armor, 2004-2006) », *Pensée plurielle*, 2010/1, n° 24, p. 121-122.

37. Tadashi KAWAMATA, *Tree Huts*, Paris, Éditions Kamel Mennour, 2010, p. 36.
38. Si on ne saurait parler stricto sensu de colonisation, le Japon ayant conservé jusqu'en 1945 une certaine autonomie politique, la mise en place de traités inégaux avec les États-Unis d'Amérique, puis les grandes puissances d'Europe occidentale au milieu du XIX^e siècle et l'immense instabilité qui s'ensuivit pendant la période du Bakumatsu (1853-1868), laisse deviner à quel point le Japon fut transformé par sa « rencontre » avec l'Occident. Relativement isolé après les premiers contacts avec les Hollandais et les Portugais du XVI^e au XVII^e siècles, l'arrivée soudaine de livres, images, personnes issues de l'Occident, le sentiment de « retard » technologique et civilisationnel poussa les Japonais à adopter coutumes, vêtements, systèmes de pensée et artistiques occidentaux en un temps record.
39. Akira TAMBA, *L'Esthétique contemporaine du Japon*, Paris, CNRS Éditions, 1997, p. 17.
40. Geoffrey LLOYD, « Phusis/natura/nature : origines et ambivalences », dans P. DESCOLA (dir.), *Les Natures en question*, Paris, Odile Jacob, 2018, p. 22.
41. *Ibid.*, p. 23.
42. Jean-Noël ROBERT, « L'éveil de la nature dans le bouddhisme sino-japonais : comment plantes et pierres deviennent bouddhas », dans P. DESCOLA (dir.), *Les Natures en question, op. cit.*, p. 33-34.
43. L'idée de nature est associée à celle du non-agir, le wuwei, *ibid.*, p. 36.
44. *Ibid.*, p. 43.
45. *Ibid.*, p. 45.
46. *Ibid.*, p. 48-49.
47. P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2015, p. 68-70.
48. *Ibid.*, p. 69.
49. *Ibid.*, p. 96.
50. Isabelle CHARRIER « L'énigme ou l'opacité de l'invisible », *Sigila*, n° 31, 2013-1, p. 81.
51. Christine SHIMIZU, *L'Art japonais*, Paris, Flammarion, 1997, p. 10. On retrouve la même analyse chez Joan STANLEY-BAKER, *L'Art japonais*, Paris, Thames & Hudson, 1990, p. 30.
52. Le groupe Gutai aurait ainsi pu émerger, notamment grâce à l'introduction de l'art informel par l'entremise de Michel Tapié en 1956, cf. Ichiro HARYU, « Réalisme et mouvements politiques », dans *Japon des avant-gardes, 1910-1970*, Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 242. Le groupe a toujours cherché une audience internationale, en traduisant son manifeste en anglais et en intervertissant nom et prénom, à l'occidentale, dans leur présentation, cf. Alfred PACQUEMENT, « Gutai : L'extraordinaire intuition », *Japon des avant-gardes, op. cit.*, p. 285-286. Michael Luken souligne pour sa part l'exposition récurrente d'artistes occidentaux aux Salons organisés par le journal *Yomiuri Shinbun*, dès le début des années 1950, cf. Michaël LUCKEN, *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001, p. 162-165.
53. L'art se fait d'autant plus politique dans les années 60, quand il est question de renouveler le traité de sécurité entre les États-Unis et le Japon. Les artistes de Neo Dada Organizers sont au cœur des manifestations. Cf. Yoshiaki TONO, « Néo Dada et Anti-art », *Japon des avant-gardes, op. cit.*, p. 331.
54. A. TAMBA, *L'Esthétique contemporaine du Japon, op. cit.*, p. 11.
55. *Ibid.* On retrouve des phrases particulièrement éloquentes dans les manifestes du groupe : « L'art Gutai ne transforme pas, ne détourne pas la matière ; il lui donne vie. Il participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière » (Manifeste Gutai, 56, cf. *Japon des avant-gardes, op. cit.*, p. 293).
56. Cf. M. LUCKEN, *L'art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances, op. cit.*, p. 166 et p. 193.
57. *Ibid.*, p. 186 et p. 194.
58. *Ibid.*, p. 216.
59. *Ibid.*, p. 219-220.
60. *Ibid.*, p. 222.

61. *Ibid.*, p. 223 et p. 227.
62. Même s'il en souligne l'ambiguïté, cf. *ibid.*, p. 221.
63. Cf. J. STANLEY-BAKER, *L'Art japonais*, op. cit., p. 11.
64. *Ibid.*, p. 10.
65. C. SHIMIZU, *L'Art japonais*, op. cit., p. 10.
66. On trouve des traces de cette imagerie de l'imminence de la destruction même chez un artiste comme Takashi Murakami, dont la pratique se trouve aux antipodes de celles des artistes cités plus haut. Pour en savoir plus, voir notamment Takashi MURAKAMI, *Little Boy : The Arts of Japan's exploding subculture*, Yale University Press, 2005.
67. M. MEKOUAR, *Tadashi Kawamata. Habiter le monde*, op. cit., p. 52. Voir aussi : « Nous [les Orientaux] nous n'avons pas de sentiment de permanence. Tout doit changer. Tout changera. Tout est donc fugace et la permanence n'existe pas. [...] il y a des catastrophes qui sont naturelles... nous devons faire avec. Il faut tout accepter » (T. KAWAMATA, *Tree Huts*, op. cit., p. 65).
68. L'installation qu'il produisit en 1992 sur l'île de Roosevelt Island y fait directement allusion, cf. <http://www.memoirealoeuvre.com/images/MAO1/KAWAMATA/2a.CONFERENCE-TADASHI-KAWAMATA-BAT-27-03.pdf>.
69. Cf. *Tadashi Kawamata, Entretiens*, op. cit., p. 80.
70. Cf. *Kawamata, 11/09/2001-11/03/2011*, Éditions Jannink, Paris, 2013.
71. Mark Sloan fait d'ailleurs une analogie entre le travail de Yamamoto et les mandalas de sables patiemment créés par les moines tibétains, et quasiment aussitôt détruits une fois terminés, destinés à recréer l'unité du monde et à activer certains esprits. Cf. Mark SLOAN, « A Story in Salt », dans *Return to the Sea, Saltworks by Motoi Yamamoto*, op. cit., p. 13. Le travail de Yamamoto peut également faire penser à ces nombreux dessins éphémères dans le sable, relatifs à des récits étiologiques, que l'on retrouve aussi bien chez les Navajos que chez les Aborigènes d'Australie, où la même activation temporaire d'êtres existants sur un autre plan que le nôtre est présente.
72. « Kōichi Kurita, mille terres, mille vies », op. cit., p. 9.
73. *Tadashi Kawamata, Entretiens*, op. cit., p. 12-13. L'artiste déclara ailleurs que le mono-ha avait développé, plus qu'une pratique sur le matériau, une « pensée sur le matériau », *ibid.*, p. 106.
74. M. MEKOUAR, *Tadashi Kawamata. Habiter le monde*, op. cit., p. 17.
75. *Tadashi Kawamata, Entretiens*, op. cit., p. 44.
76. *Ibid.*, p. 103.
77. C. GROULT, « Potentialités, au sujet de deux projets de Tadashi Kawamata », op. cit., p. 69 ; voir aussi : « Il y a une différence énorme entre les artistes européens ou américains et moi... je ne souhaite pas faire partie de cette histoire... de l'histoire de l'art occidentale » (T. KAWAMATA, *Tree Huts*, op. cit., p. 61).
78. A. GELL, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, op. cit., p. 63-84.
79. On observe d'ailleurs ici que la différence fondamentale entre le travail de Kawamata et celui de Yamamoto s'estompe, ou bien n'a pas d'incidence. Le caractère extrêmement intime des motivations de Yamamoto produit des résultats similaires aux réflexions éminemment plus sociologiques de Kawamata.
80. Chez Kawamata, l'emploi de n'importe quel matériau est de fait le vecteur d'une relation sociale : sollicité par l'ancienne ville minière de Tagawa pour un projet au long cours avec les habitants, l'artiste s'empara cette fois-ci du métal pour créer différentes constructions, vouées non seulement à réactiver la mémoire des lieux, mais aussi à aider des communautés fragmentées à se réunir, cf. C. GROULT, « Potentialités, au sujet de deux projets de Tadashi Kawamata », op. cit., p. 70.
81. Si cela est explicite chez Kurita et Kawamata, l'importance de la mer au début et à la fin des processus mis en place par Yamamoto permet de penser que cette différence entre eux est de degré et non de nature.

82. Nous reprenons ici la terminologie de Tim Ingold, refaçonant le terme aristotélicien : la vision « hylémorphique » de la création artistique repose sur l'idée que la volonté humaine peut totalement s'imposer aux outils et aux matériaux, envisagés alors comme inertes, muets, infiniment ductiles. Pour l'anthropologue écossais cette vision concerne essentiellement l'Occident moderne. Cf. Tim INGOLD, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017.

83. Les installations de Laib se collectionnent comme une sculpture, avec quelques précautions d'usage concernant le matériau, de même que les œuvres de Penone, à l'exception de certaines performances et gestes réalisés en forêt, tels que *Alpi Marritime* ou *Patate* mais où il est toujours question d'une information du non-humain par l'humain sans réciprocité.

84. Cf. notamment Pierre-Olivier DITTMAR, Pierre Antoine FABRE, Thomas GOLSENNE et Caroline PERRÉE, « Un matérialisme affectif », *Techniques et Culture*, n° 70, 2018, p. 36, <https://journals.openedition.org/tc/9382>.

85. C'est probablement ce qui permet à Kawamata d'affirmer combien le rythme des destructions et reconstructions d'une ville s'apparente à un cycle végétal (Tadashi Kawamata, *Habiter le monde*, op. cit., p. 52), là où la pensée écologique contemporaine classique opposerait radicalement ville et nature.

86. Au sens tel que décrit par P. Descola dans *Par-delà nature et culture*, op. cit.

87. Pour une démonstration *in extenso* de ses caractéristiques comme de ses possibilités, cf. P. DESCOLA, *La Fabrique des images*, Paris, Somogy, Musée du Quai Branly, 2010.

88. Le petit monde de la galerie est alors mis en relation avec celui, gigantesque, de la mer et des marais salins et, au-delà, avec tous les lieux de reversement du sel choisis par les spectateurs.

89. Notamment au travers de masques.

RÉSUMÉS

Le présent article vise à analyser la façon dont trois artistes japonais contemporains, Tadashi Kawamata, Kōichi Kurita et Motoi Yamamoto, mobilisent des matériaux organiques fragiles (le bois, la terre, le sel), à l'occasion de propositions formelles mettant en jeu la question du lien social entre humains, entre humains et non-humains. Ces pratiques sont motivées par une perception particulièrement précaire et éphémère de l'existence : décès de proches, destruction des sols, catastrophes climatiques et nucléaires, réorganisation systématique des villes. Le matériau, toujours récolté quelque part, est alors moins l'enjeu d'une opération visuelle et symbolique d'esthétisation de la nature, qu'une actualisation d'une forme de structure sociale où humain et non-humain cohabitent. L'analyse de la distribution de l'agentivité permet de mieux situer la pratique de ces artistes au sein des ontologies de Philippe Descola de « l'animisme » et de « l'analogisme », et de les différencier de pratiques occidentales similaires activant le schème « naturaliste » : l'artiste y subit toujours l'agence d'un lieu, d'un matériau, d'un non-humain, et lui comme les spectateurs se trouvent pris dans un tissu de relations où les frontières entre nature et culture n'ont pas cours.

This paper aims to analyse the way three Japanese contemporary artists, namely Tadashi Kawamata, Kōichi Kurita and Motoi Yamamoto, employ fragile organic materials (wood, soil, salt), in formal propositions that question social links between humans and non-humans. These works are motivated by a precarious and ephemeral perception of existence: relatives' passings,

soil's destruction, nuclear and climatic catastrophes, systematic urban reorganization. The material, always collected somewhere specific, is then less a symbolic and visual operation of nature's aestheticization than an actualization of a certain social structure where humans and non-humans live together. The analysis of agency's distribution allows to better situate those works into Philippe Descola's « ontologies », such as « animism » and « analogism », and to differentiate them from similar Western practices activating a « natularist » scheme: the artist always undergoes the agency of a place, a material, a non-human, as him and viewers are stuck into a relationship network where the frontiers between nature and culture aren't operating.

INDEX

Mots-clés : Tadashi Kawamata, Kōichi Kurita, Motoi Yamamoto, art japonais, écologie, Descola, Gell, non-humain, nature, art contemporain

Keywords : Tadashi Kawamata, Kōichi Kurita, Motoi Yamamoto, japanese art, ecology, Descola, Gell, non-human, nature, contemporary art

AUTEUR

NICOLAS-XAVIER FERRAND

Nicolas-Xavier Ferrand est docteur de l'Université de Bourgogne en histoire de l'art contemporain et chercheur indépendant. Il enseigne à l'EAVT Paris-Est et à l'Université Sorbonne Nord. Après une thèse, sous la direction d'A. Turowski puis de B. Tillier, sur Bertrand Lavier et le rapport au réel, son travail s'est concentré sur une recherche épistémologique à propos de la notion de « réalité », et de ses implications dans l'art contemporain. Cette démarche, croisant l'histoire de l'art et l'anthropologie des images, l'a amené à s'intéresser plus particulièrement ces dernières années aux rapports entre humains et non-humains inscrits au sein des propositions plastiques.