

ETC



La culture de la nature et l'universel

Kimio Tsuchiya, *Provenance - A Fragment of Silence*,
intervention *in situ* et exposition, La galerie d'art du collège
Édouard-Montpetit, Longueuil. Du 6 juin au 22 juillet 1994

Jocelyne Connolly

Number 28, November 1994, February 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35686ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Connolly, J. (1994). Review of [La culture de la nature et l'universel / Kimio Tsuchiya, *Provenance - A Fragment of Silence*, intervention *in situ* et exposition, La galerie d'art du collège Édouard-Montpetit, Longueuil. Du 6 juin au 22 juillet 1994]. *ETC*, (28), 29–32.

LONGUEUIL

LA CULTURE DE LA NATURE ET L'UNIVERSEL

Kimio Tsuchiya, *Provenance - A Fragment of Silence*, intervention in situ et exposition, La galerie d'art du collège Édouard-Montpetit, Longueuil. Du 6 juin au 22 juillet 1994

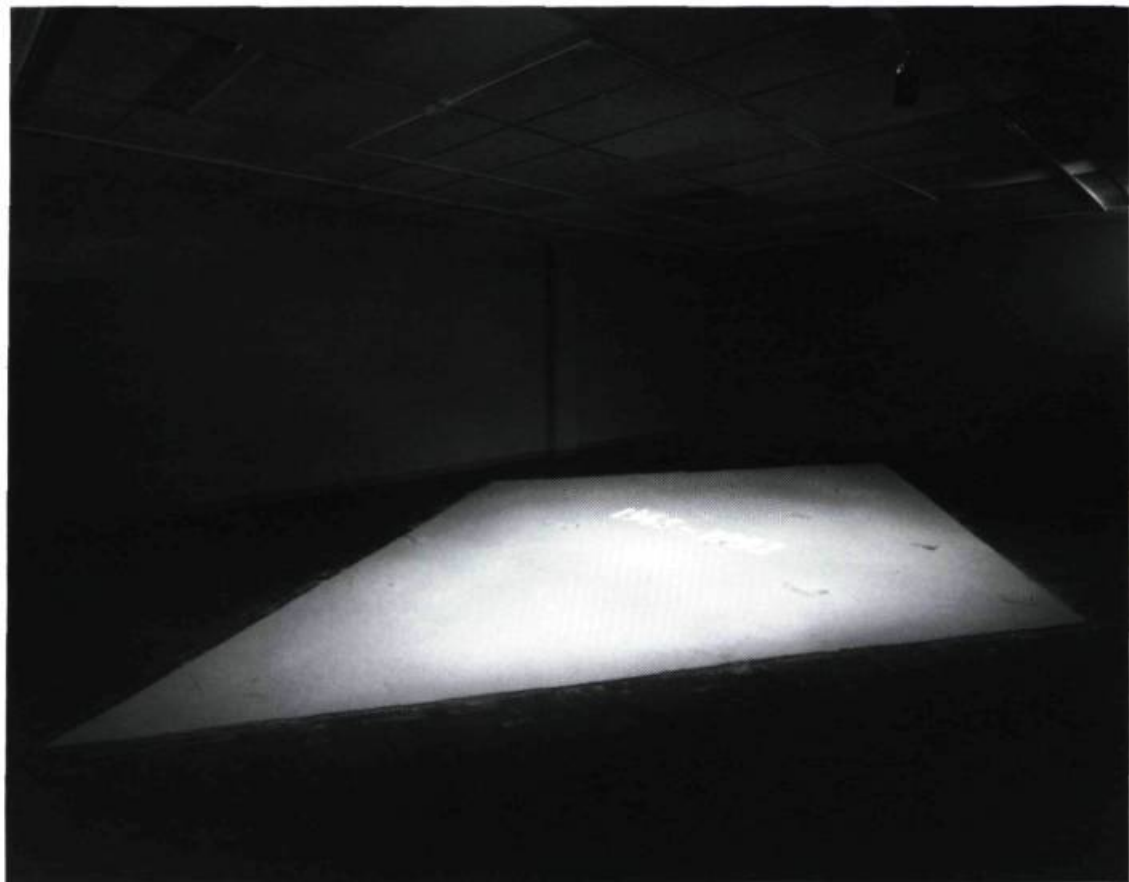


Photo : Guy L'Heureux

Kimio Tsuchiya, *Proto-paysage*, 1994. Cendres provenant d'une maison délabrée entièrement incinérée, livres brûlés; 9 m x 5,5 m x 7 m.

Le sculpteur japonais Kimio Tsuchiya intervient et expose ses travaux à La galerie d'art du collège Édouard-Montpetit. Organisé par la directrice, Madeleine Hivon, cet événement permet de réfléchir sur la notion d'internationalisation des artistes en arts visuels. Tsuchiya s'inscrit dans l'espace international.

Architecture et nature

Le travail de Tsuchiya dénie les politiques en matière d'architecture au Japon. Dans l'analyse, il est utile de tenir compte des facteurs socio-historiques de l'évolution du bâti japonais. Udo Kultermann trace un schéma de ces conditions inhérentes à l'architecture japonaise. Il est fondamental de considérer que « Le Japonais est dépendant des formes naturelles [qu'il] n'est pas à même de se libérer d'elles; [qu'il] est familier avec leur connaissance intime depuis des centaines d'années [et que] la nature

joue au Japon un rôle plus important qu'en Europe ou en Amérique »¹. De plus, selon l'auteur, le Japonais ne s'oppose pas au développement technologique mais tend plutôt à le relier à son univers tant physique qu'intellectuel et cela, selon son rythme de développement. Il souligne qu'il est maintenant reconnu que même l'architecture traditionnelle du pays ne s'appuie pas sur le passé zen, mais plutôt sur les techniques de l'Ouest et sur les facteurs sociologiques. Il semble important de savoir que parmi ces facteurs, le bois s'avère le matériau du bâti traditionnel : « les forêts immenses qui couvrent le pays » et « les fréquents tremblements de terre » motivent des « constructions rapides et d'une grande résistance ».

De plus, l'auteur remarque :

« Dans le domaine de la construction urbaine, les Japonais, comme la plupart des autres peuples, ne sont pas

parvenus à des solutions nouvelles. Les villes poussent sans aucune forme dans le pays qui les entoure. Des règlements entravent singulièrement la construction et les intentions constructives des jeunes architectes [...]. Un des leaders des architectes au Japon dit : « Notre administration ne connaît que la reconstruction, que la réorganisation après la catastrophe. Elle ne voit pas la nécessité d'empêcher des catastrophes nouvelles par des nouveaux programmes constructifs.² »

Ces brefs commentaires mettent en évidence des rapports nature-technologie-technocratie qui influent sur les conditions architecturales au Japon. La forêt couvre, encore dans les années 1990, 68 % du sol nippon. Le Japonais entretient avec la nature un rapport privilégié. La nature traverse l'iconographie japonaise. De motif dans la peinture traditionnelle, elle s'impose comme référent dans l'art actuel de plusieurs artistes de ce pays, même si ces représentations se montrent résolument universelles³. Certes, les préoccupations écologiques discutées dans les travaux des années 1980, se retrouvent sur un plan international. Cependant, l'intérêt, dans l'examen des recherches des artistes dans une culture donnée, est de voir les traits distinctifs de cette culture. On le vérifie ici dans le travail de Tsuchiya.

Il vit dans un environnement naturel, en périphérie de Tokyo, à Matsudo, ville jusqu'à récemment entourée d'une forêt dense. Contrainte par la réalité du développement urbain énoncée plus haut, la forêt s'érode et son produit n'aurait plus aucune utilisation⁴. L'idée de récupération, si présente dans l'art actuel, se trouve ici liée à un phénomène nature-technocratie de l'environnement socioculturel. Tsuchiya s'approprie les éléments mêmes de la nature (bois), ainsi que de ceux de la culture (architecture), avec une économie de moyens efficace.

Formes, matériau et culture

Il fournit clairement les pistes du bâti. La totalité de l'espace d'exposition en est investie. D'entrée de jeu, le visiteur fait face à *Landscape in Silence*, structure en forme de coupole polyédrique : des arêtes d'acier noir soutiennent des plans de verre, certains texturés, métaphores de l'ornement architectural moderne et postmoderne. Le dispositif scelle et laisse voir le matériau/métaphore de la nature japonaise – le bois – cependant réduit à l'état de cendres. Ces cendres sont les restes d'une maison vouée à la démolition, puis incinérée. Le rapport, ici, entre le matériau et le concept, s'établit par un procédé fort subtil : le matériau et l'idée de la technocratie du champ architectural s'interrelient par synthèse du matériau transformé qu'est la cendre.

Si des pièces de racines séchées, perceptibles sous les



cendres, amplifient la part métaphorique, la part autoréférentielle de ce dispositif est amplement réalisée : cela se justifie par la mise en œuvre – technique mais également plastique – des plans de verre formant la coupole. Elle laisse voir le matériau, fin dans sa texture et son chromatisme – une mince nappe de cendres claires étendue au sol. Les ombres fournies par l'éclairage amplifient la tension entre une géométrie – celle de l'architecture japo-



PHOTO : GUY L'HUÏREUX

Kimio Tsuchiya, *Landscape in Silence*, 1994. Acier, verre, racines séchées et cendres provenant d'une maison délabrée entièrement incinérée; 4,5 m x 50 cm.
 Au mur : *Drawing for Ashes*, 1994. 25 dessins. Encre sur papier; 1,87 x 3,15 m. Chacun : 37 x 28 cm.

naïse—et des diagonales, des matériaux transparents, d'autres translucides et enfin, la texture des blancs gris des cendres. C'est dans cette mise en forme qu'est contenu le pouvoir discursif de Tsuchiya. En utilisant la grammaire universelle de l'installation et un référent collectif (l'écologie), il organise le discours par les moyens significatifs de sa culture.

Sur le plan de la mise en exposition, bien que *Landscape in Silence* se présente comme travail autonome, un accro-

chage de vingt-cinq dessins au mur répond à l'installation au sol. Assemblé sous forme de losange, *Drawings for Ashes* manifeste également une remarquable pureté de moyens. Des formes floues, telles les cendres en mouvement, sont données par les milliers d'infimes traits, hyper-fins, d'encre sépia. L'obliquité des traits et la texture du papier suffisent à donner le mouvement, même contenu, comme dans *Landscape in Silence*.

Plus contenu par ailleurs se présente *Proto-Paysage*. Le sol supporte les cendres, là aussi, d'une maison délabrée et incinérée. Tsuchiya donne à voir une forme, un matériau et une culture. Environ deux centimètres de cendres claires forment un large polygone irrégulier (9 m x 5,5 x 7 m) qui donne le plan d'un bâtiment. Quelques livres brûlés, sous les cendres, déjouent la planéité de cette figure sculptée. Les années – 1965 – 1992⁵ – sont projetées, sous forme de lumière blanche, sur la surface monochrome. Cette sobriété formelle favorise la réflexion plutôt que de ramener à la philosophie zen (méditation). D'ailleurs, Tsuchiya fournit les pistes historiques et culturelles : livres, forme architecturale, chronologie (durée de vie du bâtiment incinéré) et enfin les cendres, moyen ultime de récupération : composées de minéraux, elles ne s'altèrent plus et se situent à la fin du cycle biologique (les cendres sont retournées chez l'artiste, au Japon, l'exposition terminée⁶), à moins d'adopter de nouvelles combinaisons qui les transformeront en de nouveaux matériaux. Tsuchiya réfléchirait donc sur l'histoire architecturale, par le biais de la culture japonaise. Cette démarche plastique s'inscrit dans les préoccupations typiquement postmodernes depuis les années 1980. Elle est un exemple de discours plastique pointant sa différence culturelle dans une structure universelle.

Par le réalisme de la récupération et le discours écologique, le travail de Tsuchiya s'inscrit certes dans le débat sur l'écologie, mais il acquiert une valeur ajoutée en exposant l'existence du lien intime du Japonais à son environnement naturel – ses forêts. Il montre aussi la tension entre la nature et la technologie. Le Japonais possède une connaissance étroite de sa nature, et le système de représentation de l'art japonais s'est d'ailleurs développé en s'en appropriant les motifs. La conceptualisation qu'en fait Tsuchiya depuis les années 1980 fait le lien entre cette nature et la socio-histoire de l'architecture au Japon. Si, en 1960, Kultermann fait remarquer que le Japonais ne s'oppose pas au développement technologique, on peut constater aisément la même chose pour le temps actuel car le rythme de cette croissance est ultra-rapide. Paradoxalement, tout en demeurant attaché à la nature, Tsuchiya résiste à l'hégémonie technologique alors que les valeurs écologiques sont prises en compte par l'art.

Sur l'universel et les pratiques de diffusion

La mondialisation des marchés, dans tous les secteurs de production, implique aussi, inévitablement, la mondialisation de la diffusion. La circulation des biens symboliques n'échappe pas à ces tendances actuelles. Même en tentant de préserver les richesses des différentes cultu-

res, ces dernières doivent circuler plutôt que demeurer enfermées dans leurs institutions nationales – que ce soit sur les plans de l'exposition, du savoir par le musée ou du marché. Il faut souligner ici l'initiative de Madeleine Hivon, directrice du centre d'exposition, pour la conception de cette exposition. Au Québec, ce genre d'événement se produit surtout dans le cadre d'événements collectifs. Claude Gosselin le démontre avec le CIAC depuis le milieu des années 1980. On peut aussi noter les retombées de ces manifestations pour les artistes québécois qui seront invités à l'étranger. La pratique n'est pas assez répandue. Par ailleurs, l'effet d'échange (culturel et esthétique) doit avoir lieu, du moins à moyen terme. Madeleine Hivon fait part de ces effets au niveau international : sous ses soins, les diffuseurs japonais de l'artiste ont visité l'exposition, des institutions muséales québécoises, des centres de documentation et des librairies d'art (question de se documenter sur l'art produit au Québec); ils ont rencontré des artistes québécois et ont engagé des processus d'invitation de diffusion de leurs travaux au Japon, voire d'aide à la production. L'intérêt de la circulation internationale des travaux n'est pas de faire connaître des identités culturelles, mais plutôt ce qui conditionne des artistes de différentes cultures dans leurs attitudes et leurs textes – ici plastiques.

JOCELYNE CONNOLLY

NOTES

1. Udo Kultermann, *Architecture Nouvelle au Japon*, Paris, Albert Morancé, 1960, p. 7.

2. *Ibid.*, p. 14.

3. Voir Howard N. Fox, *A Primal Spirit, Ten Contemporary Japanese Sculptors*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, June 17–August 26, 1990. L'exposition itinérante est entre autres présentée au Musée des beaux-arts du Canada, du 28 juin au 22 septembre 1991. Cette exposition fait nettement état de la nature comme référent.

4. *Ibid.*, p. 105.

5. *Ibid.*

6. Durée d'existence de la maison incinérée : le phénomène naturel des tornades et des tremblements de terre, au Japon, conditionne la pratique de la destruction des bâtiments résidentiels et la reconstruction rapide. Le cycle est de 15 ou 20 ans. Hélène Thibodeau, responsable de l'animation et des communications, La galerie du collège Édouard-Montpetit, *Texte de présentation de la démarche de l'artiste*, p. 3.

7. Renseignement communiqué à l'auteure par Madeleine Hivon, 20 juillet 1994.