

ETC



Rêves plastiques et chimères circonstancielle

Les Avant-gardes au Japon, commissaire : Yoshio Shirakawa; *Yoshio Shirakawa*, commissaires : Masashi Ogura et Makiko Hara, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal. Du 6 novembre au 21 décembre 1997

Réjean-Bernard Cormier

Numéro 42, juin-juillet-août 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/466ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cormier, R.-B. (1998). Compte rendu de [Rêves plastiques et chimères circonstancielle / *Les Avant-gardes au Japon*, commissaire : Yoshio Shirakawa; *Yoshio Shirakawa*, commissaires : Masashi Ogura et Makiko Hara, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal. Du 6 novembre au 21 décembre 1997]. *ETC*, (42), 45-47.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

ACTUALITÉS / EXPOSITIONS

MONTREAL

RÊVES PLASTIQUES ET CHIMÈRES CIRCONSTANCIELLES

Les Avant-gardes au Japon, commissaire : Yoshio Shirakawa; *Yoshio Shirakawa*, commissaires : Masashi Ogura et Makiko Hara, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal. Du 6 novembre au 21 décembre 1997



PHOTO: GUY L'HEUREUX

Yoshio Shirakawa, *Moderne*, 1997. Acrylique sur tissu industriel « camoufflage »; 100 x 80,3 cm. Courtoisie du CIAC.

« Étant donné que notre monde est composée contrées différentes, de cultures différentes et d'hommes différents, je n'ai aucune envie de rêver dans la limite d'un concept unique de " l'art ", j'estime qu'il existe des " rêves " différents de l'art! »

Yoshio Shirakawa

Ceux et celles qui ont vu l'exposition de Yoshio Shirakawa, une exposition accompagnée d'une présentation très fournie de documents photographiques relatant l'historique des avant-gardes au Japon (le travail d'archivage préparé et proposé par l'artiste couvrait tout ce siècle et tentait d'établir une piste de lecture menant plus spécifiquement à l'exposition des œuvres de Shirakawa) se souviendront de l'étonnement dans lequel un tel fourmillement d'informations plaçait le spectateur.

Cette exposition double, proposée comme telle, consacrant une partie importante du lieu d'exposition à un

ensemble de relevés photographiques noir et blanc présentés de manière muséale et didactique, placé comme annexe à la présentation des œuvres de Shirakawa dans la salle principale du CIAC, marquait en soi, en même temps qu'une certaine déroute des repères de lecture, une orientation de notre compréhension esthétique des œuvres de Shirakawa. Cet artiste s'assurait par réappropriation sa participation à la cohésion d'un monde bien particulier, celui de l'art d'avant-garde du Japon au XX^e siècle. Il faut de même noter que concrètement, ce jumelage offrait aussi par la force des documents et œuvres présentés une déconstruction habile des notions d'exposition de groupe et solo, en accentuant ce qu'il y a de circonstanciel dans toute production artistique.

Buto, *Mavo* et *Gutai* étaient donc présentés comme autant de mots clefs² servant à établir auprès du spectateur une compréhension sommaire d'un monde complexe : *Les Avant-gardes au Japon*. Cet art a eu comme figure d'introduction toute désignée Yoko Ono, artiste à qui l'art d'avant-

garde japonais doit évidemment beaucoup, à la fois pour son influence interne aussi bien qu'internationale, et dont le travail a tracé un pont entre Orient et Occident encore inégalé.

Qu'un artiste prenne appui sur les mouvements d'avant-garde pour réfléchir à partir de ses œuvres à la notion d'art actuel, qui plus est à un art qui se veut être l'illustration de particularités culturelles et identitaires, dénote des partis-pris précis. Chez Shirakawa, il s'agit entre autres d'établir des paramètres contournant une occidentalisation croissante de l'art actuel au Japon.

Ce point de vue face à l'art occidental dont cette exposition nous donne un aperçu est loin d'être simple (puisque celui-ci ne fait pas l'unanimité auprès des artistes du Japon) et place un spectateur occidental presque en situation d'imposture vis-à-vis une lecture d'œuvre qui par ailleurs demeure esthétiquement parlant autonome. Parmi les questions que pose Shirakawa, nous retrouvons celles-ci : « Est-il vrai que l'art ignore les frontières ? Est-il vrai qu'une œuvre d'art, si elle est de qualité, est reconnue comme telle partout³ ? » Le fait qu'il ait intitulé pas moins de quatre de ses expositions solo « Are you a Japanese ? » montre assez bien l'importance que prend la question de l'identité de l'art liée à une culture instable parce qu'en transformation. « Je cherche *mon* identité et celle du monde entier... », écrit-il par ailleurs. La portion d'exposition réservée aux œuvres de Shirakawa présentait principalement deux séries d'œuvres ayant pour titres : *Form-Place* et *Gaki I, Gaki II, Gaki III*.

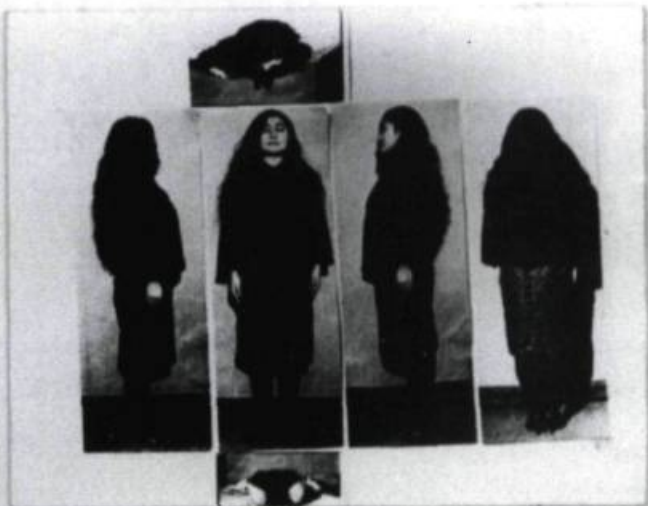
Les œuvres intitulées *Form-Place* montrent comment l'artiste compose des narrations sinon autobiographiques du moins en rapport avec des remémorations et sélections évocatrices personnelles, construisant ses lieux de référence imaginativement. Ces lieux seraient entre autres ceux de son enfance et de sa vie de jeune adulte au Japon, lieux où l'artiste aime replonger pour rechercher le japonais en lui⁴.

Une de ces *Form-Place* est composée d'un grand encadrement asymétrique formant virtuellement un carré de bois. Les rebords de cet encadrement sont sinueux, ils peuvent rappeler le mouvement des vagues. Sur la partie inférieure de ce cadre, le mur sert de toile de fond et prend, grâce à de la lumière, une tonalité particulière et uniforme. L'ensemble de l'œuvre évoque le lien que des insulaires sont forcés de tisser avec la mer, mais, aussi, la tradition (le bateau) jumelée à la modernisation (le néon), les gigantesques chantiers navals japonais. Le point de vue de l'artiste, celui qu'il propose au spectateur par ces œuvres, est celui du voyage individuel, encadré par un monde onirique où l'errance se joue indéniablement à partir d'une compréhension formelle de la matérialité.



Autre *Form-Place*, il s'agit cette fois d'une grande pièce de tissu uni sur faux-cadre, support proposé en tant qu'espace plein, à l'état d'origine et sans apprêt. À l'aide de fil noir, l'artiste a tracé une série de pilônes créant de cette manière une trouée dans le matériau uni, une illusion en perspective. De cette façon, le spectateur prend simultanément conscience de la percée de son regard dans l'œuvre, de sa découpe de l'œuvre en avant-plan et arrière-plan, au moment même où il observe la découpe du tissu par l'artiste et la percée des trous d'aiguilles dont les formes en fils noirs constituent les traces franches. Cette utilisation très libre des matériaux chez Shirakawa est visiblement ludique, comme si l'accumulation de repères culturels propre à cet artiste l'avait mené à un automatisme dans la sélection de ses matériaux, où s'exprime un rapport presque animiste à ceux-ci, les matériaux dictant par eux-mêmes l'usage et le jeu formel associatif où les inscrire.

Plus loin *Gaki I, Gaki II, Gaki III*, œuvres de mêmes dimensions liées formellement entre elles mais autonomes, représentent une suite comportant un même personnage féminin identifiable en tant que figure unique, identique, transposée d'une œuvre à l'autre. Les formes représentées dans ces œuvres le sont à partir d'un traitement linéaire, à contre-perspective, une technique de représentation plutôt orientale. Il s'agit de personnages tor-



Les Avant-gardes au Japon 1920-1970. Documents photographiques sur la performance. En haut à droite: Yoko Ono; en dessous: Nam June Paik. Courtoisie du CIAC.

turés, nus et accroupis sur un terrain indéfini, marécageux (d'aspect rappelant autant le feu qu'une fluidité liquide); au-dessus d'eux, des langues de couleurs créent un monde étrange et érotique, évoquant une chute de flamme. La chute des flammes est accentuée par une réelle perforation du support dans la partie inférieure des peintures qui occupent environ le tiers de l'espace des panneaux. Ces panneaux sont constitués tous trois de tissu dont l'effet esthétique, en tant qu'agencement de textures, motifs et couleurs, construit des univers qui portent jusqu'aux limites sensibles le chatolement et la sobriété. La couleur et les imprimés de motifs traditionnels assurent sa particularité à chaque panneau mural. Ces tissus sont tendus chacun sur un faux-cadre, tandis qu'à l'exception du rebord supérieur des panneaux, chaque côté laisse paraître des pans de tissus offrant des plis étudiés. Le féminin et le sensuel sont partout présents dans ces œuvres. L'ensemble fait penser à la *Chanson de la flamme*, poème de Makoto Ōoka : « Lorsqu'ils m'effleurent/Les hommes poussent des cris de frayeur/Mais comment saurais-je moi-même/Si je suis chaude ou froide ? »⁵. Cette exposition double, par sa partie œuvre et sa partie introduction à l'œuvre, révèle pour le moins une position d'artiste peut habituelle, au Japon autant qu'ailleurs. Cette mesure, il l'applique bien sûr à sa réalité d'artiste posté au Japon, travaillant sur place la question d'identité tout en réfléchissant sur l'art. Des ré-

flexions qui toujours mènent à d'autres espaces, mais des espaces perçus par l'artiste avec ambivalence, à la fois comme rêves possibles et chimères.

RÉJEAN-BERNARD CORMIER

NOTES

- ¹ Shirakawa, Yokio, *Message en provenance de l'île du soleil levant*, Éditions 23, Besançon, 1997, p. 35.
- ² Le concept de l'art tel que nous l'entendons a été introduit au Japon pendant la période Meiji (1868-1912) période marquant, en même temps que la fin de l'ère des Shogun et de l'ancien système féodal, une ouverture au monde extérieur. De cette période, un mot demeure pour désigner ce que nous classifions peut-être de performance, nouveau théâtre, chorégraphie d'avant-garde : *Buta*. *Bu* en japonais signifiant danse et *to* : pas. Ce mot servait initialement sous l'ère Meiji à désigner les salons de danses. Pour sa part l'avant-garde dans l'histoire particulière du Japon a pour chef de file l'artiste Tomoyoshi Murayama. Celui-ci, après un séjour d'un an à Berlin, forma à son retour à Tokyo en 1923, un groupe d'esprit très critique, d'inspiration dadaïste et politiquement de gauche, qui avait pour nom *Mavo*. Plus près de nous, l'apparition du Manifeste de l'art *Gutai* en 1956, dû à l'artiste Jiro Yoshihara, marque les prémices d'une participation spécifiquement japonaise à l'élaboration d'un art contemporain et actuel mettant à l'avant-plan les spécificités d'une culture poreuse aux influences extérieures.
- ³ *Idem*, p. 14.
- ⁴ Voir Shirakawa, *op. cit.*
- ⁵ Tamba, Akira (Collectif coordonné par), *L'esthétique contemporaine du Japon*, CNRS Éditions, Paris, 1997, p. 93.