

Dialogue avec Michio Takahashi

Propos recueillis par François Migeot

François Migeot : Michio, tu connais bien, au cours de l'histoire de l'art, le rôle des étiquettes dans le domaine de l'expression artistique. La production des artistes est souvent naturalisée par la critique qui assimile ou apprivoise la nouveauté en créant des écoles ou des appellations, réduisant les recherches à des systèmes, des parentés des filiations ou des territoires. Ces étiquettes, qu'elles soient l'étendard brandi par des avant-gardes, ou qu'elles soient le fait de la critique et du marché tendent sans doute à réifier un travail en cours ou en devenir ; mais parfois aussi, par un effet inattendu, elles mettent en lumière le cœur d'une démarche : on se souvient de l'impressionnisme qui a fait florès malgré la fureur du critique qui inventa ce néologisme. Alors deux questions sur ce sujet : Comment te situes-tu, ou comment te catalogue-t-on dans la production artistique occidentale ? D'autre part, comment reçois-tu cette classification ? Reste-t-elle extérieure à ton travail, ou, au contraire, a-t-elle un sens pour toi ?

Michio Takahashi : Quand ma peinture a été montrée à St'Art (Foire Internationale de l'Art Contemporain de Strasbourg) en 1998, la critique m'a situé dans la lignée des peintres expressionnistes abstraits. Ce catalogage m'a servi tant bien

que mal comme point de départ pour « expliquer » ma peinture aux visiteurs, bien que je n'aie jamais revendiqué moi-même cette étiquette. En fait je n'attachais pas vraiment d'importance à ce genre de classement. D'ailleurs, à vrai dire, je ne saisis toujours bien pas la frontière entre la figuration et l'abstraction à partir du moment où, pour moi, c'est la sensation visuelle qui devient elle-même le sujet. Et à propos de l'« art contemporain », j'aimerais ici citer l'écrit de Kandinsky : « L'art entre dans la voie au bout de laquelle il retrouvera ce qu'il a perdu, ce qui redeviendra le ferment spirituel de sa renaissance. L'objet de sa recherche n'est pas l'objet matériel, concret, auquel on s'attachait exclusivement à l'époque précédente – étape dépassée – ce sera le contenu même de l'art, son essence, son âme... ». Je pense que ce contenu, qui est humble, ne doit pas céder la place devant l'avalanche de commentaires prétentieux qui font loi aujourd'hui au mépris du regard.

F.M. : Il me semble que tu vises là ici une certaine production conceptuelle où, d'ailleurs, le terme de « concept », loin de renvoyer à la philosophie et à la pensée, évoque plutôt le marketing et sa recherche de nouveaux produits, et où le commentaire devient lui-même le sujet de l'œuvre, à l'œuvre, au détriment de ce « contenu » que tu évoques. Est-ce à dire que la relation au sujet (tant le sujet créateur que le sujet traité) a évolué, voire s'est dégradée, à ton sens, dans l'art « contemporain » ?

M.T. : Ce qui caractérisait et différenciait les différentes époques de la création, je parle ici de l'art en occident, c'était

que les préoccupations des gens étaient exprimées dans les œuvres. Cela se traduisait par des figures de divinités, de personnalités ou encore par des images de la nature. Le titre de ces œuvres était d'ailleurs éloquent et incarnait sans ambiguïté le sujet. Par sujet, je veux dire à la fois le sujet traité et le sujet créateur qui se trouvaient indissociablement réunis dans la spiritualité (la foi, la peur, le respect...) et dans l'acte lui-même.

De nos jours, l'individu se positionne au centre du monde, le sujet ne s'exprime plus par une représentation valable pour tous. Il est devenu de plus en plus incertain, circonstanciel ou occasionnel – je pense aux installations. Il est tantôt dans le rapport à l'objet (Pop art, Kitch), tantôt dans le geste même (Performance) ou encore dans le matériau en soi (Art concret)... On le voit dans une tendance – souvent pâle et interminable *remake* de Duchamp – où on a recours, par exemple, à des boîtes de lessive, un frigo, un coffre-fort, une machine à fabriquer de l'excrément humain, ou à leur mise en boîte, ou encore dans les objets kitch, ou aussi dans toutes les démarches appuyées sur les nouvelles technologies (vidéo, etc.) qui tentent de mettre en évidence ou d'incarner la société de consommation, ou le monde en guerre, ou la vulgarité ambiante, en visant en fin de compte seulement à susciter les réactions des gens (de rire, d'irritation, de scandale, d'abandon, ...). C'est alors l'idée singulière de l'artiste qui détermine l'œuvre. L'approche se fait d'emblée par la subjectivité, au point que l'apprentissage avec la main est jugé inutile (comme dans l'art Conceptuel). Il ne faut surtout pas, dans ce cadre, parler d'esthétisme, ni chercher des doutes que l'artiste aurait pu avoir au cours de son travail.

Pas la peine de douter, il faut vite concrétiser l'idée de départ. Le critère du « beau » semble obsolète et les questionnements contemporains sont évalués surtout au travers des matériaux ou des nouveaux outils qui sont mis en œuvre tout en effaçant la question du sujet. Car, en effet, comme il n'y a ni questionnement, ni découverte, ni sensation pendant le travail, si on veut rester dans la « contemporanéité », c'est du coup dans les matériaux d'aujourd'hui que tout se joue. Par conséquent, la matérialité n'est plus liée au sujet par l'acte.

La problématique majeure à laquelle se confrontent les artistes contemporains en occident (ou dans sa sphère d'influence) réside ainsi dans la non-visibilité du sujet, dans la mise en avant des matériaux et des aléas de la réalisation. Et, à force de vouloir être « l'avant-garde » (ce qui n'est pourtant pas le but de la création artistique) et de vouloir répondre au marché de l'art qui réduit l'œuvre à la consommation, l'artiste court donc après l'apparence de nouveauté, et il finit par perdre l'âme de la création qui donne chair au sujet. Devant ce constat, je ressens le besoin de prendre un peu de recul et de revoir le lien entre l'acte créatif et la matérialité. Ces deux choses me semblent indissociables et au fondement de l'art.

F.M. : Est-ce que ton origine japonaise t'aide à prendre cette distance ?

M.T. : En ce qui me concerne, je suis japonais, mais ma peinture ne propose pas des images de la tradition de mon pays et ne prétend pas être une synthèse des deux cultures. En réalité, j'ai suivi une formation artistique en France et ma

peinture a évolué dans le climat occidental. Mais cela ne veut pas dire pour autant que j'écarte la culture de mon pays d'origine de ma conscience.

F.M. : Je crois me souvenir que tu m'avais une fois expliqué que, dans ton intérêt pour la production occidentale, Claude Monet (l'impressionnisme en général) tenait une place privilégiée. Est-ce que Monet (connaisseur passionné de l'art japonais qui l'inspire profondément) n'aurait pas été pour toi un chemin qui te reconduise vers tes racines japonaises, à travers ce détour par cette œuvre et sa vision extérieure du Japon ?

M.T. : Il est vrai que la rencontre avec les tableaux de Monet (la série sur la cathédrale de Rouen, sur les meules de foin) et aussi de Cézanne (avec la Sainte-Victoire) qui étaient exposés à Tokyo a déclenché, quelques années plus tard, mon départ du Japon vers la France. Dans leurs peintures, je ne voyais pas les formes, j'étais attiré simplement par la luminosité et la vibration dont, à cette époque, j'avais vraiment besoin (mon lycée est resté barricadé pendant très longtemps et les études, que je considérais comme une lumière tournée vers l'avenir, s'éloignaient).

Quand j'étais aux Beaux-Arts de Paris, je passais beaucoup de temps dans les musées (en prenant sur le temps de quelques cours que je « séchais » car je ne comprenais pas le français), notamment à l'Orangerie pour *Les Nymphéas*. Mais, je n'étais pas du tout intellectuellement en mesure de comparer le visuel de l'instant présent et le « monde flottant » japonais.

Cependant, depuis que mes traits et mes couleurs ont cessé d'adhérer à la représentation et que ma peinture est devenue une présence, alors j'ai commencé à prendre conscience de mon rapprochement (comme un réveil) du Japon, notamment à travers la notion de « *mu* ».

Ce mot, qui est traduit en français comme « non-être » opposé à « être », est important pour les Japonais et pèse beaucoup dans leur sentiment. Pour moi, le *mu* englobe comme lumière les formes tangibles en tant que manifestation dans l'univers. Dans le bouddhisme, il désigne une action adéquate et une attitude juste à développer pour atteindre au véritable « être ».

Par ailleurs, l'enseignement du japonais que j'assume parallèlement depuis quelques années m'a incité à approfondir certains aspects de ma culture d'origine et à analyser mon propre parcours.

Par exemple, la structure de la phrase japonaise permet de concevoir une vision de l'univers où le sujet peut être ôté, car la conjoncture seule est importante, tandis qu'en français l'absence du « je » ne se conçoit pas : chaque phrase a un sujet. Cette vision est claire aussi dans le Sumi-é, la peinture à l'encre de Chine faite par les bonzes ou des adeptes du bouddhisme, comme celle de Sesshû (peintre du XV^e siècle). Cette peinture traite en composition les montagnes, les arbres, l'habitat et les hommes en tant qu'éléments égaux de la nature dans un univers raffiné. Il n'y a pas de choses plus importantes que d'autres. On la trouve aussi dans l'architecture japonaise dans laquelle le terme *ma*, « espace », s'inscrit dans la distance entre deux poteaux ou entre deux murs ou autres éléments, c'est-à-dire, le vide. En effet, la

configuration de la maison traditionnelle japonaise est déterminée par le toit, les colonnes et par l'emplacement de cloisons, *husuma*, *karakami*, *shôji*, cloisons mobiles qui modulent les pièces d'habitation, *ima*. Et les ajustements (meubles et objets) d'*ima* consistent à modifier des relations déjà existantes et à adapter les individus à ces relations. À noter que, dans cet espace, les Japonais mettent en relation la maison et son environnement et ne conçoivent pas l'intérieur et l'extérieur comme deux entités distinctes : il y a une absence de séparation. De même, dans les relations sociales au Japon, on retrouverait cette même situation-relation, où le jeu des places est conditionné par elle. Par exemple, dans une gare à Tokyo, si quelqu'un dans la foule est égaré et reste immobile, il sera vite aidé par un inconnu pour la bonne fluidité de la circulation, pour ne pas rompre l'harmonie en mouvement. L'individu ne doit pas rester au centre ou en dehors du monde, il doit être en relation.

Autre exemple, l'évolution de notre écriture offre une piste pour saisir la signification du trait. Elle est passée de l'inscription divinatoire au pictogramme et à l'idéogramme (concept abstrait). La calligraphie que tous les Japonais commencent dès l'école primaire n'est pas seulement faite pour apprendre le sens et l'élan des traits, elle est faite aussi pour apprendre une attitude et la respiration liée à l'écriture, imposant une certaine concentration où le temps n'existe qu'en tant qu'instant, comme une énergie venue se concrétiser sur le papier (sur ce point précis, un lien avec l'approche de l'Action painting ou de l'Informel est possible).

En outre, je me suis intéressé à l'origami, un jeu d'enfant (pliage de papier) au Japon. Cette pratique m'a fait

comprendre qu'il s'agit là d'un acte banal mais essentiel de la création. Dans cette transformation avec les doigts d'un simple papier en une forme signifiante, la sensation visuelle et la mémoire visuelle seules deviennent le sujet.

Par ces quelques exemples, je voudrais montrer qu'une nouvelle appréhension de la culture japonaise me constitue, à présent, et que c'est elle la donnée élaboratrice de base de ma peinture. Je suis maintenant certain que l'acte de peindre et que la matière (des traces de pinceau, le collage et le support) ne font qu'un. Là, le réel est subjectif et la sensation prend une matérialité. Ainsi, le sujet est à la fois flou et invisible, à la fois précis et visible, et « je », bien qu'effacé, est bien là.

F.M. : Ce que tu dis de ton travail et de ton « retour » à la culture japonaise me fait penser au travail de Monet. Il installe sa peinture dans l'instant (la série sur la cathédrale de Rouen, les meules de foin, le scintillement de l'instant sur l'eau des *Nymphéas*...). Là, il me semble très proche de ce que tu développes sur la relation du sujet japonais au monde extérieur où l'opposition dedans/dehors disparaît, au profit d'une conception où le sujet est une *relation*, où il ne prend sens qu'à être en relation avec quelque chose d'autre qui, en retour, lui donne forme. Et je me demande s'il n'y a pas entre vous (Monet et toi) un fascinant jeu de miroirs interculturel : Monet rêve et explore, depuis l'Occident, l'art japonais et c'est par ce regard décalé que tu accèdes à la fois à un univers pictural nouveau (occidental) et que tu refais le chemin vers tes origines culturelles. Mais ce chemin est enrichi de (ou altéré – au sens premier de devenir « autre » – par) ce grand « détour », et dans ce détour, l'idée d'identité culturelle, ou

d'identité du sujet, tremble : le sujet est le chemin singulier lui-même, il est cette mise en relation constante au sein d'un mouvement, il est l'opposé d'un figement, d'une *essence* (comme disent les philosophes). Est-ce que tu me laisserais avancer avec toi sur ce terrain ?

M.T. : Jusqu'à un certain point, oui : dans le fait que la sensation visuelle prend le corps ; là, ça se rejoint. Mais, il convient de préciser que l'appréhension d'éphémère visible (« être ») face auquel le sujet créateur est un observateur est, selon moi, justement idée « d'impression » de l'impressionnisme ; tandis que ce que j'essaie d'appréhender est le non-visible (« non-être ») dans lequel je me trouve.

Par ailleurs, ce « détour » par l'impressionnisme est plus complexe : je ne l'ignore pas, mais en même temps il me semble plus compliqué. Pas mal de peintres des années 50-70 aux États-Unis étaient influencés par Monet. Et ils m'ont montré une autre expression et un autre regard aussi, par exemple Pollock, Rothko, en frôlant un certain mysticisme par le chaos. Mais, ceci dit, je pense que pour eux, comme chez Monet, la notion d'*ukiyo* – le monde à ce moment (pas dans le sens d'une image « instantanée » de l'époque), qui est pour moi le synonyme de *mujô*, la fugacité des choses de la vie – est présente quelque part dans leur action (automatisme) où la non-conscience de soi correspond à la situation présente (conjoncture) ; le soi et la situation se rejoignent et la situation devient le soi.

24-25 septembre 2011



Michio Takahashi, *Ville (1)*



Michio Takahashi, *Ville nuit*



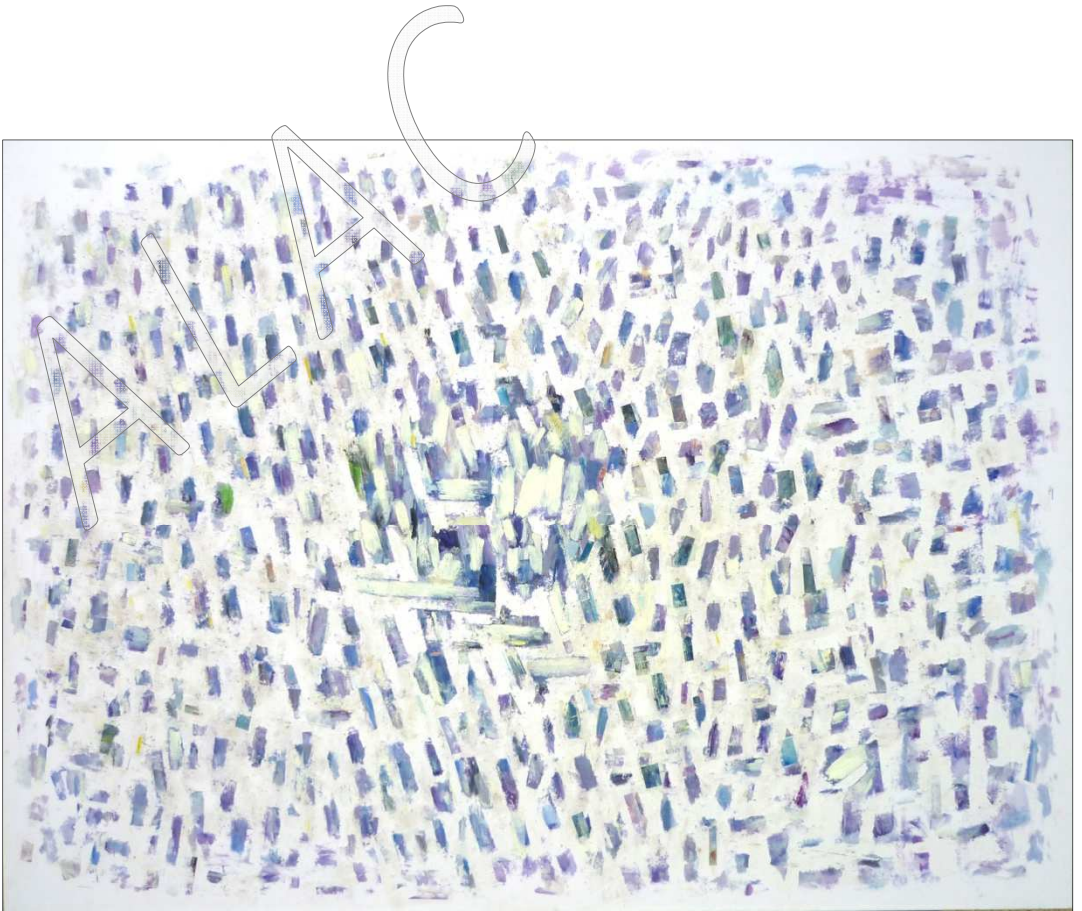
Michio Takahashi, *Visage*



Michio Takahashi, *Zéphyr*



Michio Takahashi, *Sans titre*



Michio Takahashi, *Ville (7)*