

ETC



## « New Generation Japanese Painters » Stratégies d'une séduction, le mimétisme à l'oeuvre

Ludovic Fouquet

Number 64, December 2003, January–February 2004

Mimétismes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35396ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fouquet, L. (2003). « New Generation Japanese Painters » : stratégies d'une séduction, le mimétisme à l'oeuvre. *ETC*, (64), 20–23.

Hiroshima

## STRATÉGIES D'UNE SÉDUCTION, LE MIMÉTISME À L'ŒUVRE.

« New Generation Japanese Painters », Musée d'art contemporain d'Hiroshima, 21 juin - 8 octobre 2003

Utiliser l'imitation comme une protection, se fondre dans la ressemblance mais parfois aussi donner à voir par-delà la ressemblance, tels peuvent être les enjeux du mimétisme. Cette notion véhicule une assez forte connotation volontariste, il s'agit de *se rendre semblable*, action consciente. Mais une autre acception de ce terme évoque plutôt un processus mécanique, « ressemblance produite par imitation machinale » (*Le Petit Robert*, « mimétisme »). Il s'agit alors de s'intégrer dans le milieu environnant en faisant ce que fait la majorité, en se pliant aux goûts du jour. Combien de peintres ont ainsi réalisé des premières toiles reproduisant avant tout l'esthétique de leur époque, qu'elle soit majoritaire ou non. Les premières sections d'expositions monographiques sont en général emplies d'œuvres de ce genre. C'est passé un certain temps que l'artiste trouve sa voie, sa main et change l'apparence de ses œuvres pour ne plus ressembler à ce qui l'entoure, pour affirmer une singularité.

Une large part de l'enseignement artistique a résidé, pour longtemps, dans un travail de reproduction d'œuvres passées comme autant d'apprentissages par imitation – reproduction de dessins de maîtres, de sculptures avant d'aborder, après un temps plus ou moins long, le modèle vivant – l'imitation étant ici conçue à la fois

comme immersion et enseignement. Le musée était alors le lieu pédagogique premier, lieu – pour parodier les propos de Don Fernand, dans *Le Soulier de Satin* de Claudel – où l'on protège « les connaissances acquises ». Rien n'exprime mieux la nécessité de mimétisme d'alors que cette tirade du *Soulier*, dans laquelle Don Léopold Auguste, professeur de Grammaire, donne sa conception de la nouveauté :

Don Léopold Auguste

Qu'on me donne du nouveau. Je l'aime.

Je le réclame. Il me faut du nouveau à tout prix.

Don Fernand

Vous me faites peur.

Don Léopold Auguste

« Mais quel nouveau ? » (...) « Du nouveau, mais qui soit la suite légitime de notre passé. Du nouveau et non pas de l'étranger. Du nouveau qui soit le développement de notre site naturel.

Du nouveau encore un coup mais qui soit exactement semblable à l'ancien ! »<sup>1</sup>

L'exposition collective qui occupait cet été le Musée d'art contemporain d'Hiroshima joue parfaitement de cette notion ambiguë de mimétisme, à tel point que l'on pourrait penser qu'il s'agissait du thème même. L'exposition était consacrée aux peintres « qui vont faire l'art contemporain japonais de demain », une nouvelle génération d'artistes placés sous le signe de





Mika Kato, *Pangees*, 2003. Photo : Ludovic Fouquet.



deux illustres prédécesseurs, Yoshitomo Nara et Takashi Murakami, internationalement reconnus et œuvrant tous deux dans un champ proche de celui de l'illustration.

Les six artistes représentés pratiquent tous la peinture, et une peinture figurative, lisse, basée sur un travail de dessin parfaitement lisible. La première surprise vient donc de cette inscription dans la tradition, alors que l'on s'attend à une tout autre approche à propos d'une relève ! Cependant, on découvre vite que cette inscription dans la tradition, qui adopte ici la voie du mimétisme, n'est pas aussi simple et anodine, que tout y est piégé. Le mimétisme sert ici de couverture, de prétexte à une exploration qui dynamite en fait des genres picturaux (le portrait, le paysage) de l'intérieur. Il ne s'agit plus de reproduire pour acquérir un savoir faire, mais plutôt de reproduire pour mieux défaire, reproduire pour déconstruire. Le mimétisme est donc bien ici une manœuvre, un détour, qui emprunte à toutes sortes de traditions et de médias ses figures, pour mieux les pervertir. Le mimétisme deviendrait alors démarche critique et par là même positionnement contemporain, un positionnement qui agirait non pas par la voie de la confrontation ou de la négation, mais bien au contraire par celle de la séduction via l'imitation : ressembler pour mieux tranquilliser puis frapper !

Nobuya Hoki s'inscrit apparemment dans la tradition japonaise de peinture de paysage avec des fleurs en gros plans et de larges plages blanches, mais le paysage est ici réalisé au trait, sans aucune valeur et dégradé autres que la couleur violette du trait et les surfaces blanches sont en fait des pans de toile vierge qui, loin du brouillard des paysages traditionnels, donnent ici au dessin une impression d'inachevé. Un autre dessin est au contraire plein, et on n'est plus sûr de ce que l'on voit, tellement l'espace est saturé d'un fouillis de traits. Une série de dessins sur papier gris ou noir jouent d'une même perturbation visuelle avec des arbres et morceaux de paysage réalisés en traits verts ou oranges. De grands cercles pleins (gris ou oranges) s'inscrivent dans ces paysages et viennent en occulter des pans de manière aléatoire. La peinture surgit en tant qu'intervention hétéroclite et fait basculer la représentation. Dans cette approche graphique, inspirée d'une tradition reconnaissable, il y a donc travail de masque, altérant non pas tant le dessin – virtuose et classique – que sa lisibilité.

Jun Nasegawa, diplômée du Goldsmith College à Londres, publie ses peintures dans des magazines de mode. La référence est ici non pas tant la peinture que la bande dessinée ou l'univers *glamour* des publicités (en référence à la photographie comme à la télévision), dans des compositions vaguement érotiques : jeunes femmes en petite camisole, fixant le spectateur comme elles fixeraient l'objectif d'un appareil photo. Au travers de ces jeunes filles ou de GI's songeurs, pris dans leur quotidien (rêve, sorties), l'artiste joue avec des icônes américaines. Plus qu'un tableau, on a tout d'abord l'impression de voir des planches de BD en

très grand format mais c'est aussi de la peinture – dans une matière très lisse mais ultra colorée, où tout est cerné d'un trait blanc, noir ou rose – déclinant une chronique douce amère, et qui atteint une efficacité particulière par sa simplicité même. Le traitement des tenues de camouflage des GI's est manifeste, qui voit les motifs repris à l'identique pour peindre la forêt environnante. La peinture singe la BD, qui s'inspire du photo-reportage, tout en citant des techniques picturales... qui camoufle qui ?

Cela est encore plus net chez Nobuyuki Takahashi, qui joue avec des icônes détournées ou plutôt transformées par virement de couleur, saturation de lumière, rajout de trame. L'artiste intègre des sujets et des manières classiques, les cite pour mieux en jouer (approche impressionniste d'une femme à la rivière, croquis à la Matisse d'un pont de Paris, architecture couleur de sable se détachant d'un ciel bleu et évoquant des croquis de Delacroix au Maroc, paysage à la manière de David Hockney...). La femme à la rivière est vue dans un éblouissement blanc : la peinture tente de rendre une impression lumineuse propre au médium photographique, tout en recourant à un traitement en aplat et à une simplification des figures très BD. Le paysage à la Delacroix est évoqué dans une simplification particulière, comme si l'artiste voulait reprendre une approche (citation) tout en réduisant au maximum chaque intervention (gestes couleurs, détails), en conservant toutes les caractéristiques initiales.

À sa suite, Satoshi Watanabe (Glasgow School of Art) propose des vues hyperréalistes de bâtiments célèbres (Tate Gallery, Le Louvre et sa pyramide, La Villa Savoye, comme le fameux jardin zen Ryoan-ji) qui sont réalisées en pointillés – soit points blancs sur fond de paysage peint soit, au contraire, paysage dans les points et fond laissé blanc – et évoquent la trame des visuels de magazines ou d'affichages portés à grande échelle. Les deux trames de chaque bâtiment sont mises côte à côte. Le paysage vu par le prisme de la photographie est retraduit en peinture, cette approche n'est pas novatrice et le rendu à un fort goût de déjà vu : relecture d'une image avec des canons autres, pas seulement esthétiques mais aussi techniques, en multipliant les références.

C'est bien notre attitude face aux images, et particulièrement face aux images traditionnelles – en ce sens, celles de la BD et des tabloïds appartiennent déjà à une tradition – qui est ainsi questionnée à travers ces jeux de mimétismes. Le mimétisme se débarrasse du problème de la reconnaissance alors même qu'il l'installe comme pivot même, ce qui est bien le propre du camouflage : disparaître comme élément hétérogène tout en étant profondément différent (de l'environnement pour une plante ou un animal, de la pratique citée pour un artiste).

Mika KATO nous met face à de grands visages songeurs qui nous contemplent, nous fixent de leurs yeux trop grands et nous mettent mal à l'aise. Elle choisit la voie de l'hyperréalisme en partant de photo-





Jun Nasegawa, *Blue Warrior*. Photo : Ludovic Fouquet

graphies d'elle-même qu'elle agrandit avec une précision troublante, tout en insérant, dans la plus pure tradition de l'hyperréalisme, des indices révélant la nature picturale de l'entreprise : brillances et reflets un peu trop exagérés, taille des yeux, œil de poupée qui n'a plus que deux cils et poudroïement de peinture suggérant le grain de la peau tout en donnant un côté pailleté à l'ensemble. Ces portraits (gros plan de visage, tête de poupée, visage posé contre un crâne d'animal) sont de très grand formats ; formats carrés aux bords stricts ou arrondis, évoquant alors les vieilles photographies, ou format oblong, irrégulier, sorte de support ovale qui aurait fondu. Le mimétisme photographique joue à plein tout en étant impossible onthologiquement : ces créatures n'existent pas et n'ont pu poser devant un objectif. Mais elles nous fixent, et leur attention, leur douceur sont vertigineuses, comme le serait celles d'une femme enfant ou d'un monstre. La désuétude apparente s'appuyant sur un mimétisme évident s'apparente donc à un travail de leurre, séduisante ressemblance qui nous attire mieux qu'un appât !

Les ciels et paysages d'Atsuhiko Fukui sont tous peints en tons pastels d'aspect satiné (mauve, vert, bleu clair...), larges pans de couleurs en aplats. Malgré le grand format, la référence à la BD fantastique (Moebius...) est patente, comme autant de moments de bascule, chroniques quotidiennes de réveils embrumés. Ces représentations d'espaces vides et sans surprise (un champ, le ciel nuageux et un plongeur, des collines...) s'avèrent en fait propices à une double lecture : sans cesse interviennent des éléments que l'on découvre dans un second temps (des membres du corps – pied, main –, un cercle lumineux, la perspective d'un mur) ou que l'on interprète autrement, et qui viennent contredire la lecture du paysage, pour en faire une maquette, une couverture, cette autre chose qui pourrait être aussi un paysage. Ainsi, ce plongeur supportant des vête-

ments en tas et une écharpe bleue pourrait aussi se lire comme un paysage flottant, surmonté de collines et d'une surface d'eau qui finit en cascade — ce qui n'est pas sans rappeler les conceptions anciennes d'une Terre plate et bornée. Le trouble est le même pour un paysage vallonné de collines verdoyantes et fleuries, qui semble n'être autre chose que les couvertures d'un lit, suggérant les contours d'un corps allongé. Une double bordure bleue joue aussi bien du tracé d'une rivière que d'un motif de couverture. L'ambiguïté demeure, elle est surtout le sujet premier de ce travail.

Le mimétisme cultive l'ambiguïté dans ces quelques approches picturales, il est bien l'autre mot du camouflage, mais plus que ce dernier, il suggère un jeu même sur sa visibilité. Je camoufle et je dévoile dans le même temps ce qui me voile, je révèle la supercherie tout en la consolidant. Il s'agit donc bien de rendre ambiguë la représentation picturale traditionnelle (paysage et portrait) en la piégeant et en jouant de sa lisibilité. L'apprentissage est donc particulier qui voit ces « jeunes praticiens » reproduire un modèle de manière fidèle tout en le travestissant, mais qui les voit surtout proposer des visions qui ne sont pas tant des miroirs d'une réalité que le reflet de notre perception. Les images nous regardent – et le nombre de visages qui nous dévisagent de manière directe dans cette exposition n'est pas anodin. Le mimétisme serait alors l'autre mot pour signifier l'attente, piège tendu qui s'accomplit dans l'intervalle même de sa préhension et de sa compréhension.

LUDOVIC FOUQUET

#### NOTE

<sup>1</sup> Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, III<sup>e</sup> journée, sc 2, Paris, Gallimard, 1929/1957, p. 232-233.