

Université de Montréal

**Multiplicité et sensation dans l'œuvre d'Aida Makoto : une approche  
schizo-analytique**

Par

Amandine Davre

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en littérature comparée

Août, 2015

© Amandine Davre, 2015



## RÉSUMÉ

La question posée dans ce mémoire de recherche concerne l'artiste contemporain japonais Aida Makoto, comme figure provocante et ironique, remettant en question les appareils de répression et d'aliénation de la société capitaliste japonaise. L'objectif de ma réflexion est de montrer l'apport de la schizo-analyse dans l'analyse d'œuvres plastiques comportant des prédispositions à l'utilisation de celle-ci. À travers les œuvres de l'artiste Aida Makoto où une multiplicité de corps emplit l'espace de la toile, et à partir des concepts de multiplicité et de sensation théorisés par Gilles Deleuze et Félix Guattari, la recherche apportera une seconde lecture aux œuvres de cet artiste en mettant en avant les aspects révolutionnaires de sa création artistique. Constitué de deux chapitres, le mémoire porte dans un premier temps sur la picturalité de l'œuvre, d'ordre technique, esthétique et éthique, en mettant en avant les composés de sensation présents sur la toile, ceci afin, dans un second temps, d'appréhender la figuration, de la visagété à la multiplicité, comme aspect central de l'œuvre. Ainsi, la Figure, au sens deleuzien du terme, permettrait à l'artiste Aida Makoto d'entamer une fuite schizophrénique à l'occasion de laquelle il pourra créer à l'abri de toute répression ou normalisation de ses machines désirantes par la société capitaliste japonaise.

**Mots clés :** Littérature, philosophie, schizo-analyse, picturalité, sensation, multiplicité, Gilles Deleuze, Félix Guattari, art, art contemporain, Aida Makoto, nihonga, otaku, Japon

## ABSTRACT

The question posed in the research concerns the contemporary Japanese artist Aida Makoto, as a provocative and ironic figure, challenging the machinery of repression and alienation of the Japanese capitalist society. The purpose of my reflection is to show the contribution of schizoanalysis in the analysis of visual artworks. Through the artworks of the artist Aida Makoto, where a multiplicity of bodies fill the space of the canvas, and from the concepts of multiplicity and sensation, theorized by Gilles Deleuze and Félix Guattari, this research will bring a second reading to Aida's works highlighting the revolutionary aspects of his artistic creation. Constituted of two chapters, the thesis focuses mainly on the pictoriality of the work from technical, aesthetic and ethics points of view, emphasizing the compounds of sensation present on the canvas, in order to, secondly, understand the figuration of faciality to multiplicity as a central aspect of the work. Thus the Figure, in the deleuzian sense, would allow the artist Makoto Aida to start a schizophrenic escape during which he can create freely from repression and normalization of desiring machines in the Japanese capitalist society.

**Keywords :** Literature, philosophy, schizoanalysis, pictoriality, sensation, multiplicity, Gilles Deleuze, Félix Guattari, art, contemporary art, Aida Makoto, nihonga, otaku, Japan

## Table des matières

<b>RÉSUMÉ</b> .....	3
<b>ABSTRACT</b> .....	4
<b>LISTE DES SIGLES ET AVERTISSEMENT</b> .....	6
<b>AVANT-PROPOS</b> .....	8
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	9
<b>INTRODUCTION</b> .....	10
<b>CHAPITRE I : UN ARTISTE DE LA SENSATION: TECHNIQUE, ESTHÉTIQUE ET ÉTHIQUE</b> .....	17
<b>1.1 PICTURALITÉ ET MARGINALITÉ CRÉATIVE, UNE APPROCHE SCHIZO-ANALYTIQUE</b> .....	18
<b>1.2 TECHNIQUES, MOTIFS ET RÉFÉRENCES : LE <i>NIHONGA</i> COMME BASE ARTISTIQUE</b> .....	35
<b>1.3 VIOLENCE DE L'IMAGE ET SENSATION</b> .....	50
<b>CHAPITRE II : TRAITEMENTS DES CORPS ET MULTIPLICITÉ: UNE FIGURATION CLÉ</b> .....	69
<b>2.1 LA FIGURE DELEUZIENNE : ESTHÉTIQUE ET FONCTION</b> .....	70
<b>2.2 DE LA VISAGÉITÉ À LA MULTIPLICITÉ DES CORPS</b> .....	85
<b>CONCLUSION</b> .....	106
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	112
<b>ENTRETIEN</b> .....	120
<b>ANNEXE PHOTOGRAPHIQUE</b> .....	127

## LISTE DES SIGLES ET AVERTISSEMENT

Gilles Deleuze et Félix Guattari :

CsO : Corps sans Organes

Unité de mesure :

Cm : centimètres

Les noms propres japonais sont donnés dans l'ordre : patronyme – prénom, conformément à l'usage au Japon. Pour les Occidentaux, l'usage est : prénom – nom de famille. Cependant, dans les notes de bas de page, le prénom de l'auteur, selon l'usage, est en premier concernant toutes les références d'œuvres et bibliographiques.

*À mes parents, Christelle et Pascal,*

*À mes grands-parents, Yolande et Fernand,*

## AVANT-PROPOS

*Je pense que le mémoire de recherche est avant tout un travail de passion et de convictions. J'ai travaillé sur le sujet de l'art contemporain japonais depuis plusieurs années, m'inspirant principalement des codifications artistiques qui rendent les œuvres d'artistes japonais si identifiables en tant que tels. La normalisation de l'art japonais, de la surabondance des images du "Cool Japan" aux multiples censures et polémiques, me fait penser que ce choix d'expression artistique, alors qu'il est un médium pertinent pour atteindre le corps social, est analogue aux appareils de répression de la société japonaise. Mon choix s'est porté sur l'artiste Aida Makoto, car celui-ci éveille en moi une certaine curiosité et nourrit aussi des espoirs de liberté, où l'art ne desservirait plus une société de consommation, mais investirait avant tout le corps social, en tant que porte-parole. Je souhaite ainsi, sans prétention aucune, donner la parole à l'artiste Aida Makoto, loin de toutes mises en forme sociales où l'inconscient de l'artiste deviendrait mon seul interlocuteur. À travers la schizo-analyse, je souhaite pouvoir mettre en lumière tout le pouvoir révolutionnaire de ses œuvres, permettant d'atténuer les dispositifs de répression de l'art et du corps social, en offrant une seconde lecture aux œuvres de l'artiste.*



## REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier ma directrice de mémoire Livia Monnet sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Je la remercie pour son soutien indéfectible tout au long de ce projet qui m'a permis d'avancer avec sincérité et passion.

Je remercie également Kusaka Eriko, de la galerie Mizuma, ainsi que l'artiste Aida Makoto, pour leur accueil et leur précieuse aide concernant l'entretien réalisé au Japon, en juin 2015.

Merci au professeur Yoneyama Hidetaka pour le temps précieux qu'il m'a accordé. Merci de m'avoir aidé à préparer et à traduire mon entretien avec Aida Makoto, qui aurait été beaucoup plus angoissant qu'il ne l'était, sans son aide.

Je remercie aussi Marion, Mathieu, Thomas et Olivier pour leur relecture pertinente et attentive, ainsi que pour leurs nombreux encouragements.

Un grand merci, à mes parents pour leur soutien sans faille. Merci de croire en moi et de me donner cette chance de poursuivre mes recherches. Je tiens aussi à remercier Alexandre pour son soutien et sa bonne humeur quotidienne.

Mes pensées vont aussi vers ma famille et mes amis que je n'ai pu citer, qui m'ont toujours soutenu dans mes choix et ont accepté avec abnégation mes nombreuses absences pour la réalisation de ce mémoire de recherche.

## INTRODUCTION

*« Le rôle de l'art sera précisément de défaire toutes ces formes stables identifiables et contrôlables, corrélatives de dispositifs de pouvoir et d'assujettissement, pour retrouver le travail des multiplicités intensives »*

- Gilles Deleuze et Félix Guattari. Mille Plateaux, p.198.

L'art contemporain japonais inclut un mélange de diverses influences traditionnelles et populaires. Les artistes japonais, par leur picturalité et leur approche artistique, se veulent identifiables comme tels dans la sphère artistique internationale. La tendance du "Cool Japan", apparue au début des années 2000, est prépondérante dans la création artistique contemporaine ; elle met en valeur ces images et symboles du Japon, comme outil de promotion culturelle. Cette tendance se voit renversée par la nouvelle garde d'artistes contemporains japonais après la catastrophe du 11 mars 2011<sup>1</sup>. Cette génération, plus contestataire, remet en question un art superficiel et infantilisant diffusé par le "Cool Japan", et interroge le rôle du gouvernement japonais dans la catastrophe. Si cette critique est aujourd'hui assumée et revendiquée par la nouvelle génération d'artistes contemporains japonais, c'est que depuis les années 90 l'artiste Aida Makoto élabore de nombreuses œuvres à visée critique, occasionnant ainsi de nombreuses polémiques. Aida, étant un artiste à la fois populaire et polémique au Japon, est érigé en modèle par cette nouvelle garde.<sup>2</sup> Il se profile comme l'un des artistes les plus contestataires et décriés

---

<sup>1</sup> Le 11 mars 2011 survint au Japon un tremblement de terre de magnitude 9.0 au large des côtes nord-est de l'île de Honshu, provoquant un tsunami au large des côtes, ainsi que l'accident nucléaire des centrales de Fukushima- Daiichi, placé au niveau 7 sur l'échelle internationale des événements nucléaires, des accidents nucléaires et radiologiques.

<sup>2</sup> L'artiste Aida Makoto a par exemple formé le groupe Chim Pom, constitué de six jeunes artistes japonais qui ont été les premiers sur les lieux de la centrale de Fukushima après la catastrophe afin de dénoncer le rôle du

de sa génération, tout en étant ambiguë sur ses réelles intentions et va de ce fait créer des œuvres comportant des doubles sens, de l'ironie, des éléments grotesques et autre mises en scène troublantes. Il tourne en dérision la société japonaise actuelle et ses valeurs. Il se fait le reflet de l'actualité à travers ses nombreuses œuvres et dépeint avec ironie les mutations sociales engendrées par la crise économique du Japon dans les années 90. De ce fait, Aida porte une attention particulière aux phénomènes de société tels que la culture *otaku*<sup>3</sup>, l'hypersexualisation et la fétichisation des écolières, les *salarymen*<sup>4</sup> devenus symboles de la société de haute croissance, ainsi que la politique actuelle au Japon. Surnommé « l'enfant terrible » de l'art contemporain japonais, il cultive une image d'artiste non conventionnel et anti-commercial, et joue avec les limites de l'art et de la provocation. Bien que l'art contemporain japonais semble façonné par et pour un marché qui dicte les tendances, Aida Makoto se détache des avis divergents et critique la société de manière détournée.

Pour ces raisons, Aida éveille une certaine curiosité sur ses positions en tant qu'artiste anticonformiste et unique dans sa démarche artistique. C'est dans ce contexte que la problématique principale de ce mémoire sera de déterminer en quoi il remet en question l'appareil de répression et d'aliénation de la société capitaliste japonaise et par quels moyens artistiques il le critique.

Intitulé « Multiplicité et sensation dans l'œuvre d'Aida Makoto : une approche schizo-analytique », ce mémoire tend ainsi à démontrer toute l'originalité picturale d'Aida dans sa critique

---

gouvernement dans cet accident. Chim Pom est actuellement l'un des groupes d'artistes activistes les plus connus au Japon et dans le monde.

<sup>3</sup> "*Otaku*" (« お宅 ») signifie littéralement « maison » en japonais. Toutefois ce terme désigne un individu qui se consacre à la culture populaire japonaise via ses jeux vidéo, ses mangas, ses animes ou encore l'adulation de jeunes idoles japonaises.

<sup>4</sup> Le terme japonais "*salaryman*" représente un employé ou un cadre non dirigeant d'une entreprise.

tranchante de la société capitaliste japonaise. L'artiste reprend à cet effet des techniques, des esthétiques et des tendances artistiques et culturelles japonaises pour mieux dissimuler sa critique, afin de correspondre aux canons esthétiques propres à la culture de masse. À travers ses œuvres attrayantes, Aida peut de ce fait véhiculer ses idées et opinions. Selon mon hypothèse, l'artiste, se déclarant lui-même apolitique, n'aurait pas conscience du pouvoir révolutionnaire de ses œuvres et de la place que tiendrait son inconscient dans sa création artistique. Cette recherche s'avère pertinente pour l'application de la schizo-analyse à l'art, et particulièrement à celui d'un artiste aussi controversé qu'Aida Makoto. L'analyse de ses œuvres par la perspective schizo-analytique permet d'entreprendre une nouvelle approche, une autre lecture que celles plus traditionnelles. À travers les concepts de la *multiplicité* et de la *sensation*, nous mettrons en lumière le rôle de l'artiste qui saisit des forces qui ne sont pas visibles, et qui dresse une *carte symptomatique*<sup>5</sup> de la société japonaise.

C'est en se fondant sur la bibliographie consacrée à la matière de la schizo-analyse, et tout particulièrement sur les ouvrages *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'Anti-Œdipe* (1972) et *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux* (1980) de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, ainsi que *Francis Bacon : logique de la sensation* (1981) de Gilles Deleuze, qu'il fut possible de déterminer comment les œuvres de l'artiste démontrent, à travers la schizo-analyse, l'aliénation sociale et la répression dans la création artistique contemporaine japonaise. L'entretien réalisé avec Aida Makoto, ainsi que les ouvrages qui lui sont consacrés permettent d'orienter les analyses des œuvres ainsi que les réflexions de l'artiste sur son art. L'exploitation de ces sources

---

<sup>5</sup> « L'artiste est un symptomatologiste [...] comme le médecin, il pratique la sémiologie, l'étude concrète des signes et l'habileté à les saisir. Mieux que lui, il est capable de rester sur le terrain des forces réelles, sans se laisser entraîner sur celui des mises en formes sociales. » Anne Sauvagnargues. *Deleuze et l'art*. Op.cit., p.44-45.

devrait permettre de répondre à une série d'interrogations inhérentes au sujet : est-ce que la schizo-analyse serait un bon outil pour convenir à l'analyse des œuvres du corpus ? Comment l'artiste propose-t-il avec ambiguïté une double lecture de ses œuvres ?

La recherche intègre trois œuvres de l'artiste dans le corpus. La première, *Picture of Waterfall*<sup>6</sup> (2007-2010) présente une quarantaine de jeunes filles portant des uniformes d'écolière et se divertissant dans une chute d'eau. L'œuvre mêle deux styles anachroniques, le *nihonga* et l'art populaire actuel, et permet par la présence de la nature de s'interroger sur l'organisation sociétale japonaise. La seconde œuvre, *Jumble of 100 Flowers*<sup>7</sup> (2012), dépeint une cinquantaine de jeunes filles nues, aux membres déchiquetés, visées par des cibles, et se détachant d'un fond pixélisé. L'artiste mêle les canons esthétiques mangaesques<sup>8</sup> à la culture *otaku* du jeu vidéo. Aida Makoto exposerait la répression et la régularisation du désir par la société capitaliste japonaise qui tente de le contenir. La troisième et dernière œuvre du corpus, *Ash Color Mountains*<sup>9</sup> (2009-2011), exhibe des milliers de corps empilés formant des montagnes enveloppées par la brume. Ces corps, sans vie, représenteraient la société de haute consommation où les *salarymen* incarnent allégoriquement les rouages de la société capitaliste japonaise. Ces trois œuvres ont été choisies pour la multiplicité des corps qui les peuplent, pour les symboles culturels que les figures représentent, pour leurs techniques et esthétiques mixtes ainsi que pour leur caractère récent, autant dans leur conception que dans les problématiques qu'elles soulèvent. Le choix de l'étude de ces trois peintures comme support est motivé par les grands formats et la picturalité de l'œuvre qu'Aida adopte. Toutes ces conditions réunies

---

<sup>6</sup> Cf annexe photographique, figure 1, p.129.

<sup>7</sup> Cf annexe photographique, figure 2, p.130.

<sup>8</sup> Le terme mangaesque rassemble tous les éléments esthétiques liés au manga.

<sup>9</sup> Cf annexe photographique, figure 3, p.131.

permettent d'avoir recours à la schizo-analyse et ses concepts corollaires. La multiplicité des corps ainsi que la sensation deleuzienne seront au cœur de la recherche. La multiplicité de corps qui habite les trois œuvres permet de s'interroger sur le statut de l'individu en tant qu'unité dans le corps social. Cette multiplicité s'avère problématique tant elle remet en question les fondements de la société japonaise dans sa conception de la majorité et de la normativité. Tandis que la sensation se retrouve dans le matériau et les *affects*<sup>10</sup> et *percepts*<sup>11</sup> présents sur la toile, elle permet à l'œuvre d'agir, avec force, directement sur le corps social. À travers ces trois œuvres Aida expose la sensation et mine les normes, permettant d'atteindre un inconscient collectif et pouvant, de ce fait, affaiblir les dispositifs de pouvoir et d'assujettissement de la société capitaliste japonaise.

C'est à l'aide de différents concepts théorisés par Deleuze et Guattari, tels que le désir, la sensation deleuzienne, la *Figure*, la *visagité*<sup>12</sup> et le principe des multiplicités que l'analyse des œuvres du corpus pourra être réalisée. La recherche s'articulera ainsi autour de la schizo-analyse et proposera deux lectures des œuvres du corpus. La première, plus traditionnelle, sera abordée par l'approche analytique et iconologique d'Erwin Panofsky – pré-iconographique, iconographique et iconologique –, car elle permet de proposer une interprétation non réflexive sur ce qui est vu<sup>13</sup>. Cette première lecture met ainsi en lumière l'insuffisance d'une analyse sur ce qui est observé, puis déduit. Ainsi, la seconde lecture par la perspective schizo-analytique

---

<sup>10</sup> Le terme « affect » découle du terme « affection ».

<sup>11</sup> La définition du « percept » est de « [...] rendre sensible les forces insensibles qui peuplent le monde, et qui nous affectent, nous font devenir. » Gilles Deleuze. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, p.172.

<sup>12</sup> Le concept de la visagité met en lumière le corps et le visage comme surface d'inscription visible, où l'individu peut être jugé par la personne qui le regarde.

<sup>13</sup> Erwin Panofsky. *Essais d'iconologie*. Traduction Claude Herbet et Bernard Tesseydre. Paris : Gallimard, 1966, p.13.

approfondira la lecture en sondant les *lignes de création*<sup>14</sup> et *lignes de fuite*<sup>15</sup> de l'artiste, et permettra l'application des différents concepts deleuziens, afin d'orienter notre analyse dans une nouvelle direction.

Le mémoire s'articule en deux grandes parties. La première intitulée « Aida Makoto, un artiste de la sensation : technique, esthétique et éthique » permet d'étudier la picturalité de l'artiste, par la perspective schizo-analytique, en passant par les influences d'ordre technique, esthétique et éthique où l'artiste véhicule des composés de sensation. Dans la seconde partie du mémoire intitulée « Traitements des corps et multiplicité : une figuration clé », l'étude se poursuit sur la figuration tant d'un point de vue esthétique en reprenant les canons du manga et de la culture *otaku*, que dans la visagéité stéréotypée ou dans la multiplicité des corps.

En somme, la problématique principale du mémoire est de déterminer en quoi Aida Makoto est capable de remettre en question l'appareil de répression et d'aliénation de la société capitaliste japonaise et par quels moyens artistiques il le critique. L'objectif final de ce mémoire de recherche est de démontrer l'apport de la schizo-analyse dans l'analyse d'œuvres d'art ayant un caractère révolutionnaire, susceptible de miner les normes et de *capter des forces*.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Les lignes de création portent à son plus haut point l'intensité et les désirs de l'artiste dans son acte de création.

<sup>15</sup> « La ligne de fuite est une déterritorialisation. (...) Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. » Gilles Deleuze, Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Éditions Flammarion, 1977, p. 47.

<sup>16</sup> « La n'est donc pas imitative, illustrative : elle ne reproduit pas les formes des objets, mais capte des forces : on peint la sensation. » Anne Sauvagnargues. *Deleuze et l'art*. Paris : Presses universitaires de France, 2005, p.209.





## CHAPITRE I : UN ARTISTE DE LA SENSATION: TECHNIQUE, ESTHÉTIQUE ET ÉTHIQUE

*« [...] l'artiste est un montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne. Ce n'est pas seulement dans son œuvre qu'il les crée, il nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous perd dans le composé. »*

- Gilles Deleuze. *Qu'est-ce que la philosophie*, p.166.

Le cadre théorique de la présente recherche est novateur dans l'analyse d'œuvre d'art, car cette approche permet d'entreprendre une étude approfondie des lignes de création et des lignes de fuite de l'artiste et de ses œuvres, et interroge certains éléments laissés en pan par d'autres approches. La perspective schizo-analytique alloue à la recherche une étude approfondie des lignes de créations de l'artiste, de l'élaboration de l'œuvre, au résultat final de celle-ci. Pour ce faire, nous introduirons la schizo-analyse dans un premier temps. Sous cet angle, nous aborderons la picturalité de l'artiste, afin de laisser place à un questionnement sur la marginalité et l'avant-gardisme d'Aida Makoto. Dans un second temps, le *nihonga*, un mouvement moderne et traditionaliste où l'artiste puise ses références, motifs et techniques sera étudié. L'analyse permettra de mettre en évidence l'esprit nationaliste et conservateur de cette esthétique, en soulevant de nombreuses problématiques quant à sa représentation. La troisième partie mettra en évidence la violence de l'image et la présence de la sensation dans l'œuvre d'Aida.

## 1.1 PICTURALITÉ ET MARGINALITÉ CRÉATIVE, UNE APPROCHE SCHIZO-ANALYTIQUE

Aida Makoto, né en 1965 à Niigata, est un artiste contemporain japonais de renommée internationale qui ne cesse d'évoluer dans la sphère artistique japonaise. Il étudie à l'Université des beaux-arts de Tokyo jusqu'en 1991 où il entame rapidement sa carrière d'artiste et intègre la célèbre galerie Mizuma. Il s'inspire de différents courants artistiques, ainsi que de diverses influences esthétiques et culturelles telles que celles de l'art traditionnel, du *nihonga*, de l'art populaire, des idoles et icônes japonaises, de la culture *otaku*, et autres. Cette variété d'inspirations dans son champ créatif lui permet de créer des œuvres originales et éclectiques, sans cesse en évolution. Conformément à ses études au département de peinture à l'huile de son université, Aida maîtrise diverses techniques de la peinture traditionnelle à la peinture occidentale et mêle « grand art » et art populaire issu de la subculture *otaku*. Sa pluridisciplinarité – peinture, sculpture, photographie, performance, installation, vidéo, manga<sup>17</sup>, et autres –, lui alloue une certaine liberté d'expression par différents médiums et supports, permettant de toucher différents publics. L'artiste crée dans les limites de l'art et de la provocation, ce qui rend difficile une lecture univoque et juste de ses œuvres. Malgré le fait que nous mettons en avant une analyse critique à travers ses œuvres, Aida ne se positionne pas clairement dans la politique actuelle et n'émet aucun avis distinct<sup>18</sup>, déclarant lui-même être

---

<sup>17</sup> Aida Makoto publie son premier et seul manga à ce jour, *Mutant Hanako*, en 1997 avec des photocopies de mauvaise qualité, puis officiellement en 1999 au Japon. L'artiste dépeint une uchronie satirique de la guerre du Pacifique où une jeune écolière mutante, prénommée Hanako, sauve le Japon de l'opposition américaine.

<sup>18</sup> Ce n'est que très récemment, lors de l'exposition "An Art Exhibition for Children: Whose Place is This?" au musée d'art contemporain de Tokyo que l'artiste exposa, le 18 juillet 2015, ses œuvres que l'on pourrait voir comme des pamphlets ironiques sur la politique actuelle du Japon et sur son système éducatif.

apolitique et que l'art ne devrait pas être un outil servant à critiquer la politique<sup>19</sup>. L'apport de la schizo-analyse permettrait d'analyser les lignes de création d'Aida Makoto, et d'offrir une seconde lecture aux œuvres du corpus.

La schizo-analyse prend le contre-pied de la psychanalyse établie par Sigmund Freud, qui serait, selon Deleuze et Guattari, l'alliée du capitalisme. La psychanalyse serait un outil de contrôle et de répression de l'inconscient et du désir tandis que la schizo-analyse tenterait de les libérer. Nous devons ainsi distinguer l'individu schizophrène (qui est le résultat de la répression des *machines désirantes*<sup>20</sup> exercée par la psychanalyse et par la société capitaliste) du processus schizophrénique. Dans ce contexte, le processus schizophrénique est révolutionnaire, car il échappe à toute normativité, il doit pour cela « [...] franchir le mur ou la limite qui nous sépare de la production désirante, faire passer les flux de désir. [...] dissoudre le moi dit normal. »<sup>21</sup> De cette façon, l'inconscient doit s'émanciper de son préconscient afin de produire.

La thèse de la schizo-analyse est simple : le désir est machine, synthèse de machines, agencement machinique - machines désirantes. Le désir est de l'ordre de la production, toute production est à la fois désirante et sociale. Nous reprochons donc à la psychanalyse d'avoir écrasé cet ordre de la production, de l'avoir reversé dans la représentation.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Sans nom. « L'artiste Makoto Aida sommé de modifier des œuvres jugées critiques envers le gouvernement ». Le petit journal.com. 2015-07-30. Web: <http://www.lepetitjournal.com/tokyo/accueil/actualite/221997-arts-l-artiste-makoto-aida-somme-de-modifier-des-oeuvres-jugees-critiques-envers-le-gouvernement>. Consulté le 2015-08-01.

<sup>20</sup> « La machine (désirante), qui fonctionne en nous, est un mode de description du dynamisme de la subjectivité qui anime le corps sans organes avant et en dessous de toutes distinctions et déterminations » Bernard Andrieu, (sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani). « Machine désirante ». *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Les Cahiers de Noesis n° 3. Printemps 2003, p. 241.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'Anti-Œdipe*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972. p.438.

<sup>22</sup> Ibid. p.356.

Ainsi, le désir est un produit de cette usine de l'inconscient. Il ne relève pas d'une dimension personnelle, il est toujours corrélatif au social. Il n'est pas non plus une représentation manquante, mais plutôt une production et une expérimentation. Il est un processus matérialiste qui crée des agencements, permettant une *déterritorialisation*<sup>23</sup>, afin que l'individu puisse décoder ses désirs et sa *libido*<sup>24</sup> ; tandis que la psychanalyse aura tendance à *reterritorialiser* les désirs en psychose, névrose ou perversion<sup>25</sup>. En ce sens, le processus schizophrénique amène l'individu à décoder son désir qui communique entre deux pôles : le *corps sans organes*<sup>26</sup> qui sera le « moteur immobile » et les machines désirantes comme « pièces travailleuses ».<sup>27</sup>

La schizo-analyse peut être comprise comme un diagnostic, une analyse des lignes de création qui passent à travers un champ social, ou *socius*<sup>28</sup>. Le schizo-analyste n'est pas un interprète de l'inconscient. Il tente plutôt de trouver les machines désirantes de l'individu et d'en comprendre leur fonctionnement, ainsi que leurs devenir. Il ne prendra pas en compte les lignes de pression de l'inconscient exercées par la société ou la majorité, mais il tente de comprendre ses indices mécaniques et ses lignes de fuite.

---

<sup>23</sup> Synonyme de « décodage ». -« Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis » Ibid. p.172.

<sup>24</sup> La libido, selon Deleuze se définit comme une irréductible énergie spirituelle. Elle ne doit pas être confondue avec la définition de Sigmund Freud qui soutient que la libido est d'ordre sexuelle.

<sup>25</sup> Ibid. p.383.

<sup>26</sup> Le corps sans organes se positionne contre l'organisme qui régit tout. Ainsi se faire un corps sans organes permettrait à l'individu de se faire un corps sans être aliéné par tous ses besoins, et mécanismes. Le CsO est donc un corps libre. « Le CsO, c'est ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément le fantasme, l'ensemble des significances et des subjectivations. » Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Op.cit., p.188.

<sup>27</sup> Ibid. p.394.

<sup>28</sup> Le socius signifie « le corps plein ». Il est sans organes et improductif. Il se rapporte à la société sur laquelle coule l'investissement social du désir et des flux de toute nature. Gilles Deleuze. « Cours Vincennes : nature des flux ». Deleuze/Anti-Œdipe et Mille Plateaux. Les cours de Gilles Deleuze. 1971-12-14. Web: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=118&groupe=Anti%20Œdipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1>. Consulté le 2015-01-25.

Pour ce faire, la schizo-analyse a plusieurs tâches, mais elle doit dans un premier temps détruire : elle doit défaire les territorialités, les codes et les croyances qui s'inscrivent sur l'inconscient et forment le préconscient. Ce dernier ou le subconscient empêche de cette façon l'inconscient de l'individu de fuir et de faire fonctionner ses machines désirantes car celles-ci ont un pouvoir révolutionnaire.<sup>29</sup> En ce sens, si les individus parviennent à libérer leur inconscient, ils pourront alors penser par eux-mêmes et prendront conscience de l'appareil de répression et de normalisation qu'exerce la société capitaliste sur le corps social. Sans ce filtre créé par et pour le bon fonctionnement de la société, l'individu peut alors renverser la Majorité et ses appareils d'aliénation. L'objectif est par conséquent de détruire ce qui empêche les machines désirantes de fonctionner. La schizo-analyse a ainsi deux tâches positives qui surviennent dès la destruction : dénouer les territorialités afin de déplacer l'analyse et découvrir les machines désirantes de l'individu et les investissements du désir dans le champ social, c'est-à-dire la nature, la formation et le fonctionnement du sujet.<sup>30</sup> De cette façon, l'artiste doit décoder ses machines désirantes afin de produire. Il peut alors entamer la *fuite schizophrénique*<sup>31</sup> qui ne consiste pas seulement à créer en marge de la société ni en dehors des normes, mais à

---

<sup>29</sup> « Ce ne sont pas les lignes de pression de l'inconscient qui comptent, ce sont au contraire ses lignes de fuite » Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'Anti-Œdipe*. Op.cit., p.409.

<sup>30</sup> Ibid., p.408-410.

<sup>31</sup> Le schizophrène fuit toute subordination de la société capitaliste. Deleuze soutient que « tout est investissement social, seulement il y a deux pôles : le pôle paranoïaque qui opère la grande subordination des machines désirantes aux appareils de grands ensembles et le pôle schizo : la fuite schizophrénique où les lignes de fuite moléculaires, ou les machines désirantes, c'est la même chose, et c'est aussi profondément branché sur le champ social que les grandes intégrations paranoïaques : c'est pas plus délirant seulement c'est un autre délire, c'est comme les deux pôles du délire (oscillations constantes) et le pôle schizophrénique du délire c'est celui qui opère la subordination inverse : la subordination des grands ensembles molaires aux formations moléculaires : c'est pour ça qu'il n'y a pas seulement des lignes de fuite qui consistent à faire quelque chose, mais des lignes qui consistent à faire fuir quelque chose. » Richard Pinhas et Gilles Deleuze. *Deleuze*. Le terrier. 1972-01-18. Web: <http://www.le-terrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/0418-01-72.htm>. Consulté le 2015-08-19.

faire fuir le social par la multiplicité.<sup>32</sup> Deleuze et Guattari soutiennent que : « Le rôle de l'art sera précisément de défaire toutes ces formes stables identifiables et contrôlables, corrélatives de dispositifs de pouvoir et d'assujettissement, pour retrouver le travail des multiplicités intensives. »<sup>33</sup>

En ce sens, Aida Makoto peut être présenté comme un artiste *mineur*<sup>34</sup>, qui expérimente à travers diverses influences - techniques, esthétiques et culturelles - et déséquilibre les normes majeures de la société japonaise. Sa minorité lui permet de ce fait d'expérimenter dans le domaine du sensible. Ainsi peindre la sensation ne se résume pas à une peinture dite illustrative, mais à une captation des forces. Aida expose des forces par la violence et l'ironie qui n'est pas celle du spectacle, mais celle qui atteint le système nerveux en produisant un choc et atteint l'inconscient collectif.<sup>35</sup>

Dans ce contexte, la schizo-analyse permettrait de décoder les machines désirantes du corps social et de comprendre ses désirs, de manière générale. Au travers de l'art, l'artiste expérimente et capte des forces. C'est-à-dire que par l'expérimentation, il va saisir sur sa toile ce qui l'entoure, et il se fera ainsi l'opérateur du corps social en exposant toute la défectuosité de la société capitaliste. Cette « captation des forces » passera dans un premier temps par l'aspect pictural de l'œuvre. Par quels procédés l'artiste va-t-il traiter la picturalité dans ses œuvres afin de dégager

---

<sup>32</sup> Ibid., p.412.

<sup>33</sup> André Bouaniche. *Gilles Deleuze : une introduction*. Paris : Éditions Pocket, 2010, p.198.

<sup>34</sup> Le terme « mineur » n'est pas à prendre dans le sens dépréciatif. Au contraire, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka – Pour une littérature mineure*, un artiste mineur est un artiste non normalisé par la société, en ce sens il peut être élevé en « grand artiste ». « « Les vrais grands auteurs, ce sont les mineurs, les intempestifs » ; mais tout auteur mineur est susceptible d'être « élevé au majeur » et court le risque de la normalisation. » Anne Sauvagnargues. *Art Mineur, Art Majeur : Gilles Deleuze*. Op.cit., p. 132.

<sup>35</sup> Ibid., p.212.

des *blocs de sensation*<sup>36</sup>? Quelle place la picturalité tient-elle dans l'acte de création ? C'est ce que la prochaine section entend montrer.

Le traitement pictural d'Aida Makoto est un vaste projet d'analyse tant sa création et sa picturalité sont issues de diverses influences et sont pluridisciplinaires. La multiplicité des techniques de l'artiste et des effets sur les spectateurs rend la recherche complexe. L'objectif sera d'analyser les différents procédés auxquels l'artiste a recours pour l'élaboration de ses œuvres. L'étude de sa picturalité peut à présent être approchée par la schizo-analyse de Deleuze et Guattari. Tout d'abord, Deleuze énonce dans *Francis Bacon : Logique de la sensation* (1981), que la peinture est *analogique*<sup>37</sup> et qu'elle ne doit pas être composée de « données picturales » appartenant aux *clichés*, mais plutôt investie par le *fait pictural*. Le fait pictural tient à la représentation de multiples figures, sans que l'œuvre soit narrative, c'est-à-dire qu'elle doit fonctionner hors d'un cadre établi.<sup>38</sup> De la sorte, la peinture, selon Deleuze, se compose de trois dimensions.

La première dimension est constituée des plans, « la connexion ou la jonction des plans, qui remplacent la perspective »<sup>39</sup>. Pour commencer, les toiles de l'artiste possèdent nécessairement un bord qui permet d'encadrer l'œuvre et de la délimiter. Pendant le processus créatif de l'œuvre,

---

<sup>36</sup> Nous entendons par « blocs de sensation » tous les composés de la sensation au sens deleuzien du terme, c'est-à-dire tous les affects et les percepts qui traversent la toile et compose ces blocs de sensation.

<sup>37</sup> Deleuze explique que « l'analogie ne signifie en aucune manière la similitude ou la ressemblance, elle signifie une opération très particulière qui a plusieurs formes, elle-même qui a plusieurs types, qui a des types très différents et qu'il faut nommer « modulations » ». La voix de Gilles Deleuze en ligne. Transcription Danièle Maatouk, Deleuze 1981-05-26 – 20A. Web: [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=105](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=105). Consulté le 2015-03-22.

<sup>38</sup> La voix de Gilles Deleuze en ligne. Transcription Chloé Molina- Vée, 1981-04-07 – 15 B. Web : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=42](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=42). Consulté le 2015-03-22.

<sup>39</sup> Gilles Deleuze. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions Seuil, 2002, p.111.

le bord en question peut faire l'objet d'un décadage. Peindre sans bords, « c'est peindre dans l'univers et non peindre à la maison [...] l'art commence par le marquage d'un territoire »<sup>40</sup>. Dans les œuvres du corpus, Aida libère les figures de la toile en les faisant déborder de la toile. Les corps et les paysages sont coupés et imprègnent la toile d'une impression d'infini, d'une extension hors toile.

Quant à la perspective, absente de l'œuvre d'Aida, elle est remplacée par des plans horizontaux et verticaux superposés. La planéité apparente des œuvres peut être expliquée par l'introduction tardive de la perspective occidentale dans l'art japonais<sup>41</sup>, qui reste aujourd'hui presque inexistante autant dans l'art contemporain japonais que dans la culture *otaku* (mangas, jeux vidéo et autres). La perspective y est certes intégrée, mais elle est combinée avec la notion de planéité : les personnages et les décors sont toujours sur des plans distincts, parfois en intégrant un traitement graphique différent. Cette perspective dénuée de profondeur, dite « parallèle » ou « cavalière », dont les artistes japonais usaient dans l'art traditionnel, conduit le regard du spectateur vers une ouverture sur le monde. La perspective parallèle ou cavalière illustre la conception philosophique et religieuse d'un monde dans laquelle l'Homme est inclus. Tandis que la perspective occidentale, dite « centrale » part d'un point de vue de l'homme dont le regard converge vers un point précis de l'œuvre, situé au centre. La composition de l'œuvre ainsi que la perspective adoptée par Aida serait inspirée de la technique du *yohaku*, que l'on retrouve dans la peinture *nihonga* et traditionnelle. Les *yohaku* sont les parties vides et pleines de l'œuvre, c'est-à-dire les parties avec ou sans motif ; celles-ci permettent de donner toute une puissance à la composition. En effet, le regard est directement attiré par les figures laissant de

---

<sup>40</sup> Jamil Alioui. « Percept, affect et concept ». Distillation. 2012-12-01. Web: <http://distillation.alambicbicephale.com/?p=938>. Consulté le 2015-07-28.

<sup>41</sup> La perspective linéaire est importée au milieu du 18<sup>ème</sup> siècle, au Japon.



côté les vides adjacents. Le vide et le plein sont ainsi interdépendants. Aida laisse de côté une perspective centrale afin d'attirer le regard principalement sur la figuration. De plus, il apparaît que ses œuvres sont exemptes de profondeur, ce qui rend l'œuvre résolument plane et empêche de superposer les points de vue. L'absence de profondeur donne des limites à l'œuvre, "a romantic desire for a real limit, a real ending, or a real horizon"<sup>42</sup>. Thomas Lamarre, auteur de *The Anime Machine : a Media Theory of Animation* (2009) prend l'exemple du groupe d'artistes contemporains japonais *Superflat*, dont les œuvres sont visuellement planes, et soutient qu'il y aurait un désir de détermination dans cette absence de profondeur.

Determination, however, is not the same thing as determinism. Materiality is not teleology. Theories of determination acknowledge that a "machine" (in Guattari's sense) may produce an orientation in the world, a set of directional constraints (a field), and even a trajectory.<sup>43</sup>

Ainsi, la perspective utilisée par Aida, que l'on retrouve dans le groupe *Superflat*, permettrait de limiter le champ des possibilités de l'œuvre. Toutefois, cette perspective et ce manque de profondeur ont un rôle bien précis dans l'œuvre d'Aida Makoto ; ils permettent de mettre en avant la figuration et d'orienter l'œil du spectateur. Chaque plan ajouté reste en retrait, en arrière-plan dans l'œuvre, afin de permettre aux figures de s'émanciper du plan et d'être mises en valeur. L'arrière-plan devient ainsi une structure matérielle, définissant « le rapport de la figure avec son lieu isolant »<sup>44</sup> et l'avant-plan devient le lien « où se détermine la forme »<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Thomas Looser. "Superflat and the Layers of Image and History in 1990s Japan." *Mechademia 1: Emerging Worlds of Anime*. Frenchy Lunning. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2006, p.107. in Thomas Lamarre. *The Anime Machine: a Media History of Animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p.119.

<sup>43</sup> Ibid., p.119.

<sup>44</sup> Anne Sauvagnargues « De la capture des forces à l'image ». *Ce que l'art fait à la philosophie : le cas Deleuze*. Paris : Éditions Jean Michel Placé, 2004, p.57-58.

<sup>45</sup> Transcription Danièle Maatouk. La voix de Gilles Deleuze en ligne. Op.cit.

Toutefois, dans l'œuvre *Ash Color Mountains*, les figures sont enveloppées d'une brume, ce qui permet d'apporter de la profondeur au tableau, donnant certes une illusion spatiale, mais elle consent aussi à emprisonner les figures. Le plan arrière de l'œuvre est lumineux et lisse, dénué de motifs. Tandis que l'œuvre *Jumble of 100 Flowers* est exempt de profondeur et de perspective, les corps se détachent de la toile aux plans saturés de grossiers pixels à dominance de tons bleus et violets. Aida Makoto mise sur un arrière-plan non figuratif qui ne permet pas la narration de l'œuvre. C'est-à-dire que l'absence de représentation d'un lieu, d'un cadre spatio-temporel, brouille les pistes d'une lecture diégétique dans les œuvres du corpus, contrairement à l'œuvre *Picture of Waterfall* où les figures sont insérées dans un paysage et interagissent avec celui-ci. Cependant, cet arrière-plan idyllique paraît irréel tant la scène présentée, constituée de seulement deux plans, ressemble à une affiche sur laquelle l'artiste aurait inséré ses personnages. Les couches superposées sont rendues visibles par l'artiste. L'effet souhaité de ces arrière-plans serait alors de définir la figure en attirant l'œil sur l'avant-plan où celle-ci se dessine et donnerait un effet de mobilité. Exempté d'arrière-plans définis ou figuratif pour le reste de ses œuvres, les couleurs permettront de mettre en valeur les plans et de les moduler.

La seconde dimension sera donc constituée des couleurs, « la modulation de la couleur, qui tendent à supprimer les rapports de valeur, le clair-obscur et le contraste de l'ombre et de la lumière. »<sup>46</sup> Les couleurs utilisées par l'artiste aspirent à mettre en avant les éléments de l'œuvre les plus pertinents ; ainsi l'analogie « trouve sa plus haute loi dans le traitement des couleurs »<sup>47</sup> soutient Deleuze. La palette chromatique de l'artiste est autant influencée par l'art

---

<sup>46</sup> Gilles Deleuze. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Op.cit. p.111.

<sup>47</sup> Ibid., p.113.

traditionnel ou la peinture *nihonga* que par la culture *otaku*, passant de couleurs pâles et froides, à des couleurs chaudes, *pop* et saturées. Selon Deleuze, les couleurs chaudes définiraient un vecteur « d'expansion », tandis que les couleurs froides introduiraient un mouvement de « contraction ». <sup>48</sup> Ces couleurs agissent directement sur le système nerveux du spectateur, tant la lumière agit sur la « fonction *haptique* <sup>49</sup> de l'œil » <sup>50</sup>. Tout comme la chromothérapie qui agit sur l'humeur du patient, Aida utilise des couleurs vives, comme dans les œuvres *Picture of Waterfall* ou *Jumble of 100 Flowers*, pour exprimer la jeunesse, la joie et la culture populaire, tandis que les couleurs pâles utilisées dans *Ash Color Mountains* ajoutent à l'œuvre une ambiance plus calme et traditionnelle et représente des *salarymen* inertes, renforçant ainsi le côté morne de l'œuvre. Cependant, les couleurs utilisées par l'artiste ne sont que des leurres qui agissent certes sur la rétine, mais offrent une violence du spectacle plus profonde que nous analyserons par la suite. Concernant la luminosité et les ombres portées dans ses œuvres, ou le clair-obscur, celui-ci est presque absent de l'œuvre de l'artiste qui ne travaille que très peu la texture, ce qui offre une planéité de l'œuvre sans mise en reliefs réels. Quant aux contours qui emprisonnent les couleurs, Aida prend le parti pris de les atténuer avec ses œuvres au style traditionnel, et de les rendre visibles pour ses œuvres à l'esthétique mangaesque. Toutefois, il est important de noter que les contours entourant les jeunes filles de l'œuvre *Jumble of 100 Flowers* sont à certains endroits du corps totalement absents. Le contour, qui dans l'esthétique japonaise et chinoise est appelé le *ma*, devient l'armature du corps et permet de délimiter les masses. Ce contour devient une limite qui n'est plus séparation, mais devient coexistence,

---

<sup>48</sup> Transcription Chloé Molina-Vée. La voix de Gilles Deleuze en ligne. Op.cit.

<sup>49</sup> L'haptique est la perception du corps dans un environnement donné, par le sens du toucher ou par l'optique.

<sup>50</sup> Transcription Danièle Maatouk. La voix de Gilles Deleuze en ligne. Op.cit.

modulée par la couleur. Le contour unit ainsi la forme et le fond : « Et à travers la membrane du contour, un double mouvement se fait, d'extension plate vers l'armature, de contraction volumineuse vers le corps. »<sup>51</sup>

La troisième dimension sera ainsi le corps, « la masse et la déclinaison du corps, qui débordent l'organisme et destituent le rapport forme-fond. »<sup>52</sup> Le corps chez Aida Makoto, que l'on rapprochera du corps sans organes, s'émancipe de la toile et tente de s'échapper. Les figures sont mobiles. Ces corps sont vides, ce ne sont que des enveloppes matérialisées, des surfaces d'inscription visibles. De la sorte, Aida Makoto opère une décorporalisation où les figures fonctionnent avec les machines désirantes de l'artiste, comme « pièces travailleuses ». Les corps ne seraient que des figures stéréotypées permettant de véhiculer les composés de sensation en reprenant les canons esthétiques de la culture *otaku* à travers les corps nus de *Jumble of 100 Flowers*, les corps d'écolières fétichisés dans *Picture of Waterfall* et les costumes de *salarymen* dans *Ash Color Mountains*. Ces stéréotypisations ont un effet sur le spectateur, et selon Thomas Lamarre, “the result is a soulful body, in which movements of heart, soul, and mind are inscribed onto the surface of the character, flickering over its contours or winding restlessly through its interstices.”<sup>53</sup>. Ces apparences poncives, ou surfaces d'inscription, emploient des caractéristiques attirantes (*moe*)<sup>54</sup> ou familières, permettant à l'artiste de véhiculer sa critique à travers ces corps sans organes.

Ainsi, Aida dématérialise ses corps en les émancipant de l'arrière-plan afin que ceux-ci se libèrent de toute répression ou normalisation. Toutefois, Il n'y a pratiquement jamais de corps

---

<sup>51</sup> Gilles Deleuze. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Op.cit., p.113.

<sup>52</sup> Ibid. p.111.

<sup>53</sup> Thomas Lamarre. *The Anime Machine: a Media History of Animation*. Op.cit., p.312.

<sup>54</sup> Le *moe* écrit avec le caractère 萌え décrit à l'origine l'état de bourgeonnement d'une plante. Dans la culture *otaku*, il définit les caractéristiques attractives d'un personnage fictif.

pourvus d'ombres dans les œuvres de l'artiste, car ceux-ci semblent apposés sur l'arrière-plan, ce qui emprisonne les corps qui ne peuvent s'échapper. L'artiste Francis Bacon a souvent dit, selon Deleuze, que « l'ombre avait autant de présence que le corps ; mais l'ombre n'acquiert cette présence que parce qu'elle s'échappe du corps, elle est le corps qui s'est échappé par tel ou tel point localisé dans le contour. »<sup>55</sup> Alors que chez Bacon le corps s'échappe par le cri, le corps chez Aida s'échappera généralement par le sourire qui n'est que superficiel dans les œuvres *Picture of Waterfall* et *Jumble of 100 Flowers* et dans l'absence de visagété dans *Ash Color Mountains*.

Afin que le corps se libère, selon Deleuze, il faudra passer par la catastrophe : « les corps sont en déséquilibre, en état de chute perpétuelle ; les plans tombent les uns sur les autres ; les couleurs tombent elles-mêmes dans la confusion, et ne délimitent plus d'objets. »<sup>56</sup>

La lecture des œuvres d'Aida Makoto est un exercice difficile tant la multiplicité des techniques, de différents plans, des couleurs et des représentations des corps sont divers. Or, il apparaît que les œuvres de l'artiste ont toutes pour dénominateur commun le fait pictural. Il n'y a aucune interaction entre les figures et les différents plans. Aucune narration de l'œuvre ni aucun événement diégétique ne sont envisageables. Chaque œuvre du corpus devra ainsi être analysée séparément, tout en gardant comme fil conducteur la schizo-analyse comme outil d'analyse. À ce stade de la recherche, il serait important d'analyser les lignes de création qui font d'Aida Makoto, un artiste hors du commun et anticonformiste.

---

<sup>55</sup> Gilles Deleuze. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Op.cit., p.24.

<sup>56</sup> Ibid. p.113.

L'avant-garde désigne avant tout l'intention de créer des actions nouvelles ou expérimentales dans les domaines de l'art et de la culture. Ces artistes, que l'on nommera « avant-gardistes », réfutent toute affiliation de leur art à celui du passé et sont considérés comme des artistes visionnaires. Toutefois, lorsqu'ils critiquent ces tendances passées, ils y demeurent tout de même attachés en tant qu'interlocuteurs, en ce qu'ils proposent une alternative qui est aussi une réaction face à l'art ou la culture « passée ».

L'avant-garde, qui est à l'origine un art mineur, à une volonté révolutionnaire de miner les normes, autant dans la sphère artistique que dans la société. Alexander Wilson dans son article sur la schizo-analyse intitulé "Pragmatics of Raw Art (For the Post-Autonomy Paradigm)", se questionne sur le rôle de l'avant-garde comme forme de résistance à la société capitaliste.

We can now only ask about the future of avant-garde movements, exactly what Deleuze asked regarding labour unions 'tied to the whole of their history of struggle against the disciplines or within the spaces of enclosure, will they able to adapt themselves or will they give way to new forms of resistance against societies of control?'<sup>57</sup>

Un élément de réponse semble se dessiner dans la société contemporaine japonaise où un idéal majoritaire de l'art paraît s'affirmer : une compréhension et une adhésion de l'œuvre par le public doivent s'appliquer. L'œuvre doit idéalement confirmer une identité japonaise en ayant une esthétique codifiée et en n'ayant aucun autre but que celui de susciter la beauté ou celui d'entraîner la consommation<sup>58</sup>. Par conséquent, l'art dit majoritaire ou majeur est un art normalisé et démocratisé par la société. Si l'art d'Aida devient majeur alors il perdrait son

---

<sup>57</sup> Alexander Wilson. "Pragmatics of Raw Art (For the Post-Autonomy Paradigm)". *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*. Great Britain: Edited by Ian Buchanan and Lorna Collins, Bloomsbury Publishing, 2014, p.74.

<sup>58</sup> C'est le cas pour le groupe artistique *Superflat*, qui se base sur la consommation de goodies afin de démocratiser leur art.

pouvoir révolutionnaire de renverser les normes, car, selon Deleuze, c'est seulement le devenir mineur, qui est création. En ce sens, l'art majeur ne peut être considéré comme art ou création pour Deleuze, car il perdrait sa fonction objective. L'art dit minoritaire ou mineur, quant à lui, a une notion politique : il est la représentation de revendications sociales d'une minorité, une lutte sociale.<sup>59</sup> La création est ainsi un acte de minorité « [...] elle mine les normes, explore et contribue à inventer de nouvelles dimensions du social. »<sup>60</sup> Le terme de mineur n'a pas de connotation dépréciative dans ce contexte, au contraire, elle connote une préciosité, car sa minorité le hisse au rang des « grands artistes ». En ce sens, malgré son fort succès et sa popularité dans le monde de l'art Aida Makoto est un artiste mineur. Il est au centre de nombreuses polémiques et se surnomme lui-même le « trickster »<sup>61</sup> pour ses œuvres provocantes et désacralisant l'académisme. Aida est, de plus, un artiste marginal, un « outsider »,<sup>62</sup> car il ne fait partie d'aucun mouvement artistique défini et se démarque de la tendance artistique contemporaine japonaise. Afin de ne pas être cantonné et déterminé dans un mouvement, mais d'être libre dans sa création, il se marginalise au sens deleuzien du terme, en tant qu'il explore les marges<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Anne Sauvagnargues. *Art Mineur, Art Majeur : Gilles Deleuze*. Op.cit., p.130.

<sup>60</sup> Ibid., p.120.

<sup>61</sup> Aida Makoto. *Tensai De Gomen Nasai*. Exhibition catalog. Tokyo: Mori Art Museum, 2012, p.40.

<sup>62</sup> Lors d'une interview, le journaliste André Bold demande à Aida : "Belonging to a group is essentially Japanese, yet, people seem to praise originality. Everyone is craving for more freedom, not least of expression, but few exceptions aside continue to follow the usual, "don't stick out" path. How do you explain this paradox?" et celui-ci répond: "I've always been an outsider, it's a part of who I am. At the same time I also value traditional Japanese small village mentality, particularly coming from Niigata prefecture where farming is much more crucial, than say in Tokyo. Both feelings are equally strong within me. I'm probably the best example of the paradox you described. I think I'll never be able to solve this conflict until I die." André Bold. "Interview: Aida Makoto". Traduction Chisako Izuhara. Gadabout mag website. 2012. Web: <http://gadaboutmag.com/interview-makoto-aida/>. Consulté le 2014-11-06.

<sup>63</sup> Anne Sauvagnargues. *Deleuze et l'art*. Op.cit., p.42.

Dans son manifeste ironique “How to Become the World’s Greatest artist” Aida écrit : “Never repeat the same – or even similar – thing twice. A genius artist needs to have a mind and spirit so fresh that they seem to be suffering from repeated amnesia every single second.”<sup>64</sup> Il suit cette règle en mélangeant les styles et les supports : peintures, manga, photographies, vidéos, sculptures, installations et performances. Sa technique et sa picturalité en sont tout autant diversifiées. L’art d’Aida Makoto est souvent comparé à celui de la *simulation*,<sup>65</sup> car il s’approprie plusieurs styles et se réapproprie, de plus, des œuvres célèbres<sup>66</sup>.

I am better suited to starting with a preexisting form or work, and mixing that premise with my impressions of contemporary society to reconstitute a new image, as it allows me to establish some distance from myself and work in a more objective way. It could be classical art or contemporary manga or advertising, but as long as I have some kind of base or springboard then it's easier for me to make something.

<sup>67</sup>

À travers cette pluridisciplinarité et cette simulation de l’art, l’artiste expérimente et tente de représenter la sensation. Toutefois, pouvons-nous réellement considérer son art comme avant-gardiste ?

En effet, l’art des années 1990 à 2000 marque une continuité avec l’art de la période Meiji, comme vitrine du Japon pour l’exportation. L’art contemporain japonais est marqué par la tendance du “Cool Japan” où l’univers *otaku*, les traits mangaesques, les motifs traditionnels, et autres symboles culturels japonais envahissent la toile afin de promouvoir le Japon en tant que nation en vogue et en véhiculent une image superficielle et infantilisante. Ce n’est que bien

---

<sup>64</sup> Makoto Aida. *Tensai De Gomen Nasai*. Op.cit., p.2.

<sup>65</sup> Andrew Maerkle. “ALL TOO HUMAN”. Art-it.asia. 2013-04-12. Web: [http://www.art-it.asia/u/admin\\_ed\\_itv\\_e/ySX8xtnYgdjws7ORI0Zc](http://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv_e/ySX8xtnYgdjws7ORI0Zc). Consulté le 2014-11-06.

<sup>66</sup> Amandine Davre. « L’artiste Aida Makoto et l’objectivation de la femme dans l’art japonais ». L’Asie en 1000 mots. 2014-02-18. Web: <http://asie1000mots-cetase.org/L-artiste-Aida-Makoto-et-l>. Consulté le 2014-02-19.

<sup>67</sup> Andrew Maerkle. “ALL TOO HUMAN”.Op.cit.



plus tard, après deux décennies de monopole, que cette tendance du “Cool Japan” bascule à l’occasion de l’exposition “Bye Bye Kitty”<sup>68</sup> à la Japan Society de New York, en mars 2011. Le commissaire d’exposition David Elliott décide de ne pas exposer des artistes du *Superflat* afin de mettre en avant cette nouvelle garde de l’art contemporain japonais, les “Aida’ s Childrens”<sup>69</sup>. L’art *Superflat* a certes permis à l’art contemporain japonais de dépasser ses frontières, mais il a aussi véhiculé une image erronée de la société nippone. C’est ainsi que David Elliott annonce une transition du “Cool Japan” vers un art plus proche de la réalité et plus critique. En réponse à la triple catastrophe du 11 mars 2011, l’intérêt du public, des collectionneurs et des institutions s’oriente de plus en plus vers un art engagé et politique, délaissant l’art consumériste du *Superflat* jugé, dans le contexte de l’actualité japonaise, trop superficiel. Ainsi, Aida forme de nouveaux jeunes artistes japonais qui prennent la relève d’un art contestataire et sans tabous. À la suite de cette catastrophe, le jeune groupe Chim Pom, influencé par Aida Makoto, prend position contre le gouvernement et la politique du nucléaire en réalisant des vidéos et des performances dénonçant la responsabilité du gouvernement dans la catastrophe nucléaire<sup>70</sup>. Aida Makoto pourrait alors être considéré comme un artiste avant-gardiste, car son art influence la nouvelle génération d’artistes et ouvre un nouveau champ de possibilités artistiques, mais il ne peut être nommé définitivement comme tel.

---

<sup>68</sup> L’exposition “Bye Bye Kitty: Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art” s’est tenue à la Japan Society de New York, du 18 mars au 12 juin 2011.

<sup>69</sup> Les “Aida’ s Childrens” sont la nouvelle génération d’artistes qui ont trouvé en Aida Makoto un modèle à suivre. Adrian Favell dit à propos d’Aida “It also had a populist, rabble rousing social dimension that suggested that after two decades of escape and introversion young artists were beginning to find a social voice.” Adrian Favell. *Before and After Superflat: a Short History of Japanese Contemporary Art, 1990-2011*. Hong Kong: Blue Kingfisher Limited Publisher, 2011, p.201.

<sup>70</sup> Pour exemple, la vidéo du groupe intitulée *REAL TIMES* (2011) présente les artistes se promenant dans la centrale de Fukushima après la catastrophe nucléaire. Le groupe d’artistes filme l’ampleur des dégâts et dessinent trois hélices rouges sur le drapeau japonais, représentant ainsi le symbole du nucléaire.

Car l'art d'avant-garde tend avant tout à la recherche et à l'expérimentation de nouveautés, autant dans les matériaux, la picturalité que dans les sentiments suscités par l'œuvre. Néanmoins, d'un point de vue esthétique et stylistique, Aida Makoto n'innove pas réellement. Cela sera plutôt dans la thématique et la représentation qu'il se démarquera. Cette expérimentation peut être comprise comme un besoin d'innover autant d'un point de vue social qu'artistique.

Michel Tapié, théoricien et critique d'art français écrit en épigraphe de son premier texte sur l'avant-garde japonaise Gutai<sup>71</sup> « Soyons durs! », en reprenant les mots de Nietzsche, « il faut violenter le monde pour le voir se transformer. »<sup>72</sup> Aida Makoto, de son côté, violente les figures et trouble le spectateur, et invente de nouvelles normes artistiques et sociales où la liberté des désirs ne sera plus réprimée par la société capitaliste. En ce sens, Aida pourrait représenter une avant-garde en devenir.

En ce sens, Aida est un artiste anticonformiste et marginal qui a le pouvoir de miner les normes et de capter les forces, loin de toutes mises en forme sociales. Conformément à l'esthétique empruntée à différentes influences culturelles et artistiques, il n'est pas un artiste avant-gardiste. Toutefois, sa marginalité et son art tenant de la provocation le hissent comme artiste unique et inspirant pour la nouvelle génération d'artistes, en quête de nouveautés et de revendications sociales. Il serait à présent important d'étudier l'influence de l'art traditionnel et de la peinture *nihonga* dans ses œuvres. Quels sont les enjeux artistiques et sociaux d'une telle influence

---

<sup>71</sup> Le groupe/mouvement Gutai est créé dans les années 1950. Fondé par Yoshihara Jirô, le groupe est novateur dans le rapport de l'artiste à l'œuvre, où de nombreuses performances sont expérimentées. Gutai laisse place à la liberté d'expression par l'introduction de nouveaux matériaux, la création d'œuvres *in situ*, la gestualité picturale et l'importance du corps de l'artiste dans la création de l'œuvre souvent éphémère.

<sup>72</sup> Michael Lucken. *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*. Paris : Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 2001, p.182.

technique, esthétique et éthique ? Quel est l'impact sur sa création artistique et sur le corps social ?

## 1.2 TECHNIQUES, MOTIFS ET RÉFÉRENCES : LE *NIHONGA* COMME BASE ARTISTIQUE

L'art est un concept assez récent dans l'histoire du Japon et est inhérent à sa rencontre avec l'Occident, à l'aube de l'ère Meiji<sup>73</sup> (1868-1912). Le néologisme créé à cet effet « Bijutsu » (美術), signifiant littéralement « Art », fut inventé par les fonctionnaires du gouvernement japonais à cette époque. Ce fut à l'occasion de l'Exposition universelle de Vienne, en 1872, qu'il devint urgent de créer un terme qui se rapporte à la classification occidentale, séparant art et artisanat. C'est ainsi que les estampes japonaises, alors qu'elles n'étaient que de simples affiches, des publicités ou des objets de communication à prix coûtant, se virent hissées au rang d'œuvre d'art par les Occidentaux. Avec l'adoption de ce néologisme, l'art japonais pouvait enfin être conceptualisé.

Le philosophe Nishi Amane (1829-1897) fut le premier intellectuel japonais à s'intéresser au concept d'art. Il affirmait qu'« en développant le domaine des beaux-arts, on fera s'élever le genre humain. »<sup>74</sup> C'est ainsi que le gouvernement de l'ère Meiji joua un rôle important dans le développement de la création artistique japonaise afin de rayonner culturellement à l'international. L'art devint un outil de consommation et de promotion culturelle et servit de « vitrine du Japon », symbolisant sa modernisation par rapport à l'Occident. Cette volonté

---

<sup>73</sup> Époque Meiji : 1868-1912. Elle marque le début de la modernisation du Japon et de la restauration impériale suite à l'ouverture du pays à l'international que la politique isolationniste « sakoku » avait isolé en fermant les frontières depuis près de 200 ans.

<sup>74</sup> Amane Nishi. « Bimyôgaku ». *Bijutsu Nihon kindai shisô taiki*. Vol. XVII, Tokyo : Iwanami Shoten, 1989, p.14. Dans Michael Lucken. *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*. Op.cit., p.24.

irrépressible de se moderniser en prenant l'Occident pour modèle permit de développer naturellement le style *yōga* (« peinture occidentale »), influencé par les études hollandaises et la peinture occidentale.

La peinture *yōga* réunit des techniques importées de l'Occident, telles que la peinture à l'huile (principalement), l'aquarelle, le pastel, l'eau-forte et autres techniques. Elle fut introduite au Japon dès la restauration de Meiji, sous l'impulsion de l'École des Beaux-Arts du ministère des Travaux publics, fondée par Itō Hirobumi (1841-1909) ainsi qu'avec le concours des autorités italiennes.<sup>75</sup> Selon Maruyama Masao (1914-1996), politologue japonais, le début de l'ère Meiji a permis une ouverture sur l'international, amorçant une modernisation galopante du Japon.

Pour reprendre Maruyama Masao, les deux premières décennies sont caractérisées par une forte ouverture sur l'étranger et une intense activité de centralisation du pouvoir, les deux dernières par un repli identitaire, contrebalancé par un mouvement de décentralisation. Vu sous cet angle, le *yōga* correspondrait à la première partie, le *nihonga* à la seconde.<sup>76</sup>

C'est ainsi qu'en opposition au style *yōga* apparaît parallèlement le *nihonga* (« peinture japonaise »), répondant à un style traditionnel japonais et conservateur, aussi politique qu'artistique. Cette antinomie apparaît précisément en 1882 et est théorisée par le japonologue américain Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) et par l'écrivain japonais Okakura Tenshin<sup>77</sup> (1862-1913), qui souhaitent restaurer la splendeur de l'art traditionnel japonais, jugé supérieur

---

<sup>75</sup>Les autorités italiennes invitèrent trois artistes italiens pour enseigner dans cette école : Antonio Fontanesi, Giovanni Cappelletti et Vincent Ragusa. Michael Lucken. *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*. Op.cit., p. 28.

<sup>76</sup> Ibid. p. 28.

<sup>77</sup> Il est également connu sous le nom d'Okakura Kazukō.

à la peinture *yōga*. C'est principalement avec le succès des *ukiyo e*<sup>78</sup> à l'international que les auteurs déplorent la perte des valeurs traditionnelles qui n'appartiennent pas à l'héritage artistique continu depuis l'époque de Nara<sup>79</sup> (710-794). Souhaitant restaurer les valeurs du passé, ils commencent par catégoriser ce qui ne correspondait pas à leur propre définition de l'art<sup>80</sup>, tout en développant une *esthétique nationaliste*<sup>81</sup>. Le *nihonga* devint avant tout un style conservateur moderne reprenant les techniques, styles et motifs de l'art traditionnel d'avant l'époque d'Edo. Ce style traditionaliste reste aujourd'hui une référence dans la peinture japonaise contemporaine et est enseigné aux beaux-arts. L'apprentissage du *nihonga* requiert une dizaine d'années d'études et sert de base pour l'apprentissage des élèves en arts visuels. Toutefois, c'est la peinture à l'huile (*yōga*) que l'artiste Aida Makoto a étudié à l'université des Arts de Tokyo (GEIDAI), se disant influencé par les surréalistes Salvador Dali et Magritte, ainsi que par l'impressionniste Claude Monet<sup>82</sup> (lui-même influencé par le japonisme<sup>83</sup>).

Il est important de comprendre le contexte historique dans lequel est apparu l'art en tant que concept importé de l'Occident, ainsi que le développement du *nihonga* en réponse à la peinture *yōga* et à cette modernisation reniant son héritage culturel. Malgré les centaines d'années

---

<sup>78</sup> Littéralement « images du monde flottant ». Elles sont définies comme les estampes japonaises de l'époque d'Edo.

<sup>79</sup> Tenshin Okakura. *Les idéaux de l'Orient : le réveil du Japon*. Traduction Jenny Serruys. Paris : Éditions Payot, 1917, p.178.

<sup>80</sup> Selon Michael Lucken, Fenollosa catégorise les créations qui ne doivent pas être considérées comme de l'art : « 1- ce qui est destiné à un usage concret ou décoratif, 2- ce qui a comme principale qualité d'être le fruit d'une maîtrise technique, 3- ce dont le seul objectif est le divertissement ». Michael Lucken *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*. Op.cit., p.37. Ernest Fenollosa. « Bijutsu nihisaru mono ». *Kokka*, Tokyo: Kokkasha, 1890, p.9-11.

<sup>81</sup> John Clark. "Okakura Tenshin and the Aesthetic Nationalism". *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*. Hawaii: Edit by J.Thomas Rimer, University of Hawaii Press, 2012, p.212.

<sup>82</sup> David Elliott. "Being Hated is One of my Job". Flash art online. July-august-september 2013. Web: [http://flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo\\_det&id\\_art=1161&det=ok&title=AIDA-MAKOTO](http://flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=1161&det=ok&title=AIDA-MAKOTO). Consulté le 2014-10-30.

<sup>83</sup> Le japonisme apparaît comme mode vers la fin du 19<sup>ème</sup> siècle en Occident et eut une influence sur l'art et la littérature. Les estampes japonaises deviennent source d'inspiration pour le mouvement impressionniste dont Claude Monet fait partie.

d'existences de ces mouvements artistiques semblant être diamétralement opposés, ils restent d'actualité et seront les bases artistiques de la création contemporaine japonaise. Toutefois, ces deux styles sont-ils si différents ? Comment et par quels moyens les artistes contemporains puisent-ils dans le style *nihonga*, tout en gardant des éléments stylistiques du *yōga* ? Quel serait alors l'impact esthétique et éthique d'une telle création, à mi-chemin entre une œuvre d'apparence traditionnelle, mais qui comporterait des éléments issus de l'art occidental ? Comment se place Aida Makoto dans la fusion de ces styles ?

Selon le philosophe et théoricien Hans Robert Jauss (1921-1997), l'évolution de l'art traditionnel doit être continue. L'art doit se renouveler tout en préservant son héritage.

Déjà, l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, porté par référence à d'autres œuvres lues antérieurement. Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va constituer à travers l'histoire une « chaîne de réceptions » qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifesterà son rang dans la hiérarchie esthétique.<sup>84</sup>

L'importance du *nihonga* dans l'évolution de l'art prend son sens dans la création contemporaine japonaise. C'est un lien identitaire que les artistes contemporains continuent d'entretenir avec la tradition. Ce lien permet de préserver cette mémoire et de transmettre aux générations futures leur héritage, appelant à être perpétué par les artistes à venir. Toutefois, il apparaît que le *nihonga*, né d'un mouvement nationaliste, a acquis ses lettres de noblesse par la mise en avant d'un esprit patriotique et d'une fierté nationale, autant d'un point de vue artistique et qu'éthique. La réception de l'œuvre en tant qu'elle devient ici un acteur social, comble

---

<sup>84</sup> Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Éditions Gallimard, 1978, p.45.

l'attente du spectateur : « il [le spectateur] se satisfait de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes [...] »<sup>85</sup>. De plus, cette mise en forme traditionnelle et familière permet aux artistes et au corps de social de s'échapper d'un présent trop anxiogène, car, selon Sophie Cavaliero dans *Nouvelle garde de l'art contemporain japonais*, l'utilisation d'éléments stylistiques empruntés à l'art traditionnel et du *nihonga* serait une mise en forme rassurante :

Cette attitude peut se révéler parfois troublante par le jeu de faux-semblants, la réinterprétation des matériaux ou des pratiques dans une perspective contemporaine. La violence contemporaine étant trop choquante pour être dénoncée sans précaution, le recours aux formes passées semble être un moyen de mieux affronter le présent.

86

Ce n'est qu'en 2001 que dans l'art contemporain japonais l'on assiste à un regain du style *nihonga*, où l'on emploie pour la première fois le néologisme *néo nihonga*<sup>87</sup>, inventé par l'artiste Tenmyouya Hisashi, (1966-). Figure emblématique de ce nouveau mouvement, il fédère de nombreux artistes sous ce vocable, tels que Machida Kumi, Yamaguchi Akira, Aida Makoto et bien d'autres. Malgré l'étiquette d'artiste *neo nihonga* que certains professionnels de l'art lui ont accordé<sup>88</sup>, Aida Makoto ne fait pas partie de ce mouvement ni d'aucun autre existant. Toutefois, il est indéniable que l'artiste s'inspire du *nihonga* et puise dans cet héritage artistique. Cette implication est visible à travers les différentes œuvres du corpus. L'œuvre *Ash Color Mountains* (2009-2011) illustre parfaitement l'influence du *nihonga* sur sa création. Une analyse

---

<sup>85</sup> Ibid., p.54.

<sup>86</sup> Sophie Cavaliero. *Nouvelle garde de l'art contemporain japonais*. Paris : Éditions le lézard noir, 2011, p.11.

<sup>87</sup> Le *neo nihonga* consiste en l'étude de l'art pictural traditionnel de l'archipel, en abordant des sujets d'actualité avec une sensibilité moderne. Ce style anachronique reprend les différents éléments esthétiques de l'art japonais traditionnel - ses lignes épurées, ses techniques, ses décors, son symbolisme - tout en introduisant de nouveaux matériaux comme la peinture acrylique, la peinture à l'huile, et autres médiums modernes.

<sup>88</sup> C'est à l'occasion de l'exposition "From Nihonga to Nihonga" au musée d'art contemporain de Tokyo, en 2006, que Tenmyouya Hisashi, Yamaguchi Akira, Aida Makoto et d'autres jeunes artistes sont clairement identifiés comme artistes *neo nihonga*.

approfondie de cette œuvre sera effectuée au second chapitre ; seules les similitudes au *nihonga* seront traitées ici.

L'œuvre monumentale *Ash Color Mountains* représente des montagnes brumeuses, composées de multiple corps empilés. L'esthétique de l'œuvre diffère des créations habituelles d'Aida Makoto – la femme-objet sexualisée et violentée, l'esthétique mangaesque, les motifs vulgaires et autres –, mais elle garde néanmoins la même essence : mélanges de différentes techniques et inspirations, ironie, critique et ambigüité sur l'existence d'un double sens.

Premièrement, l'artiste utilise principalement de grands formats pour la création de ses œuvres, et ce, particulièrement depuis les années 2000. Cette influence ne provient pas de l'art traditionnel d'avant l'époque d'Edo, mais probablement de l'artiste Takeuchi Seihô (1864-1942), issu de la première génération d'artistes *nihonga*. Seihô voyagea en Europe de septembre 1900 au mois de janvier 1901 et y étudia l'art occidental. Il fut influencé particulièrement par les peintres Joseph Mallord William Turner (1775-1851) et Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875).<sup>89</sup> À son retour au Japon, l'artiste fit une synthèse de ces deux traditions, occidentale et japonaise, et se dirigea vers une esthétique plus réaliste.<sup>90</sup> Seihô s'inspira, de plus, des grands formats occidentaux et créa, à son tour, des œuvres de toutes dimensions. L'œuvre *Ash Color Mountains* d'Aida Makoto ne mesure pas moins de 300 x 700 cm. La grandeur de la toile a une dimension symbolique et transcendante ; elle transporte le spectateur entre une perspective macroscopique et microscopique<sup>91</sup>. L'utilisation de grands formats permet une immersion totale du public dans l'œuvre, se rapprochant de ce besoin de réalisme que Seihô éprouvait.

---

<sup>89</sup> Daisuke Kikuchi. "Seihô Takeuchi ". Japantimes. 2015-02-15. Web: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/02/05/arts/openings-outside-tokyo/seiho-takeuchi/#.VP4h1uHucYg>. Consulté le 2015-02-17.

<sup>90</sup> Michael Lucken. *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*. Op.cit., p.40-41.

<sup>91</sup> Makoto Aida. *Tensai De Gomen Nasai*. Op.cit., p.38.



Dans un second temps, Aida utilise comme thème des paysages harmonieux et poétiques, typiquement issus du répertoire iconographique du *nihonga*. Il représente plus précisément des paysages montagneux qu'il emprunte aux artistes Sesshū (1420-1506) et Hasegawa Tōhaku (1539-1610) dont Seihō s'inspire indéniablement. La montagne est très présente dans les œuvres traditionnelles, car selon plusieurs mythes, les dieux descendent du paradis vers la terre ferme, en passant par la montagne. Comme le Japon est constitué à quatre-vingt-cinq pourcents de montagnes, il est naturel que celles-ci soient amplement représentées dans les peintures de paysages japonais. Tout comme dans l'œuvre *Picture of Waterfall*, l'arrière-plan représente lui aussi un paysage montagneux, mais non constitué de corps. Le traitement pictural et technique de l'œuvre ne s'apparente pas au style *nihonga*, mais en conserve la thématique : un paysage montagneux à connotation religieuse, en raison de l'ajout d'un autel shintoïste. Les montagnes d'*Ash Color Mountains*, contrairement à celles de *Picture of Waterfall* sont traversées par une légère brume, enveloppant les figures et apportent une profondeur à l'œuvre. La brume ou les lignes d'horizon sont précisément des techniques développées par le « fou de dessin », Hokusai Katsushika (1760-1849), afin d'apporter une profondeur de champ<sup>92</sup>. Les techniques réalistes de la peinture occidentale, telle que la perspective, furent ainsi adoptées par le style *nihonga*. Concernant le traitement pictural, Aida Makoto s'inspire du *nihonga*, qui fait apparaître des lignes de contour qui entourent les figures depuis l'époque de Nara<sup>93</sup>. Aida adopte le concept esthétique du *ma*<sup>94</sup>, dont l'essence de la beauté se trouve dans le trait permettant de séparer le vide et le plein. Les figures, la montagne et l'arrière-plan se superposent.

---

<sup>92</sup> Jocelyne Bouquillard, « L'avènement de l'estampe de paysage au XIXe siècle ». Exposition BnF. Web: <http://expositions.bnf.fr/japonaises/arret/07.htm>. Consulté le 2015-02-25.

<sup>93</sup> Michael Lucken. *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*. Op.cit., p.40.

<sup>94</sup> Le terme « *ma* » signifie « intervalle, espace, durée, distance ». C'est un concept esthétique que l'on retrouve dans de nombreux arts, dont la peinture.

La palette chromatique, quant à elle, est froide : tons bleu pastel et dégradés de gris sur un fond blanc et lumineux. Les couleurs utilisées par l'artiste sont proches d'un résultat obtenu à la peinture *sumi e*, signifiant « peinture à l'encre ». Cette peinture à l'encre, datant de l'époque Muromachi (1336-1573), est particulièrement utilisée pour la représentation des paysages et est en lien avec la philosophie du bouddhisme zen. Le *nihonga* intègre lui aussi la peinture *sumi e* dans les techniques de peinture utilisées. Toutefois, pour obtenir ce résultat, l'artiste utilise une peinture acrylique, mais semble vouloir représenter les mêmes effets visuels que la peinture *sumi e*.

Aida Makoto représente dans cette œuvre un paysage montagneux et lumineux, à première vue, mais ce n'est qu'en se rapprochant de l'œuvre que les montagnes s'humanisent et dévoilent une infinité de corps empilés. Aida Makoto mise sur la beauté de la nature et viole l'image par ce contraste de corps déshumanisés qui trouble l'harmonie de cette montagne. De la sorte, l'artiste tente délibérément de déranger le spectateur et de l'amener, par le regard, vers une réalité plus métaphorique et déterritorialisée. À travers cette illusion, le paysage d'apparence harmonieux et inspiré de la peinture traditionnelle est remplacé par une vision morbide de la société japonaise actuelle. La figuration est préservée de tout traitement stylistique du *nihonga*. Ce style sera principalement appliqué dans l'arrière-plan du tableau, ainsi que dans les techniques et motifs utilisés. La peinture *nihonga* se tournant principalement vers les représentations de paysages n'inclut aucune figuration autre que la nature. De cette façon, l'artiste se tournera vers une figuration de type mangaesque où l'importance est donnée à la figuration et non à l'arrière-plan, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Par conséquent, l'œuvre *Ash Color Mountains* se rattache à l'esthétique du *nihonga* conformément à son traitement pictural – techniques, couleurs et traits – et plus particulièrement

à celle de Takeuchi Seihô, pionnier dans le style *nihonga*, qui lui-même était influencé par l'art occidental. Toutefois, il apparaît que les frontières entre la peinture *nihonga* et *yôga* se brouillent, tant cette première est influencée finalement par les techniques occidentales, telles que les formats, la perspective, l'ombrage et autres techniques non issues de l'art traditionnel. Cependant, il serait important de comprendre les réels enjeux d'une réappropriation stylistique du *nihonga*, dans le cas des œuvres d'Aida Makoto. En quoi l'utilisation d'une esthétique de type *nihonga* engage-t-elle chez l'artiste un discours politisé et une réflexion plus générale sur les relations entre la culture, l'art, et la société ? Comment le style *nihonga* a-t-il été érigé comme modèle artistique et symbolise une culture japonaise ? Que symbolise-t-il pour la société, ainsi que pour l'artiste aujourd'hui, et quels sont les divers enjeux de cette esthétique ?

L'hybridation entre les différentes influences dans l'œuvre d'Aida est, entre autres, une conséquence du climat politique actuel au Japon. Le débat débuté à l'époque Meiji où deux camps s'affirmaient : l'un pour la modernisation et la mondialisation du Japon, le second pour l'isolationnisme et la sauvegarde des valeurs traditionnelles, reste plus d'un siècle après encore d'actualité. Ce paradigme consensuel qu'est la tradition au Japon, des valeurs morales aux rejets de l'influence occidentale sur le développement du pays, devient ambigu quant à ses implications réelles dans la politique. Le Premier ministre japonais, Shinzo Abe (1954-), depuis son premier mandat en 2006<sup>95</sup>, dit souhaiter restaurer les valeurs traditionnelles japonaises dans la société contemporaine tout en développant des liens politiques à l'international, en particulier avec les États-Unis. Le critique conservateur Nishibe Susumu, lui reproche ainsi de « vouloir

---

<sup>95</sup> Shinzo Abe fut le premier ministre du Japon du 26 Septembre 2006 au 25 Septembre 2007, puis il fut réélu pour un second mandat le 26 Décembre 2012 jusqu'à aujourd'hui.

protéger la culture japonaise en faisant du Japon le 51<sup>e</sup> État de l'Amérique. »<sup>96</sup> Aida, lui-même tourne en dérision le Premier ministre japonais à travers sa vidéo satirique intitulée *The video of a man calling himself Japan's Prime Minister making a speech at an international assembly*<sup>97</sup> (2014). L'artiste se grime en Abe Shinzo et prononce une allocution face aux dirigeants internationaux, afin de relancer la politique isolationniste du Japon, le *sakoku*, que le pays avait adoptée au cours de l'époque Edo. La mondialisation, explique-t-il, serait à l'origine de tous les maux auxquels est confrontée la société. Aida suggère que l'isolationnisme et la xénophobie pourraient être la péroraison pour la paix mondiale. Aida Makoto tourne en dérision ce plaidoyer, pourtant celui-ci résume l'instabilité politique japonaise dans son positionnement par rapport à l'international et à sa politique nationaliste.

Malgré cette absence d'une prise de position ferme et définitive de l'État japonais en matière de politique, des mouvements radicaux rattachés à l'extrême droite ont quant à eux décidé de se faire entendre et de rallier la population à leur cause. C'est dans un contexte radical que l'ouvrage *La Dignité de la Nation*<sup>98</sup> (2006) de Fujiwara Masahiko (1943-) devient en 2006 le plus grand succès littéraire de l'année, vendu à plus de deux millions d'exemplaires dès sa

---

<sup>96</sup> Susumu Nishibe. "Seiron,". Sankei shinbun. 2006-09-05, cité par Gavan McCormack. *Abe Days Are Here Again: Japan in the World*, "The Asia-Pacific Journal". Vol. 10, 52, No. 1. 2012-12-24. Web: <http://www.japanfocus.org/-Gavan-McCormack/3873/article.html>. Consulté le 2015-01-22.

<sup>97</sup> Cf annexe photographique, figure 4, p.132.

<sup>98</sup> "The title of this little book deliberately echoes that of a notorious pamphlet issued by the Japanese government in 1937, at the peak of nationalist hysteria, in an attempt to define the essence and superiority of Japanese culture. According to Masahiko Fujiwara, a mathematics professor known for his work on Diophantine equations, Western countries are on the road to ruin. Logic and reason are not enough. What we need now is a strong shot of samurai spirit: "It may take time, but I believe it is the Japanese, and no one else, who are now capable of saving the world." Andrew Rankin. "A question of dignity or cause for embarrassment", The Japan Times. 2007-07-08. Web: [http://www.japantimes.co.jp/culture/2007/07/08/books/book-reviews/a-question-of-dignity-or-cause-for-embarrassment/#.Vdes2fl\\_Oko](http://www.japantimes.co.jp/culture/2007/07/08/books/book-reviews/a-question-of-dignity-or-cause-for-embarrassment/#.Vdes2fl_Oko). Consulté le 2015-08-20.

sortie.<sup>99</sup> L'auteur y établit les bases pour retrouver « une véritable éthique sociale et résister au matérialisme et à l'acculturation. »<sup>100</sup> Il présente un discours réactionnaire et ultranationaliste, et critique la domination mondiale en matière de finances et de culture, en tant que moteur du déclin national japonais. Concernant les arts, Fujiwara souhaite retrouver la splendeur du passé, loin de toute contamination de l'art par l'Occident. Tout comme l'appel d'Ernest F. Fenolosa et d'Okakura Tenshin à la fin du XIXe siècle, l'art doit retrouver l'essence de ses valeurs traditionnelles. Le discours sur l'art a ici une valeur et des enjeux politiques indéniables.

Le courage qu'il faudra pour retrouver une véritable éthique sociale et résister au matérialisme et à l'acculturation, les Japonais ne pourront le trouver que dans une résurrection du lien familial de type confucéen, fondé sur l'esprit du Bushidô<sup>101</sup>. En cultivant ses qualités morales particulières – le sens de la beauté, la piété, la spiritualité —, le Japon pourra non seulement rendre à la nation sa dignité, mais aussi acquérir une dimension universelle que l'Occident a jusque-là injustement monopolisée.<sup>102</sup>

Apparu dans un contexte de modernisation, en opposition à l'occidentalisation et au style *yōga*, le *nihonga* défendait il y a plus d'un siècle une culture totalement japonaise. Le style *nihonga* rejoint cette idée que le peuple japonais doit retrouver ses valeurs traditionnelles et morales afin de réincarner l'esprit du *bushidō*. Aujourd'hui, le *nihonga* est réactualisé à travers le *neo nihonga* dans un climat politique nationaliste. La création artistique contemporaine japonaise affiche ses positions politiques par le biais d'une esthétique savamment étudiée.

---

<sup>99</sup> Bernard Thomann. « La Dignité de la Nation, de Fujiwara Masahiko ». *La Modernité Conservatrice du Japon*. La vie des idées : mensuel international sur le début d'idées, Paris : Éditions La République des Idées, No. 20, mars 2007.

<sup>100</sup> Ibid., p. 16.

<sup>101</sup> Le *bushidō* signifie littéralement "voie du guerrier". Ce terme définit le code des principes moraux des samouraïs, écrit au XVIIème siècle.

<sup>102</sup> Bernard Thomann. « La Dignité de la Nation, de Fujiwara Masahiko ». Op.cit., p.16.

Cela pourrait faire ainsi écho à Gilles Deleuze qui soutient que l'art a une teneur, une force politique et un pouvoir de persuasion sur le spectateur. Il agit directement sur le corps social en s'inscrivant sans détour dans son inconscient.

L'art n'existe pas en dehors du corps social qu'il transforme. La création est d'emblée politique, parce que le spectateur est transformé par l'expérience qu'elle procure et que l'artiste abandonne ses traits subjectifs pour se faire l'opérateur du corps social. [...] Il diagnostique des forces qui seraient restées insensibles sans le procédé qu'il invente.<sup>103</sup>

L'art est une expérimentation qui agit directement sur le corps social et le modèle. L'artiste a ainsi ce pouvoir révolutionnaire de miner et de déséquilibrer les normes. Cependant, Deleuze nous met en garde, si celui-ci est guidé par les désirs collectifs d'une majorité, il perd alors son pouvoir révolutionnaire.<sup>104</sup> Par conséquent, nous pourrions penser que le style *nihonga* permet d'agir directement sur l'inconscient du corps social en utilisant une « esthétique nationaliste » codifiée. Cette esthétique permet aux spectateurs de ressentir des émotions communes et un sentiment d'appartenance à une communauté qui s'articulent autour d'un passé commun. Comme cette esthétique reste assez codifiée, elle pourrait rétrécir le champ créatif des artistes et la libération de leurs propres machines désirantes pourrait être restreinte. Ainsi, l'artiste usant d'un style *nihonga* devient, consciemment ou non, l'opérateur d'un corps social nationaliste et perdrait son pouvoir révolutionnaire. Sa création est d'emblée politique, car celle-ci ne peut être conçue en dehors du corps social et renvoie le spectateur à un champ social historique qui lui est familier : son héritage.

---

<sup>103</sup> Anne Sauvagnargues. « Art Mineur, Art Majeur : Gilles Deleuze ». Op.cit., p.120.

<sup>104</sup>Ibid p.132.

Dans le cas de l'artiste Aida Makoto, l'utilisation de techniques, motifs ou références au *nihonga* est liée à une expérimentation artistique où l'artiste étudie les différents effets produits sur le corps social et sur sa propre création. Selon Deleuze, l'art ne devrait pas consister ni en la reproduction ni à l'invention de « formes ». L'art doit « capter des forces »<sup>105</sup>. Une œuvre d'art révolutionnaire n'est pas définie par les matériaux ou les techniques qui la composent, mais par la nature de l'acte.<sup>106</sup> Ainsi, en utilisant le style *nihonga* Aida compose sur la toile avec les affects et percepts du corps social afin de véhiculer sa critique. Aida Makoto justifie l'utilisation du *nihonga* par des raisons purement esthétiques. L'artiste s'explique : “There is no meaning at all but is only stimulation to the retina and pure service to the visual nerve that is quintessence of traditional Japanese painting.”<sup>107</sup> Le *nihonga* comme style est visuellement beau, mais selon Aida, si le *nihonga* ne se résume qu'à une utilisation de pigments naturels alors celui-ci serait « monotone »<sup>108</sup>. Il se justifie plus longuement lors d'une interview pour le site Art-it.asia, en 2012, en rapprochant son art à celui de la simulation.

When I was young, Nihonga Japanese-style painting had an authoritative social status [...] Perhaps out of youthful insolence, I wanted to shake up the value of Nihonga, and made all kinds of works challenging that establishment. Works like those from the *Dog* (1989- ) series depicting girls with amputated limbs, emerged from this mentality: one point was to use an established cultural genre like Nihonga to depict crass and shocking images. Now that Nihonga is no longer so dominant, my interest has gradually shifted elsewhere, and my desire to upend the values of the system, or, say, the art establishment, has weakened.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Anne Sauvagnargues. *Deleuze et l'art*. Op.cit., p.45.

<sup>106</sup> Stephen Zepke. “Schizo-Revolutionary Art: Deleuze, Guattari and Communication Theory”. *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*. Great Britain: Edited by Ian Buchanan and Lorna Collins, Bloomsbury Publishing, 2014, p.32.

<sup>107</sup> Makoto Aida. *Tensai De Gomen Nasai*. Op.cit., p.40.

<sup>108</sup> Makoto Aida. « Motto radikaru de are » *Gendai nihonga no hassô*. Tokyo: Musashino Art University Press, 2004, p.126.

<sup>109</sup> Andrew Maerkele. “ALL TOO HUMAN”. Op.cit.

L'attitude de l'artiste tendant à utiliser des éléments du *nihonga* dans ses œuvres pourrait trouver une raison dans l'organisation même du marché de l'art japonais, différent du fonctionnement occidental. L'art contemporain japonais est guidé par des tendances – politique, mode, actualité, etc. –, car les artistes n'ont aucune subvention de l'État. Ils peuvent cependant être commandités par des entreprises s'ils arrivent à se démarquer et à offrir de l'originalité. Fran Lloyd, auteur de *Consuming Bodies : Sex and Contemporary Japanese Art* (2004) explique qu'il est difficile pour un artiste japonais d'être indépendant, car pour survivre l'artiste doit vendre et être commandité par des fondations, des magasins ou des galeries qui ont des espaces d'exposition.

Whatever their persuasion, artists can expect no government subsidies [...] However indifferent to culture the government actually maybe this state of affairs did not suddenly emerge from a philistine policy of recent origin but is rooted in history.<sup>110</sup>

Il est aussi important de rappeler que le gouvernement japonais n'a pas de ministère de la Culture autonome, mais est géré par le ministère de l'Éducation, de la Culture, des Sports, des Sciences et de la Technologie depuis 2001.<sup>111</sup> Cette constatation permet de mieux comprendre la place de l'art et de la culture dans la société japonaise.

Concernant l'artiste Aida Makoto, il est sous l'égide du galeriste Mitsuma Sueo qui rassemble de célèbres artistes japonais dont certains sont issus du *neo nihonga* – tels que Tenmyouya

---

<sup>110</sup> Fran Lloyd. *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*. Hong Kong: Edité par Fran Lloyd, Reaktion Book Publisher, 2004, p.42.

<sup>111</sup> *The National Administrative Organization*, site du Premier ministre et du Cabinet du Japon : [http://japan.kantei.go.jp/constitution\\_and\\_government\\_of\\_japan/national\\_adm\\_e.html](http://japan.kantei.go.jp/constitution_and_government_of_japan/national_adm_e.html)



Hisashi, Yamaguchi Akira, Kaneko Tomiyuki et autres – ainsi que d’autres artistes plus contestataires tels qu’Okada Hiroko<sup>112</sup> et Matsukage Hiroyuki, entre autres.

Aida Makoto est un provocateur, ayant acquis une certaine liberté d’expression qui est aujourd’hui devenue sa marque de fabrique. Cependant, Fran Lloyd met l’artiste en garde : “Like the overwhelming majority of artists in Japan, Aida has to weather the tides of fast-changing fashions. Otherwise, despite formidable talent at the very least as a draughtsman, he would perish like the flavour of the month.”<sup>113</sup>

Alors que les artistes du *Superflat*<sup>114</sup> ont pour objectif la commercialisation de leurs œuvres, Aida ne s’occupe pas de la rentabilité de l’œuvre, ni même de sa réception auprès du public. Toutefois, mixant des icônes populaires avec l’académisme traditionnel, Aida adopte esthétiquement la même stratégie que l’artiste Murakami Takashi avec son mouvement/groupe *Superflat*. Néanmoins, cette « stratégie » n’est qu’esthétique. Murakami est un « artiste marchand » qui cherche à développer toute une industrie commerciale de l’art où l’œuvre devient une marque luxueuse et originale : collaborations avec Louis Vuitton, Shu Uemura, avec des artistes relatifs à l’industrie musicale tels que Kanye West et Pharrell Williams, et autres. Aida Makoto se démarque de l’artiste Murakami par ses revendications anti-commerciales. Toutefois, pour son approche de l’art et pour son esthétique originale et critique, Aida est un artiste très demandé au Japon et à l’étranger.

---

<sup>112</sup> Okada Hiroko est précisément la femme de l’artiste Aida Makoto avec laquelle il a eu un fils, nommé Aida Torajiro.

<sup>113</sup> Fran Lloyd. *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*. Op.cit., p. 46.

<sup>114</sup> Le *Superflat* est un mouvement de l’art contemporain japonais, fondé par l’artiste Murakami Takashi, influencé par la culture *otaku*. Ce groupe d’artistes est reconnu à l’international pour ses œuvres mangaesques et superficielles. Le groupe a développé une tendance consumériste autour de ses œuvres en démocratisant l’art à travers de nombreux *goodies*.

Everything about everything then, well, at least in Japan at that time, was all about money, and contemporary art or art in general was no exception. I was never a kind of painter or student of art that even attempted to be on the commercial art circuit, either. Now that I think about it, that's one thing about me as an artist that never changed and will probably never change.<sup>115</sup>

Il subsiste néanmoins une ambiguïté sur l'utilisation du style *nihonga* dans ses œuvres. Est-ce une stratégie afin de se plier au désir d'une société et de rester sur le devant de la scène ou bien est-ce une énième provocation, tendant à ridiculiser ce retour vers le passé empreint d'un nationalisme radical, en y ajoutant une figuration dérangeante ?

Aida Makoto ancre ses œuvres dans une tradition artistique par le biais du *nihonga*, mais reste ambigu quant à sa position politique et à ses intentions. L'artiste va ainsi intégrer d'autres éléments issus de différentes cultures et savoir-faire japonais afin d'expérimenter. Afin de mieux comprendre les enjeux artistiques et sociaux de sa création, l'artiste va innover « en transformant aussi bien le contenu de l'art que son statut social »<sup>116</sup> par l'expérimentation, qui sera celle de la violence conduite par l'image comme moyen d'atteindre l'inconscient collectif.

### 1.3 VIOLENCE DE L'IMAGE ET SENSATION

Alors que la psychanalyse aura tendance à reterritorialiser les désirs et la libido en psychose, névrose ou perversion, la schizo-analyse permet à l'individu de comprendre le fonctionnement de ses machines désirantes et de libérer son inconscient. Selon Deleuze et Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie : l'Anti-Œdipe* (1972), l'inconscient produit des

---

<sup>115</sup> Tracy Jones. "Exclusive Interview with Makoto Aida". Hi Fructose website. 2012-12-19. Web: <http://hifructose.com/2012/12/19/exclusive-interview-with-makoto-aida/>. Consulté le 2014-10-30.

<sup>116</sup> Anne Sauvagnargues. *Deleuze et l'art*. Op.cit. p.260.

agencements créant le désir et la libido au sens deleuzien du terme (comme énergie spirituelle) permettant de produire. Le désir est ainsi un produit de cette usine inconsciente et est un ensemble de « synthèses passives »<sup>117</sup>, donc involontaires. Il ne naît pas d'un manque ou d'une absence, car le désir ne manque de rien, il est assouvi.<sup>118</sup> Il n'est donc pas une représentation manquante, mais une production et une expérimentation : « C'est le sujet qui manque au désir ou le sujet qui manque de sujet fixe que par la répression. »<sup>119</sup> Les machines désirantes sont productives, contrairement au corps sans organes. Ainsi, soutiennent Deleuze et Guattari, « Défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement [...] L'organisme, il faut en garder assez pour qu'il se reforme à chaque aube. »<sup>120</sup>

Les œuvres d'Aida Makoto sont empreintes de figures fétichisées où le désir investit la toile. La figuration deviendra le corps sans organes où l'artiste projette sa libido et ses désirs sur un plan de consistance<sup>121</sup>, l'ensemble de toutes les possibilités. À travers la toile, l'artiste fait fonctionner ses machines désirantes, échappant aux normes et à la répression, et agit directement sur l'inconscient du spectateur. L'espace fétichisé que dépeint Aida se retrouve

---

<sup>117</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'Anti-Œdipe*. Op.cit., p.36.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Op.cit., p.198.

<sup>121</sup> Le plan de consistance est ainsi « le dehors de toutes les multiplicités » Ibid., p.16. Deleuze et Guattari le définissent ainsi : « Ce qui s'inscrit sur le plan de consistance, ce sont : les *héccéités*, évènements, transformations incorporelles appréhendées pour elles-mêmes ; les *essences nomades* ou vagues, et pourtant rigoureuses ; les *continuums d'intensité* ou variations continues qui débordent les constantes et les variables ; les *devenirs*, qui n'ont ni terme ni sujet, mais entraînent l'un et l'autre dans des zones de voisinage ou d'indéciabilité ; les *espaces lisses*, qui se composent à travers l'espace strié. » Ibid., p.633.

essentiellement dans la figuration féminine, toujours de type mangaesque. L'artiste représente avant tout des fantasmes de groupes<sup>122</sup>, issus de la culture *otaku* : les *schoolgirls*.

Selon Sharon Kinsella, dans son ouvrage intitulé *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan* (2014), l'image et l'obsession des *schoolgirls* japonaises apparaissent dans les années 90 : "From the late 1990s the images of schoolgirls and *kogyaru* portrayed as revivalists and vandals of national culture appeared in art."<sup>123</sup> Ces jeunes filles en uniformes scolaires symbolisent la nation, son passé, son présent et son futur : elles incarnent l'innocence de la jeunesse, la liberté et la transition entre l'enfance et l'âge adulte. Cette figure de l'écolière est prépondérante dans l'imagerie fétichiste japonaise et dans la culture *otaku*, ainsi que dans les différentes œuvres d'Aida Makoto. Cette imagerie est directement associée au *Lolita Complex*<sup>124</sup>, qui fétichise les préadolescentes et adolescentes, avec une préférence pour celles en uniformes scolaire.<sup>125</sup>

Pour l'artiste, ces jeunes filles ne se limitent pas qu'à une représentation fétichisée dont l'identité culturelle est entièrement japonaise, mais il les érige en symbole :

In the past, for example, there was ukiyo-e, while now there is manga and anime. Traditionally, Japan didn't think about exporting its own original subculture, but kept it inside the country, where it could grow and evolve. Kogals<sup>126</sup> are a perfect example of that phenomenon.<sup>127</sup>

---

<sup>122</sup> Les jeunes écolières sont l'image d'un fantasme collectif parce que Deleuze dit que le fantasme n'est pas individuel, mais de groupe. Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'Anti-Œdipe*. Op.cit., p.40.

<sup>123</sup> Sharon Kinsella. *Schoolgirls. Money and Rebellion in Japan*. United Kingdom: Nissan Institute, Routledge Japanese Studies Series, 2014, p.119.

<sup>124</sup> Ce terme est une référence au livre de Vladimir Nabakov *Lolita*. Le néologisme « *Lolicon* » est apparu dans les années 1990 où le Japon se livrait à une forte vague de répression sexuelle. Il désigne l'attrance d'un adulte pour les jeunes filles adolescentes ou préadolescentes que l'on retrouve le plus souvent dans les mangas ou animés.

<sup>125</sup> Il existe un réel marché autour des uniformes d'écolières, revendus à prix d'or suivant sa provenance : l'école, le type d'uniforme, et incluant souvent la photo de son ancienne propriétaire.

<sup>126</sup> Les Kogals sont de jeunes étudiantes, principalement de 12 à 25 ans, qui ont une attitude et un style vestimentaire provocants : cheveux décolorés, bronzage artificiel, port de la micro-jupe, *loose socks* et autres accessoires à la mode.

<sup>127</sup> Brian Ashcraft, Shoko Ueda. *Japanese Schoolgirl Confidential: How Teenage Girls Made a Nation Cool*. Hong Kong: Paperback, Periplus Editions, 2014, p.142.

En représentant des *schoolgirls*, Aida Makoto affirme une identité culturelle entièrement japonaise. De ce fait, ce symbole de la nation que représentent les *schoolgirls* est le réel objet de désir de l'artiste. Il attribue cette obsession pour les écolières en uniformes à un idéal qu'il ne peut atteindre. Certes, ce n'est pas un désir qu'il souhaite réaliser, car celui-ci est sans buts, selon Deleuze. Ce n'est plus la jeune fille innocente qui est fétichisée et violentée, mais bien le symbole qu'elle représente : la société japonaise. Seulement, la société capitaliste réprime ce libre jeu des investissements sociaux au niveau de l'inconscient et de la libido. La société investit le champ social par les intérêts préconscients, réprimant et tentant de refouler ces intérêts révolutionnaires en rabattant le désir sur le champ familial. De cette façon, la représentation des jeunes *schoolgirls* devient tabou et est reterritorisée en perversion, car si elles représentent la nation, alors leur image doit être contrôlée par la société. C'est précisément pour le symbole décrié qu'elles incarnent que l'attention de l'artiste se porte sur cette figure. Aida Makoto provoque la société capitaliste contre la répression de la libido, des désirs non normalisés par la société, en exposant de jeunes filles nues ou en uniformes d'écolières, violentées et sexualisées, comme outil de provocation.

Aida's flaunting of the abject and the sexually subversive subject matter indicates his iconoclasm and attraction to such elements of human life ostracized from the sphere of respectable artistic activity [...] Such a rational treatment of the irrational product of the libidinal drive is precisely that one that Aida rejects.<sup>128</sup>

La figure de la femme soumise, abusée ou torturée fait partie de l'imaginaire de la culture *otaku* où l'univers sexiste met de l'avant une violence sexuelle. L'obsession pour ces jeunes filles

---

<sup>128</sup> Fran Lloyd. *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*. Op.cit., p.150.

proviendrait d'un repli, d'une régression chez l'adulte qui souhaite revenir en arrière, à l'époque où il était un simple étudiant sans contraintes.<sup>129</sup> La violence sexuelle provient de la frustration de n'avoir pu libérer ses désirs. L'adulte libère ses désirs sur cette image de la femme, à un moment clé de sa vie où il se sentait libre : l'adolescence. La violence devient sociale, car ce n'est plus la femme que l'on souhaite violenter, mais tout le système capitaliste qui empêche la libido, les désirs ou les pulsions de se libérer et de produire. Les mangas, les animes, les jeux vidéo ou la toile de l'artiste permettent aux individus de projeter leurs désirs sur ces corps sans organes. Seuls ces médiums permettront la libre expression de leurs désirs, sans répression de ceux-ci, par la société.

Entre misogynie et célébration du corps de la femme, Aida Makoto introduit une réelle ambiguïté. Comme les femmes, particulièrement la figure de la *schoolgirl*, représentent le Japon, c'est en violentant cette image qu'il remet en question la société japonaise. Ainsi, la société devient personnifiée à travers la figure féminine et l'espace fétichisé dans l'œuvre d'Aida devient le plan de consistance de ses désirs révolutionnaires. Pourtant, une ambiguïté subsiste, comment expliquer ce besoin de l'artiste d'affirmer une identité japonaise, à travers des discours nationalistes et contre la modernité, alors qu'elle est au centre de sa critique ? La société japonaise que provoque Aida, qu'il fétichise et violente à travers sa figuration féminine est-elle un frein à sa création et au fonctionnement de ses machines désirantes ou bien est-elle un moteur ? Par quels moyens l'artiste va-t-il détourner cette image de la femme afin d'atteindre l'inconscient du spectateur ?

---

<sup>129</sup> Brian Ashcraft and Shoko Ueda. *Japanese Schoolgirl Confidential: How Teenage Girls Made a Nation Cool*. Op.cit., p.142.

L'artiste, selon Deleuze, est en quête de la sensation, pour laquelle celui-ci va créer des affects et des percepts à travers la toile. « L'artiste est un montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne. Ce n'est pas seulement dans son œuvre qu'il les crée, il nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous perd dans le composé. »<sup>130</sup> Ainsi, poursuit-il, le percept permet de « rendre sensible les forces insensibles qui peuplent le monde, et qui nous affectent, nous font devenir. »<sup>131</sup> De la sorte, deux traits considérables doivent caractériser l'œuvre d'art. Le premier est la dépersonnalisation de l'œuvre. Elle doit être indépendante de son créateur, car celle-ci constitue des composés de sensations qui la traversent. Elle est un être de sensation à part entière. Dans un second temps, le composé de sensations de l'œuvre doit se matérialiser dans le matériau de composition et doit se tenir tout seul. Les affects et les percepts revendiquent une existence autonome.<sup>132</sup>

Les percepts ne sont pas des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme, tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile ou le long des mots, est lui-même un composé de percepts et d'affects.<sup>133</sup>

Ainsi, Aida Makoto, en incorporant dans ses œuvres une atmosphère traditionnelle en reproduisant des techniques ou thématiques issues du *nihonga* et en utilisant une figuration de type mangaesque, prend en compte les composés de sensations qui s'en dégagent. L'artiste crée des affects et des percepts afin d'agir sur le corps social et de l'entraîner dans un devenir. Aida prendra aussi en compte l'effet produit sur le corps social. Dans ce contexte, l'exercice de

---

<sup>130</sup> Gilles Deleuze. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Op.cit., p.166.

<sup>131</sup> Ibid., p.172.

<sup>132</sup> Ibid., p.154

<sup>133</sup> Ibid., p.154 -155.

dépersonnalisation de l'œuvre paraît complexe tant le rôle de l'artiste et de ses machines désirantes permettent de créer ces affects et percepts sur la toile, qui investissent ensuite le corps social. La réaction du public entre admiration et répulsion face à l'image fait partie intégrante du processus créatif de l'artiste. Il produit un état psychologique à voir et tente de déstabiliser le corps social. Pour autant, l'artiste ne se contente pas d'une figuration issue de la culture *otaku*, il fétichise les corps et les violentes. Il va de plus utiliser des motifs vulgaires récurrents – excréments, phallus, poils pubiens – ou bien aborder des sujets politiques épineux tels que la déforestation, les sans-abris, la crise économique et autres. Aida Makoto n'est pas novateur dans l'utilisation de motifs repoussants, ni même dans les sujets scabreux abordés. Aida tente délibérément de choquer le public, il opère une frontalité avec des représentations taboues de la sexualité, de la politique ou de l'histoire japonaise. La provocation est entièrement intentionnelle afin de faire réagir le public et d'agir directement sur l'inconscient collectif. À la manière d'une avant-garde, il propose un nouveau concept de la beauté, violente et érotique, qui s'éloigne d'une beauté plus universelle. Le critique littéraire Terry Eagleton affirmait que ce fut le choix de l'avant-garde de s'éloigner de la beauté, afin de présenter une résistance à la société.

The avant-garde's response to the cognitive, ethical and aesthetic is quite unequivocal. Truth is a lie; morality stinks; beauty is a shit. And of course they are absolutely right [...] Truth, morality and beauty are too important to be handed contemptuously over the political enemy.<sup>134</sup>

Pour Aida Makoto, l'œuvre qu'il souhaite provocante doit être équilibrée et être visuellement aussi esthétique que suggestive : "I pay a very close attention to the artistic qualities, especially

---

<sup>134</sup> James Smith. *Terry Eagleton: a Critical Introduction*. United Kingdom: Polity Press, 2008, p.372.



for the more provocative works. I aim to keep a 50/50 balance.”<sup>135</sup> Malgré les cinquante pourcentages de provocation qu’Aida Makoto utilise dans son œuvre, il n’est pas conscient que ses œuvres exemptes de violence ou de provocation apparente le sont tout autant que celles se voulant suggestives.

Dans *Francis Bacon : Logique de la sensation* (1981), Deleuze s’intéresse à la violence de Bacon et à son traitement pictural. Il fait une distinction entre la violence que l’on expose directement, « celle du spectacle »<sup>136</sup> et celle de la sensation et dit « qu’il faut renoncer à l’une pour atteindre l’autre »<sup>137</sup>. L’œuvre *Ash Color Mountains* présente une montagne de corps identifiés à des *salarymens*. Aucune effusion de sang, de membres sectionnés, ni même de sexualité ou de fétichisations perverses n’investissent la toile. Il n’y a ni violence, ni motifs grossiers, ni discours politique engagé apparent. La brutalité de l’œuvre n’est pas visuelle, elle est tapie derrière une scénographie de type traditionnelle et harmonieuse. La violence de l’œuvre se fera précisément sur « l’action des forces sur le corps, ou la sensation »<sup>138</sup> et atteindra directement l’inconscient du corps social. La violence n’est plus visuelle, mais interne et profonde. Les œuvres d’Aida exposent à tour de rôle ces deux types de sensation et provoquent la société en minant les normes. L’exposition brutale de corps torturés atteint le préconscient et de ce fait, scandalise l’individu. La société capitaliste normalise le préconscient, elle le formate. Alors que les œuvres telles que *Ash Color Mountains* ou *Picture of Waterfall* sont des violences internes, invisibles à l’œil nu, mais affectent l’inconscient de manière révolutionnaire.

---

<sup>135</sup> Andrey Bold. “Interview : Aida Makoto”. Op.cit.

<sup>136</sup> Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Op.cit., p.61.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid. p.48.

Le reste de la formule de l'artiste (les cinquante pourcentages) consacré à l'esthétique de l'œuvre est aussi à ranger du côté de la sensation. La notion de beauté dite « facile »<sup>139</sup>, c'est-à-dire sans autre objectif que la sublimation, est rejetée par Aida. Il souhaite représenter une beauté plus complexe, permettant d'exposer le côté sombre de la nature humaine. Il emprunte ainsi une esthétique érotico-grotesque, ou *ero guro*<sup>140</sup>, qui malgré la violence implique indéniablement une beauté et une réflexion contemplative. Les jeunes filles sont des représentations stylisées et n'impliquent aucune représentation du réel. Aida use d'une esthétique de la sensation qui atteindrait le spectateur, contrairement à la beauté dite facile qui ne séduit que la rétine. Il joue avec les normes de la beauté et ses limites.

L'artiste se trouverait dans un « espace interstitiel », le *ma* : « entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre le sacré et le vulgaire, la fiction et la réalité, l'art et l'obscénité. »<sup>141</sup> Pour Deleuze, le *ma* revêt la même signification assignée par les Chinois et les Japonais, le vide serait aussi un véhicule de sensations que l'inconscient de l'individu spectateur pourrait remplir : « le vide coloré, ou plutôt colorant, est déjà force. »<sup>142</sup>. L'esthétique du *ma* est très importante dans le travail d'Aida Makoto, car d'un point de vue esthétique – entre tradition et modernité, entre admiration et répulsion, entre célébration de la femme et misogynie, entre

---

<sup>139</sup> Maria Alina Asavei. *Unsettling Beauty in Japanese Critical Art: Yasumasa Morimura, Yanagi Miwa and Aida Makoto*. Modern Art Asia: Journal of Modern and Contemporary Asian Arts, Issue Seventeen. Février 2014.

Web:

[https://www.academia.edu/6399424/Unsettling\\_Beauty\\_in\\_Contemporary\\_Japanese\\_Art\\_Yasumasa\\_Morimura\\_a\\_Yanagi\\_Miwa\\_and\\_Aida\\_Makoto](https://www.academia.edu/6399424/Unsettling_Beauty_in_Contemporary_Japanese_Art_Yasumasa_Morimura_a_Yanagi_Miwa_and_Aida_Makoto). Consulté le 2015-02-19.

<sup>140</sup> L'ero-guro est un mouvement artistique japonais – cinéma, manga, littérature, ou musique - qui allie érotisme et éléments macabres.

<sup>141</sup> Michael Lucken reprend les paroles d'Araki pour qualifier son art, situé lui aussi dans cet espace interstitiel du *ma*. Araki Nobuyoshi. « Ima koso genshoku da ». *Araki Nobuyoshi bungaku zenshû*. Vol 1. VI. Tôkyô Heibonsha, 1998, p.371. Cité par Ishida Tetsurô. « Shashin wa hito o kôfuku ni dekiru ka ». *Araki Nobuyoshi, Senchimentaru na shashin, jinsei* (catalogue d'exposition), op.cit., p.50 ; texte en anglais p.70. Dans Michael Lucken. *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*. Op.cit., p.236.

<sup>142</sup> Gilles Deleuze. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Op.cit., p.172.

nationalisme et marxisme – et d’un point de vue politique, l’artiste se trouve dans un entre-deux ambigu où aucune position fixe n’est adoptée. Son cynisme, son ironie sont autant de mécanismes qui brouillent les interprétations de ses œuvres. Et pourtant, le chaos qui entoure l’artiste et ses œuvres est une réflexion sur les contradictions, la complexité et l’ambiguïté que l’on retrouve dans la société et la culture japonaise. Kamata Hideo, l’auteur de l’ouvrage intitulé *Les Japonais ne sont pas ceux que vous croyez* (1993) reprend cette idée du *ma* en déclarant que dans l’esprit japonais « la vérité ne peut pas se transmettre par la parole, la vérité existe dans le vide entre les paroles, entre les lignes. »<sup>143</sup> Dans le cas des œuvres<sup>144</sup> d’Aida Makoto, la vérité se trouve entre tous ces antagonismes.

Aida Makoto crée un art nouveau et révolutionnaire, celui de la sensation qui atteint la rétine, en usant de provocations visuelles et touche dans un second temps l’inconscient du corps social en captant des forces. Loin des artistes majeurs japonais, au sens deleuzien du terme, tels que ceux issus du mouvement *Superflat* ou du *néo nihonga*, Aida Makoto s’affirme en tant qu’artiste minoritaire, malgré sa forte popularité, et fédère autour de lui une nouvelle génération d’artistes. Conscient de son héritage artistique japonais, Aida mélange ainsi deux styles : le *nihonga* ou des éléments empruntés à l’art traditionnel, et l’esthétique de la culture *otaku*. Bien qu’anachroniques, ceux-ci représentent la société actuelle. L’artiste fonctionne à l’appropriation d’une culture entièrement japonaise que cela soit d’un point de vue esthétique, thématique ou symbolique. Aida explique dans son catalogue d’exposition *Tensai De Gomen*

---

<sup>143</sup> Hideo Kamata. *Les Japonais ne sont pas ceux que vous croyez*. Paris: Éditions Ellebore, 1993, p.216.

<sup>144</sup> Nous pourrions prendre pour exemple la série “Dog” où l’artiste représente une œuvre selon les principes et l’esthétique du *nihonga*, avec pour figure une jeune fille nue, amputée aux avant-bras et aux genoux, se tenant à quatre-pattes. L’œuvre est attractive, noble et est à la fois repoussante et révoltante.

*Nasai* en quoi l'esthétique japonaise "Japanese-ness" doit se distinguer visuellement d'une œuvre étrangère.

Aida layers a variety of contemporary social and political events and situations onto fragmentary quotations from history in a sort of relay race where artistic references are passed on like batons. This perspective, which will be the next to pass the baton on, also has its gaze fixed on the future. For Aida, a man who embraces the chaos and conflict, "Japanese-ness" does not consist in style and formats drawn from art history, but rather the multilayered overlapping of topical issues, cultures, moods and collective emotions in contemporary society.<sup>145</sup>

Ainsi, être un artiste japonais ne consiste pas seulement en la ré-étude d'un style pictural japonais, mais aussi à la représentation de la quintessence de l'esprit japonais. L'art traditionnel, les *ukiyo e*, ainsi que la culture *otaku* sont connus à l'étranger comme symbole culturel du Japon et cette image stéréotypée est ensuite réifiée aux Japonais. Les artistes vont ainsi composer avec ces « images du Japon » en élaborant des œuvres totalement japonaises qui correspondent aux attentes du public. L'art deviendra alors un outil de promotion culturelle et de consommation et véhiculera les images du "Cool Japan"<sup>146</sup> à travers le monde. Dans ce climat artistique à tendance consumériste, les artistes contemporains japonais sont-ils voués à emprunter des éléments visuels japonais afin d'être reconnus comme « artiste japonais » autant à l'international qu'au niveau national ? Est-ce que la création contemporaine japonaise ne se résume-t-elle qu'à une réappropriation de ces images ou bien peut-elle s'en émanciper ? Comment Aida Makoto parvient-il à se détacher de cette tendance du "Cool Japan", tout en composant avec cette imagerie culturelle ?

---

<sup>145</sup> Makoto Aida. *Tensai De Gomen Nasai*. Op.cit., p.39.

<sup>146</sup> "Cool Japan" est un terme apparu en 2002 à la demande du gouvernement japonais qui souhaitait exporter cette culture "cool" à l'étranger, afin de promouvoir le tourisme au Japon. Le Cool Japan réunit de nombreuses images attractives du Japon : mangas, idoles, geishas, estampes et autres stéréotypes culturels.

L'étude de l'œuvre *Picture of Waterfall* pourrait éclairer notre recherche tant elle est investie d'images et de références à ces deux cultures traditionnelles et contemporaines.

Cette œuvre majestueuse de 429 x 272cm représente une quarantaine de jeunes filles préadolescentes en maillot de bain scolaire bleu-marine, dont deux en uniforme scolaire, jouant dans des chutes d'eau. Elles occupent toute la surface du tableau. Sur l'axe supérieur gauche de l'œuvre se trouve un autel shintoïste contenant une cloche à la corde rouge et blanche, aux couleurs du drapeau japonais. Deux vélos apparaissent sur le bord inférieur droit de l'œuvre. En dernier plan de l'œuvre se trouve une majestueuse montagne au sommet enneigé.

L'œuvre rassemble de jeunes filles à mi-chemin entre une esthétique du manga et un style réaliste. Comme la culture *otaku* est empreinte de fétichisations, l'artiste s'éloigne de l'esthétique mangaesque afin de préserver sa figuration de tout investissement libidinal et l'exempte de *moe*. Contrairement aux jeunes filles nues de *Jumble of 100 Flowers*, où la projection du désir est possible à travers l'absence d'identité totale, les préadolescentes de *Picture of Waterfall* sont clairement identifiées. Les noms des jeunes filles y sont inscrits en *kanji* et selon le design du maillot de bain nous pouvons estimer leur âge. Toutefois, les noms inscrits font partie de l'esthétique du maillot et n'ont aucune signification. Dans ce contexte, les maillots de bain d'écolières ne servent qu'à mettre en évidence leur appartenance à un groupe. D'ailleurs, Aida ne représente que des groupes identifiables et stéréotypés dans les trois œuvres du corpus : les écolières, les idoles virtuelles, et les *salarymen*.

Quant au paysage montagneux, celui-ci rappelle les peintures de paysages traditionnels. Les chutes d'eau sont considérées au Japon comme des endroits sacrés depuis la période Heian<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> L'époque Heian s'étend de 794 à 1185 et marque le développement du bouddhisme au Japon.

Dans l'art japonais, celles-ci se rapportent à la dimension séculaire et religieuse. Leurs représentations furent populaires à l'époque d'Edo, particulièrement dans les *ukiyo e*.<sup>148</sup> De plus, l'artiste encadre l'œuvre d'une bordure dont est inscrit le kanji « 奉 » sur le bord supérieur et « 納 » sur le bord inférieur. Ainsi les deux kanji accouplés « 奉納 » signifient littéralement « la consécration ». De la sorte, l'œuvre revêt une dimension sacrée où l'œuvre y est consacrée. L'autel shintoïste ajoute à l'œuvre un sentiment de fusion et d'harmonie entre les écolières en maillot de bain et la nature. L'autel amplifie cette dimension religieuse et sacralise la nature ainsi que ces jeunes filles. L'eau devient personnifiée et les écolières divinisées.

La pureté de ces jeunes écolières s'amusant innocemment dans la nature peut rappeler les origines provinciales de l'artiste, comme réminiscence de lorsque qu'enfant il vivait à Niigata, proche de la nature : "I wanted to come to Tokyo, but there's something sick about Tokyo. So *Harakiri School Girls* is Tokyo's sick situation amplified, but this *Waterfall* is the beautiful hometown where I was born nearly 50 years ago amplified. It's so beautified that it's unreal."<sup>149</sup> Pourtant, les *schoolgirls* que l'artiste dépeint habituellement sont violentées et la nature autour d'elles est presque inexistante. L'œuvre *Picture of Waterfall* est différente des autres. Il n'y a ni provocation et ni répulsion de l'image. Au contraire, l'œuvre est harmonieuse et apaisante. En utilisant la figure de la *schoolgirl* qui symbolise la nation ainsi que la montagne et la chute d'eau qui sont une référence à la nature et à la tradition, c'est un rapport apaisé avec le Japon que l'artiste semble afficher. L'organisation sociale y est absente, tout comme la violence, la

---

<sup>148</sup> Merrily C. Baird. *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*. New York: Rizzoli, 2001, p.66.

<sup>149</sup> C.B.Lidell. "Sorry for Being a Genius: An Exclusive interview with controversial artist Aida Makoto". Metropolis, 2013-01-04. Web: <http://metropolis.co.jp/features/feature/sorry-for-being-a-genius/>. Consulté le 2014-11-07.

fétichisation ou la provocation. La nature a repris ses droits et les jeunes écolières vivent en harmonie avec celle-ci.

Pour une première lecture de l'œuvre, Aida met fin à toute analyse formelle. Son œuvre serait le fruit d'un manque affectif de son pays natal lors de son exposition personnelle à Londres en 2007, où l'artiste souhaitait simplement peindre selon son propre désir, sans finalité apparente.<sup>150</sup> Néanmoins, une analyse plus poussée peut être établie, considérant, selon Deleuze que toute analyse d'œuvre d'art doit être un exercice de dépersonnalisation.

Ainsi, l'œuvre *Picture of Waterfall* représenterait le « fait pictural » que Deleuze définit comme une peinture non narrative, non diégétique. Les figures, malgré leur nombre et la nature présente, n'expriment aucun but ni fait narratif. Elles ne semblent pas interagir entre elles. Les positions et la gestuelle des écolières apparaissent comme des « études de poses ». Par ailleurs, Aida Makoto a édité un *pose book* intitulé *The Complete Girl Pose Book* (2011), une année après l'achèvement de l'œuvre *Picture of Waterfall*. À travers cet ouvrage apparaissent de nombreuses poses que l'on retrouve dans l'œuvre. Les figures seraient alors un prétexte pour l'étude des poses, insérées dans un paysage montagneux qui donnerait un objectif artistique et éducatif aux nombreuses postures des jeunes filles.

En raison de la visibilité du plan de composition, les figures semblent ajoutées sur l'arrière-plan, telles des images que l'on aurait collées sur un paysage typiquement japonais. De plus, la nature, présente à l'arrière-plan, semble avoir autant de présence que les figures, comme si l'artiste avait fusionné les deux plans. L'artiste semble nostalgique, et superpose ainsi ces deux images réminiscentes.

---

<sup>150</sup> Makoto Aida. *Monument for Nothing*. Exhibition catalog, Tokyo: Graphic-sha Publishing, 2007, p.241.

Cet apaisement apparent, en opposition avec le reste de ses œuvres provocantes, pourrait être expliqué par les divers discours de l'artiste sur l'écologie et la nature. Dans l'œuvre 人 (*Hi-to : human being*) *PROJECT*<sup>151</sup> (2001), l'artiste dépeint de manière sarcastique la déforestation massive des espaces naturels afin d'y implanter de grands espaces bitumés. Il ajoute de chaque côté de son œuvre six règles, d'un côté en anglais et de l'autre en japonais, le tout formant un triptyque, qui fondent les bases d'une déforestation réussie. Ces règles ironiques dénoncent trivialement l'urbanisation massive du Japon qui détruit de nombreux paysages naturels remplacés par des barres d'immeubles, de longues routes bitumées où l'homme reprend ses droits sur la nature et la détruit. Dans l'œuvre *Picture of Waterfall*, Aida Makoto n'a pas besoin, cette fois-ci, d'annoter l'œuvre avec des discours engagés sur l'écologie. Les images parlent d'elles-mêmes. La non-présence d'infrastructures urbaines fait disparaître le contrôle de la société sur la nature et sur sa figuration, représentant le corps social, qui devient ainsi des figures libérées et épanouies : une nature éclatante et fournie et de jeunes filles joyeuses et en pleine santé. Une explication à cette dualité entre la nature et la société pourrait trouver des éléments de réponse dans la schizo-analyse où la nature s'oppose à la société capitaliste et à l'industrie. Ces dernières contrôlent la nature et la façonnent. Tout comme l'homme, la nature serait un processus de production : la nature comme produit, l'homme comme producteur :

La production comme processus déborde toutes les catégories idéales et forme un cycle qui se rapporte au désir en tant que principe immanent. C'est pourquoi la production désirante est la catégorie effective d'une psychiatrie matérialiste, qui pose et traite le schizo comme *Homo natura*.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Cf annexe photographique, figure 5, p.132.

<sup>152</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'Anti-Œdipe*. Op.cit., p.12.



Deleuze et Guattari ajoutent une condition à *l'Homo natura*, celui-ci doit être objectif, sans but.<sup>153</sup> L'*Homo natura* n'est pas aliéné par la société capitaliste, qui fait basculer le désir dans le manque et le fantasme, car son préconscient n'est pas formaté. Dans son procédé créatif, l'artiste doit retrouver son vrai désir, celui qui est processus de production.

De cette façon, Aida Makoto propose une œuvre peinte pour son propre désir – un grand paysage montagneux et de jeunes écolières en maillot de bain scolaire – sans se préoccuper de la réception de l'œuvre auprès du public, ni même de sa désignation en tant qu' « œuvre d'art ».

Aida Makoto a conscience que son œuvre est une simple illustration dictée par sa libido, elle est sans buts, tout comme son désir<sup>154</sup> : “I have always liked using irony, violence and the taboo in my work, but decided to erase any traces of them here. If it seems too innocent to qualify as Art, so be it. I drew it to please myself...”<sup>155</sup>.

Cependant, la mise en forme de son œuvre reste intimement liée à la société qu'il critique. Il reprend les codes esthétiques issus de la culture japonaise et bannit tout élément importé de l'Occident comme la perspective, qui est presque inexistante, mais aussi l'essence et l'objectif de l'œuvre. Alors que l'art contemporain occidental tente de délivrer un message, l'art japonais n'a pour vocation que la beauté<sup>156</sup>, selon l'artiste: “[...] Japanese art seems wholly at ease with communicating ‘nothing.’”<sup>157</sup> Ainsi, pour l'œuvre *Picture of Waterfall*, Aida a créé une œuvre

---

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> Makoto Aida. *Monument for Nothing*. Op.cit., p.241.

<sup>155</sup> Interview d'Aida Makoto par Andrew Roth lors de son exposition “Aida Makoto: Picture of Mountain Stream and Others”, à la galerie Roth, New York, 2006. Web: <http://www.andrewroth.com/exhibitions/makoto-aida-picture-of-mountain-stream-and-others/>. Consulté le 2015-04-22.

<sup>156</sup> Dans l'art traditionnel et le *nihonga*, les sujets représentés n'ont pas de discours engagé. L'art contemporain japonais n'a pas pour tradition de présenter des œuvres revendicatrices. Celles-ci restent marginales et peu représentées à l'étranger. Cependant, depuis les années 2010, un nouveau mouvement dans le paysage de l'art contemporain japonais apparaît.

<sup>157</sup> Ivan Vartanian, Kyoko Wada. *See/Saw: Connections between Japanese Art Then and Now*. San Francisco (US): Chronicle Books LLC, 2011, p.143.

fondamentalement japonaise, contrairement au reste de ses œuvres qui véhiculent un message. Toutefois, « la sensation se réalise dans le matériau »<sup>158</sup> soutient Deleuze. De la sorte en usant d'une esthétique de type *nihonga* et mangaesque l'artiste véhicule des composés ou blocs de sensations qui atteignent le corps social et l'inconscient collectif.

En résumé, l'œuvre *Picture of Waterfall* est une peinture intime de l'artiste, où la nature et la femme sont célébrées à travers une esthétique typiquement japonaise. La composition de l'œuvre permettrait à l'artiste de véhiculer des blocs de sensations, loin de toute violence ou de provocation habituelle ; Aida peint consciemment ou non, une œuvre où les figures de la nature et de l'homme sont libérées d'organisme et d'organisation sociétale. Cette œuvre, sans autre but que le désir implique donc une sensation, celle qui visuellement paraît innocente, mais qui touche le spectateur plus profondément.

Afin de conclure ce chapitre, il est important de comprendre que l'artiste saisit des forces et les transpose sur la toile par la picturalité. La schizo-analyse, comme outil d'analyse permet de comprendre les machines désirantes de l'artiste, et leur fonctionnement. L'étude de la picturalité de l'artiste a permis de mettre en évidence le fait pictural. Aida, par sa picturalité, ouvre des champs de possibilités pour sa figuration. Celle-ci est mobile et s'émancipe des plans, sans entrer en interaction avec eux et se trouve libérer de toute narration de l'œuvre. En tant qu'artiste mineur, au sens deleuzien, Aida mine les normes de la société capitaliste japonaise. Pour ce faire, l'artiste utilise l'esthétique traditionnelle et de la peinture *nihonga* afin de véhiculer des blocs de sensations. Toutefois, l'artiste rejette la normalisation que cette esthétique implique, autant d'un point de vue technique, qu'éthique. La toile d'Aida est ainsi

---

<sup>158</sup> Gilles Deleuze. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Op.cit., p.182.

investie par le désir, qui sera le moteur de sa création, et par les composés de sensations, les affects et les percepts. Par leur présence, l'œuvre d'art entraîne le corps social dans un devenir et l'artiste en devient l'opérateur. L'œuvre *Picture of Waterfall* a ainsi permis de démontrer l'efficacité de la schizo-analyse et des concepts analysés à travers ce chapitre, par le biais de la picturalité et de la sensation, ainsi que des problématiques quant à l'utilisation d'une esthétique tenant du *nihonga*. Il serait important d'analyser dans un deuxième temps la figuration et son esthétique mangaesque, à travers la visagité et le principe des multiplicités.



## CHAPITRE II : TRAITEMENTS DES CORPS ET MULTIPLICITÉ: UNE FIGURATION CLÉ

*Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres.*

- Gilles Deleuze et Félix Guattari. Mille Plateaux, p.15-16.

Alors que la recherche débutait sur le sujet du « fond » dans le chapitre précédent, celle-ci peut dès à présent être orientée sur la « forme ». L'analyse du second chapitre se focalisera donc sur la figuration comme élément clé de l'œuvre. La figuration permettra de mettre en avant la critique tranchante de la société capitaliste japonaise, par l'artiste Aida Makoto.

La présence de ces multiples figures devra dans un premier temps être abordée d'un point de vue esthétique. De cette façon, nous étudierons en quoi la figuration de type mangaesque permet à l'artiste de s'affilier à la culture *otaku* afin de séduire un public plus large. L'esthétique de ces figures sera problématisée par la visagété, comme surface d'inscription visible stéréotypée permettant d'unifier et de normaliser ces corps. Nous étudierons ainsi comment l'artiste parvient à défaire la visagété afin de libérer ses Figures de toute aliénation au corps social et à la société capitaliste. En ce sens, nous analyserons comment l'artiste parvient à se défaire de la visagété par la multiplicité des corps. Ainsi, le principe de la multiplicité théorisé par Deleuze et Guattari, permettra dans un second temps de comprendre comment la multiplicité des corps permet aux figures de s'échapper de la normativité et de l'unité afin de s'impliquer comme devenirs.

## 2.1 LA FIGURE DELEUZIENNE : ESTHÉTIQUE ET FONCTION

Aida Makoto, né en 1965, fait partie de la « première génération d'*otaku* »<sup>159</sup> et l'influence esthétique de cette culture sur sa création y est prédominante : "I was raised in that culture, I read manga and so in a sense I'm one of them – I was influenced by that. But I try to be a serious artist so I have to honestly reflect it."<sup>160</sup> Alors qu'il s'inspire de techniques picturales, motifs ou références au style *nihonga*, la figuration dans ses œuvres devient un espace dévolu à la figure féminine de type mangaesque. Aida utilise principalement le corps de la femme dans ses œuvres alors que celui de l'homme n'est représenté que lors de sujets spécifiques. C'est le cas de l'œuvre *Ash Color Mountains* où des hommes identifiés en tant que *salaryman* sont représentés afin de critiquer le système capitaliste. Aida Makoto favoriserait ainsi en premier lieu une figuration féminine. Le corps de la femme y est objectivé et consommé. Il attire l'œil du spectateur et devient le vecteur de sa critique.

L'art japonais a, depuis des siècles, pour motif récurrent la figure féminine – des acteurs de kabuki ou de nô se travestissant en femme : les *onnagata*, les *ukiyo e* représentant des portraits de courtisanes ou de geishas, ou encore les *schoolgirls* du *Lolita Complex* dans la culture *otaku*, et autres –, car celle-ci s'avère être attractive pour les consommateurs. Par ailleurs, ce rapport à la femme consommée est fortement présent dans la culture *otaku*, car le corps de la femme et sa représentation ont un lien indéniable avec la société de haute consommation.

---

<sup>159</sup> La première génération d'*otaku*, selon l'auteur Azuma Hiroki, est née dans les années 1960 et ont un goût prononcé pour la science-fiction et les séries B. Azuma Hiroki. *Génération Otaku : Les enfants de la postmodernité*. Traduction de Corinne Quentin. Paris : Éditions Hachette Littérature, 2008, p.16.

<sup>160</sup> David McNeill. "Warning: Genius at Work - The Art of Aida Makoto 取り扱い注意！天才作業中一会田誠のアート". The Asia-Pacific Journal : Japan Focus. 2013-02-11. Web: <http://www.japanfocus.org/events/view/173>. Consulté le 2015-06-29.

Pour commencer, le terme *otaku*, créé en 1983 par l'essayiste Nakamori Akio<sup>161</sup> désigne des consommateurs (majoritairement masculins) obsessifs du manga, des jeux vidéo, des animés, des figurines et d'autres dérivés. Azuma Hiroki dresse une typologie de ces *otaku* qui selon lui sont principalement des hommes ayant connu la culture des mangas, des animés et leurs franchises dans les années 1965.<sup>162</sup> Sharon Kinsella, dans son ouvrage intitulé *Adult Manga : Culture & Power in Contemporary Japanese Society* (2000) explique le phénomène *otaku* par un décalage entre la conception patriarcale de ces hommes par rapport à la division traditionnelle des rôles genrés, et l'émancipation sociale japonaise post-moderne. Elle souligne également que les *otaku* tendent à s'enfermer dans un monde virtuel fantasmé, s'éloignant ainsi des obligations familiales, professionnelles et sociales qui leur incombent.

Despite the inappropriateness of their old-fashioned attitudes, many young men have not accepted the possibility of a new role, encompassing greater autonomy for women, in Japanese society. These men who are confounded by their inability to relate to assertive and insubordinate contemporary young women, fantasize about these unattainable girls in their own boys' girls' Lolicom manga.<sup>163</sup>

Ces adultes vont alors développer une affection particulière pour un certain type de personnages fictifs que l'on retrouve dans les mangas, les animés ou les jeux vidéo, le *moe*, ce sentiment d'affection envers des personnages féminins ayant des caractéristiques attractives, est prépondérant dans la culture *otaku*. Les personnages deviennent plus importants que le récit ou les œuvres en elles-mêmes. Un moteur de recherche intitulé TINAMI répertorie le *moe* des

---

<sup>161</sup> C'est en 1983 que l'essayiste Nakamori Akio emploie pour la toute première fois ce néologisme, dans la revue de manga pour adultes *Buricco*.

<sup>162</sup> Hiroki Azuma. *Génération Otaku : Les enfants de la postmodernité*. Op.cit., p.10.

<sup>163</sup> Sharon Kinsella. *Adult Manga: Culture & Power in Contemporary Japanese Society*. Hawaii: University of Hawaii Press, Editions ConsumAsiaN, 2000, p.122.

personnages.<sup>164</sup> Cet outil de recherche prouve qu'à présent ce n'est plus l'histoire ou l'œuvre qui donnent naissance aux personnages, mais bien les personnages qui les produisent.

L'esthétique de base, que l'on retrouve chez la plupart des personnages de manga, de l'anime ou du jeu vidéo est très simple : une taille filiforme, des attributs sexuels proéminents, un visage occidental expressif, ainsi que de grands yeux. Alors que le *moe* répertorie de nombreuses caractéristiques fétichisantes pour les personnages féminins, telles que les oreilles de chat, les costumes de soubrette, les lunettes ou tout autre objet éveillant le désir du consommateur, les personnages féminins d'Aida Makoto sont dénués de *moe*. Seul le motif de la *schoolgirl* en uniforme s'avère être récurrent, car celui-ci est le plus répandu dans la culture *otaku* et symbolise la nation japonaise.

La figuration féminine de type mangaesque dans l'œuvre d'Aida provient indéniablement de la culture *otaku*, mais celle-ci soulève des lectures critiques et polémiques parfois virulentes, visant notamment une présumée vision misogyne de l'artiste qui concevrait la femme uniquement comme objet de consommation<sup>165</sup>. L'artiste à travers cette figuration tente délibérément de déranger le spectateur. Toutefois, l'utilisation du corps de la femme comme objet de consommation et de provocation n'est pas fondamentalement misogyne, au contraire, l'artiste célèbre le corps de la femme dont il voue une certaine admiration. Lors d'une interview de David Elliott pour la revue "Flash Art" en 2013, l'artiste soutient que la représentation de la violence concentrée sur la femme, dans ses œuvres, est différente de ses propres croyances :

---

<sup>164</sup> Hiroki Azuma. *Génération Otaku : Les enfants de la postmodernité*. Op.cit., p. 82.

<sup>165</sup> Lors de sa rétrospective au Mori Art Museum en 2012, Aida Makoto fut l'objet de plaintes de l'association féministe "People Against Pornography and Sexual Violence" (PAPS) qui jugeait l'exposition comme promotrice d'un art misogyne, pédophile et contre l'invalidité (en référence à sa série "Dogs" où de jeunes filles amputées au niveau des coudes et genoux ont un comportement de type canin).



“Regardless of any sexual issue, my work is quite distinct from my private beliefs and personality. You could say that [they] are in an ironical relationship.”<sup>166</sup> De manière paradoxale, Aida expose le désir masculin et le ridiculise en le poussant à l’extrême.<sup>167</sup> Aida joue avec la figure féminine de type mangaesque, car celle-ci symbolise avant tout une culture japonaise attrayante, aguichante, et immensément populaire. Ainsi, en dénuant ses figures de *moe*, élément si cher aux *otaku*, et tout en gardant une esthétique mangaesque, Aida reste ambigu sur l’utilisation de cette dernière. Est-elle une critique dissimulée de l’*otakisme*, ou bien cette esthétique lui permet-elle d’affilier son œuvre à la culture populaire japonaise (celle du “Cool Japan”), qui jouit d’une grande reconnaissance à l’international ?

C’est à travers l’étude de l’œuvre *Jumble of 100 Flowers (2012)* que l’éventuelle critique de l’*otakisme* prend ici tout son sens. L’œuvre sera dans un premier abord appréhendée par l’analyse panofskienne, plus conventionnelle et dans un second temps l’approche schizo-analytique apportera une seconde lecture approfondie et différente.

L’œuvre imposante de 200 x 1750 cm représente une cinquantaine de jeunes filles nues, à échelle humaine, semblant courir vers le spectateur. Sur le niveau supérieur de l’œuvre, des cibles d’armes à feu visent les jeunes filles dont certaines semblent avoir été atteintes et blessées. Des apparentes blessures et corps déchiquetés émanent des fleurs, des fraises, des chocolats et autres douceurs. D’autres objets, liés à l’informatique et à la science, des satellites et des sortes de virus et bactéries sont également présents sur la toile de l’artiste.

Dans cette œuvre aux couleurs populaires et saturées, les jeunes filles semblent se matérialiser à partir d’un fond grossièrement pixelisé. Leurs uniformité et esthétique de type mangaesque,

---

<sup>166</sup> Interview d’Aida Makoto par David Elliott. “Being Hated is One of my Job”. Op.cit.

<sup>167</sup>Ibid.

ainsi que les cibles qui les visent proviennent d'un monde virtuel, probablement celui d'un jeu vidéo. Aida décrit d'ailleurs cette scène "like a video game where you have to shoot zombies."

<sup>168</sup> Contrairement aux scènes ultraviolentes de jeu vidéo comportant des zombies, de ces jeunes filles ne s'écoule aucune goutte de sang, mais des objets ou aliments ayant un rapport avec l'enfance ou la mode *kawaii* jaillissent des membres sectionnés.

Ces jeunes filles semblent représenter les canons esthétiques de la culture *otaku*, tout en conservant un visage plus japonais, ainsi que des traits moins déformés. Elles ne présentent aucune caractéristique attractive du *moe*. Leur nudité lisse ne laisse entrevoir aucune partie génitale, aucune pilosité, ni même de mamelons. Elles sont dépourvues d'appareils génitaux hypersexualisés que l'on retrouve habituellement dans les personnages féminins de la culture *otaku*. Pourtant, leurs corps uniformes et irréels sont idéalisés : ils sont une base esthétique, dénués de *moe*.

La première lecture possible de l'œuvre, pourrait être liée à l'actualité du Japon où la communauté *otaku* est stigmatisée en tant que sous-culture dont les initiés s'enferment volontairement dans un monde virtuel, loin de cette société capitaliste aux multiples obligations sociales, professionnelles et familiales. Il semblerait que l'œuvre soit une critique de la société consumériste japonaise et de la culture *otaku* où les relations avec de jeunes filles virtuelles sont préférées aux réelles. Aida Makoto montrerait la dégénérescence de la jeunesse en utilisant le jeu vidéo pour pulvériser ces jeunes filles virtuelles tentant de détourner l'attention des hommes de leurs obligations sociales, incapables de se connecter émotionnellement au sexe opposé. De plus, en raison de l'ajout de virus et de bactéries agrandis l'artiste signifierait que ces deux

---

<sup>168</sup> Edan Corkill. "Disaster looms large for artist "genius" Makoto Aida". Japan Times. 2012-11-16. Web: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2012/11/16/arts/disaster-looms-large-for-artist-genius-makoto-aida/#.VJdj5f8AyA>. Consulté le 2014-10-25.

derniers avec les figures féminines sont des entités néfastes pour l'homme et sa santé. L'artiste les met sur le même plan d'égalité comme éléments à éradiquer. Les jeunes filles nues représentent la plus grande menace, car celles-ci sont plus nombreuses et plus grandes. Elles s'avancent joyeusement vers le spectateur, se matérialisent et l'invitent dans ce monde virtuel afin d'échapper à la réalité. Le spectacle que nous offre l'artiste est inquiétant et dérangeant.

L'utilisation d'une figuration féminine de type mangaesque, a dans ce cas-ci deux rôles dévolus: celui d'affilier le corps de la femme à une réalité consumériste, car le corps de la femme attire les spectateurs et fait vendre, et dans un second temps de pointer cette culture *otaku* qui, conformément à l'utilisation de l'image de la femme tentatrice, enferme dans un monde virtuel les hommes. L'artiste les stigmatiserait comme figures séductrices qui détournent les hommes de la vie réelle et des problèmes actuels au Japon, tels que la baisse de la natalité, les *hikikomori*<sup>169</sup> et autres « fléaux » actuels nippons. Par conséquent, Aida Makoto présenterait une critique de la culture *otaku*, dont ses adeptes en deviennent les victimes, et tenterait de pulvériser ces figures tentatrices, en sorte de campagne artistique contre l'enfermement virtuel. Une seconde lecture de l'œuvre peut toutefois être envisagée. L'artiste, qui se veut « médecin de la civilisation »<sup>170</sup> selon Deleuze, diagnostique la société et propose un remède. L'artiste ne se laissant pas influencer par la rationalité, dresse une carte des affects: « Mieux que lui [le médecin], il est capable de rester sur le terrain des forces réelles, sans se laisser entrainer sur celui des mises en forme sociales. »<sup>171</sup> De cette façon, la critique de l'artiste pourrait ne pas être

---

<sup>169</sup> Le terme japonais de *hikikomori* représente les individus atteints d'une pathologie psychosociale et familiale qui se coupent du monde extérieur. Le *hikikomori* peut être un *otaku* poussé à l'extrême qui s'isole du monde réel en n'ayant plus aucune communication avec celui-ci. Cela touche principalement les adolescents ou les jeunes adultes et devient une préoccupation prépondérante au Japon.

<sup>170</sup> Anne Sauvagnargues. *Deleuze et l'art*. Op.cit., p.111.

<sup>171</sup>Ibid. p.45.

dirigée du côté de la perversion de l'individu *otaku* jugée anormale, mais elle ciblerait plutôt les discours, pratiques culturelles, et institutions qui tentent de la contenir. Par conséquent, Aida exhiberait ces corps féminins, non pas comme objets tendant à l'exposition et à la dénonciation de la perversion, mais comme l'exhibition d'une image *anomale*<sup>172</sup>, non normative et libérée de toutes contraintes. La déviation, ici présentée par des corps nus invitant les spectateurs à entrer dans la virtualité, déstabilise les normes dominantes de la société qui rendent taboues ces fétichisations et les bannissent. En les exposant ainsi, l'artiste rend visibles des forces<sup>173</sup> qui ne le sont pas et dresse une carte symptomatique de la société. En effet, si la communauté *otaku* se tourne vers des figures féminines virtuelles et fétichisées, c'est que le problème viendrait avant tout de la répression au Japon, qui tente de réprimer les pulsions et la libido du corps social. Ainsi, la nudité de ces jeunes femmes serait à l'image d'une toile vierge où le spectateur pourrait faire fonctionner ses machines désirantes. Pour ce faire, Aida choisit de représenter une figuration féminine virtuelle, une enveloppe corporelle vierge, non achevée et sans organisme. Les figures dépourvues de signes distinctifs échapperaient à tout jugement ou répression. Par conséquent, ne pouvant être distinguées, elles échappent à toute organisation et sont, par conséquent, libres. La virtualité de ces figures pourrait faire à écho à Deleuze, voulant qu'elles représentent un champ problématique pré individuel, à différencier de l'*actuel* qui est un réel achevé ; c'est-à-dire que le *virtuel*, serait un devenir, contrairement à l'*actuel* qui est une figure aboutie.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Deleuze définit le terme « anomal » comme opposition au lisse et à l'uniforme, en offrant un nouveau point de vue sur le genre, loin de toute rationalité et de normalité.

<sup>173</sup> « La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation ». Deleuze. *Francis Bacon Logique de la sensation*. Op.cit., p.57.

<sup>174</sup> Anne Sauvagnargues. *Deleuze et l'art*. Op.cit., p.89.

Virtuel et actuel présentent les deux modes de la différence : un tout peut être différencié (avec un *t*) quand il est virtuel, bien singularisé et parfaitement réel, sans s'être stabilisé sous la forme d'un individu actuel. Tel est le corps sans organes, face virtuelle et intensive de la corporéité [...] un corps différencié (avec un *t*) sur le plan virtuel se différencie (avec un *c*) en s'individuant.<sup>175</sup>

Par conséquent, d'un point de vue schizo-analytique, les corps féminins d'Aida Makoto pourraient représenter le corps sans organes (CsO), qui est l'ennemi de l'organisme et de l'actuel. Ce terme de corps sans organes fut utilisé pour la première fois par Antonin Artaud, le 28 novembre 1947, où il déclare la mort aux organes qu'il trouve inutiles :

L'homme est malade parce qu'il est mal construit [...] lorsque vous lui aurez fait un Corps sans Organes alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu la liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musettes et cet envers sera son véritable endroit.<sup>176</sup>

Le terme est repris par Deleuze et Guattari afin de définir le corps sans organes comme une production du désir qui a été négligée par la psychanalyse.<sup>177</sup> Dans l'œuvre *Jumble of 100 Flowers*, les visages et les corps ont une image assignée par la morale et ordonnée par le milieu social. Ici, les organes génitaux représentant la libido et la sexualité sont effacés. Les visages symbolisant une identité sont tous identiques et deviennent ainsi des figures anonymes. Dénués d'organes génitaux et de tout organisme, ces corps virtuels sont une expérimentation qui amène sur le questionnement du genre et de l'identité. Vides et creux, ces corps sont parcourus d'ondes, de seuils et de niveaux: la sensation y est intensive. Ils sont traversés par les désirs et la libido de l'artiste, mais aussi de ceux qui les regardent. Ces corps nus impliquent ainsi un devenir.

---

<sup>175</sup> Ibid., p.89.

<sup>176</sup> Antonin Artaud. « Pour en finir avec le jugement de Dieu ». *Œuvres complètes*. Vol XIII. Paris: Éditions Gallimard, 1974, p.104.

<sup>177</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Op.cit., p.188.

Dans la culture *otaku*, le corps de la femme est virtuel et fictif. Ce sont des corps sans organes traversés par les flux du désir. Les individus dits *otaku* créent leur propre corps sans organes virtuel, leur avatar, afin d'y faire fonctionner leurs machines désirantes. Ils se défont de leur « moi », expérimentent et se libèrent de leur passé, leurs origines et du délire « papa-maman » ; selon Deleuze et Guattari, l'inconscient délire de préférence sur un champ social.<sup>178</sup>

Le CsO, c'est *le champ d'immanence* du désir, *le plan de consistance* propre au désir (là où le désir se définit comme processus de production, sans référence à aucune instance extérieure, manque qui viendrait le creuser, plaisir qui viendrait le combler). Chaque fois que le désir est trahi, maudit, arraché à son champ d'immanence, il y a un prêtre là-dessous. Le prêtre a lancé la triple malédiction sur le désir : celle de la loi négative, celle de la règle extrinsèque, celle de l'idéal transcendant.<sup>179</sup>

Selon les auteurs, l'homme doit se détacher de son organisme qui régit tout, et tenter de vivre selon son propre désir qui ne doit plus être appareil de répression de la société capitaliste. Il doit libérer son inconscient et le laisser produire. Ce corps sans organes est révolutionnaire et devient l'ennemi du capitalisme en échappant à la normativité. Ainsi, dépourvue de normes, la dénomination de « perversion » pour qualifier ce type de déviances sexuelles est révoquée. Selon Deleuze, la perversion n'est pas une transgression : « Ce qu'on appelle pervers, c'est précisément cette puissance d'hésitation objective dans le corps. »<sup>180</sup> De cette façon, dans l'œuvre *Jumble of 100 Flowers*, les corps se matérialisent sur une cartographie de la sensation, nous confrontant à nos propres désirs et à nos propres peurs.

---

<sup>178</sup> La première thèse de la schizo-analyse est d'ailleurs : « tout investissement est social, et de toute manière porte sur un champ social historique ». Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'Anti-Œdipe*. Op.cit., p.413.

<sup>179</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Op.cit., p.191.

<sup>180</sup> Gilles Deleuze. *Logique du sens*. Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 326.

En résumé, les jeunes filles représenteraient ces corps sans organes. Virtuelles et dépourvues d'organisme, elles invitent le spectateur à se défaire de leur « moi » et à se libérer de leur préconscient et de toute rationalité à travers leurs écrans. Elles seraient ainsi une projection virtuelle où le spectateur fait fonctionner ses machines désirantes et libère son inconscient, permettant d'échapper à la normativité imposée par la majorité et par conséquent par la société capitaliste. Les cibles rouges qui visent les corps nus représenteraient la tentative de destruction de l'anomal par la société, afin d'avoir un contrôle total sur les individus. La seconde lecture de l'œuvre se tournerait ainsi vers une critique de la société capitaliste qui empêche le corps social de faire fonctionner ses machines désirantes et de libérer son désir. En contrôlant les individus et en formatant leurs préconscients, la société pourra alors contenir tout devenir révolutionnaire.

L'œuvre d'Aida invite à la réflexion et propose une déterritorialisation permettant aux spectateurs de décoder ses propres désirs et sa libido. Quels effets la consommation et l'obsession du corps féminin fétichisé entraînent-elles sur l'individu et sa production ? En quoi la normalisation instaurée par la majorité impacte-t-elle la création et plus globalement la société ?

Cette esthétique mangaesque est une grande influence dans son œuvre et celle-ci revêt une signification importante : elle est un symbole culturel du "Cool Japan" exporté à l'étranger. Une certaine ambiguïté quant à l'utilisation de cette figuration féminine à l'esthétique mangaesque reste néanmoins présente. Il serait utile à ce stade de la recherche d'analyser deux possibilités quant à l'utilisation de cette figuration : elle peut être simplement soit une représentation d'un canon esthétique mangaesque que Deleuze définira comme le cliché, ou alors elle serait un symbole, une incarnation, et par conséquent elle ne serait plus un modèle mimétique. Dans un

premier temps, l'utilisation de cette figuration mangaesque pourrait être une simple esthétique que l'artiste affectionne et qui lui permet de rester dans un cadre esthétique typiquement japonais. C'est-à-dire que l'utilisation de cette esthétique lui permettrait d'être affilié à la culture japonaise et les figures féminines seraient alors attractives autant pour l'œil du spectateur que celui de l'artiste. Aida opérerait alors pour une « figuration cliché », mimétique de la réalité : un corps féminin représentant simplement le corps de la femme. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, l'artiste utilise ces corps stylisés et attractifs comme vecteur de sa critique envers la société. La figure féminine attire le regard du spectateur, pour ensuite transmettre, à travers celle-ci un jugement, caché derrière l'ironie et le cynisme.

Afin de comprendre la difficulté de l'artiste et du spectateur à s'émanciper du cliché et voir l'émergence de la Figure, il serait important d'étudier la logique de la sensation, théorisée par Gilles Deleuze dans *Francis Bacon : logique de la sensation* (1981). Deleuze explique que la production de l'artiste est guidée par de nombreuses données qui entrent en jeu et influencent sa création<sup>181</sup> ; c'est pour cela que la schizo-analyse appelle à une dépersonnalisation du créateur lors de l'analyse de ses œuvres, car celui-ci pourrait inconsciemment en influencer l'analyse par ses divers discours. Cependant, la toile du peintre, selon Deleuze, n'est pas une toile vierge que l'artiste tente de recouvrir à travers des motifs, des « données » ou une figuration modelée à partir du réel. Au contraire, l'artiste tenterait de faire le vide dans son œuvre, car son univers est déjà encombré de nombreuses images qui l'entourent.<sup>182</sup> Il faudrait alors, non pas analyser toutes les données qui se trouvent virtuellement ou actuellement sur la toile de l'artiste, mais plutôt celles qui existent avant le tableau.<sup>183</sup> Dans un premier temps, l'artiste devra tenter de se

---

<sup>181</sup> Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Op.cit., p.83-84.

<sup>182</sup> Ibid. p.83.

<sup>183</sup> Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Op.cit., p.83-84.



séparer de ses clichés psychiques auxquels il doit faire face avant chaque coup de pinceau. Ces clichés sont autant de souvenirs, d'automatismes ou de fantasmes desquels il doit s'émanciper.<sup>184</sup> Les clichés auxquels l'artiste fait face sont ceux de la société, qui tente de contenir le devenir révolutionnaire de l'œuvre, et de l'impact culturel entre une esthétique codifiée mangaesque et traditionnelle. La figuration, principalement féminine et issue de la culture *otaku*, ne doit pas être prise comme une figuration imitative ni illustrative.

Pour appuyer ce propos, Deleuze se focalise sur quatre représentations clichées. La première est celle de l'illustration qui reproduit quelque chose de visible, de déjà connu. La seconde est la narration, où les figures interagissent entre elles, et communiquent un récit à travers un cadre spatio-temporel. Ensuite, la figuration qui est utilisée comme symbole, et la visagité, comme quatrième et dernière représentation clichée, qui permet d'identifier les figures. Ses représentations clichées problématisent la création de l'artiste qui crée dans un cadre prédéfini et ne peut s'émanciper.<sup>185</sup> Concernant la figuration d'Aida Makoto, celle-ci représente certes quelque chose de visible, de connu à travers la visagité et la stéréotypisation présente sur la surface d'inscription du corps. Or, il est important de noter que dans les trois œuvres du corpus, Aida représente des Figures qui ne présentent aucune interaction, ni avec les plans de l'œuvre, ni entre elles, malgré leur nombre. Les Figures n'incarnent pas des personnages, car Aida représente le fait pictural. Aucune narration de l'œuvre n'est envisageable à travers ces Figures. Deleuze ajoute que les Figures peuvent avoir des relations non illustratives ou non narratives, « qu'on appellerait précisément “matters of fact”<sup>186</sup> ». Ainsi, nous pourrions dire que les clichés

---

<sup>184</sup> Ibid.

<sup>185</sup> Simon O'Sullivan. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. New York: Palgrave Macmillan Editions, 2006, p.63.

<sup>186</sup> Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Op.cit., p.65.

qui investissent la création d'Aida Makoto se font et se défont à partir de la figuration deleuzienne qui deviendra l'élément clé de l'œuvre où la sensation se dégagera.

Tandis que la forme s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire de la perception consciente, et fonctionne finalement comme un cliché, c'est-à-dire comme une image convenue, figée, généralisée, déclenchant une réponse sensori-motrice convenue, la Figure, forme sensible rapportée à la sensation, permet d'atteindre le système nerveux, en produisant ce choc, cette sensation violente qui qualifie le chef d'œuvre.<sup>187</sup>

Toutefois, explique Deleuze, il ne suffit pas de violenter le « cliché » afin de s'émanciper de la figuration, mais de « déformer les corps »<sup>188</sup>, c'est-à-dire que les corps doivent avant tout représenter des forces et non des formes. Ainsi la figuration d'Aida, qui stéréotype l'image de la femme, pourrait aller au-delà d'une simple représentation de la gent féminine et celle-ci pourrait être une allégorie, capable d'atteindre la rétine du spectateur, traverser le préconscient ou le subconscient culturel afin d'atteindre l'inconscient. L'image de la femme pourrait alors en cacher une autre, elle serait une représentation universelle et ne représenterait pas de genre réel, mais l'Homme en général. "We might all be Young Girls figures that emerge from the spectacle of capitalist society" explique Caroline Picard, auteure de l'article "Sorry for Being a Genius"<sup>189</sup>, à propos de l'artiste Aida Makoto. En ce sens, la figuration d'Aida ne serait qu'un moyen d'atteindre l'inconscient du corps social et de véhiculer sa critique. La représentation des

---

<sup>187</sup> Anne Sauvagnargues. *Deleuze et l'art*. Op.cit., p.212.

<sup>188</sup> « La Figure n'est pas seulement ce corps isolé, mais le corps déformé qui s'échappe. Ce qui fait de la déformation un destin, c'est que le corps a un rapport nécessaire avec la structure matérielle : non seulement celle-ci s'enroule autour de lui, mais il doit la rejoindre et s'y dissiper, et pour cela passer par ou dans ces instruments-prothèses, qui constituent des passages et des états réels, physiques, effectifs, des sensations et pas du tout des imaginations. » Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Op.cit., p.25.

<sup>189</sup> Caroline Picard. "Sorry for Being a genius". Artslant Worldwide. 2013-02-28. Web: <http://www.artslant.com/ew/articles/show/33694>. Consulté le 2015-04-25.

femmes n'est qu'un moyen d'attirer l'œil du spectateur. Ainsi, chez Aida, la Figure est une forme sensible qui permet d'agir sur le système nerveux du spectateur.<sup>190</sup>

C'est ainsi que pendant sa résidence à New York, dans son atelier, il exécute une performance de 62 minutes et 13 secondes, intitulée *I-DE-A*<sup>191</sup> (2000) où l'artiste se masturbe en regardant les *kanji*<sup>192</sup> « 美少女 », signifiant « jolie jeune fille » suspendus au mur. Aida est entièrement nu face aux caractères japonais et tourne le dos à la caméra. Il n'y a pas de frontalité avec le public, seuls les idéogrammes font face aux spectateurs. Aida confie dans un texte adjacent combien il fut difficile pour lui de rentrer en érection, puis d'éjaculer tant l'exercice de conceptualisation fut compliqué. En effet, à travers cette performance l'artiste ne se masturbe pas relativement à une représentation réelle, ni même un cliché, mais plutôt face à un concept, offrant ainsi une performance digne du mouvement de l'art conceptuel en Europe. Par cette œuvre, il montre combien l'image mentale peut égaler l'image réelle. De la sorte, les Figures de femmes peuvent alors revêtir une autre signification et symboliser la société. Contrairement à l'opinion connue d'Emmanuel Kant, dans *Critique de la faculté de juger* (1790) qui expliquait que « le beau est ce qui plait universellement sans concept »<sup>193</sup>, Aida crée à partir d'un concept que ses figures vont animer. Par conséquent, la Figure représente le corps sans organes et ne reproduit pas des formes ou des clichés, mais elle capte des forces qui deviendront sensation.

---

<sup>190</sup> Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Op.cit., p.39.

<sup>191</sup> Cf annexe photographique, figure 6, p.133.

<sup>192</sup> Les *kanji* sont les idéogrammes japonais.

<sup>193</sup> Emmanuel Kant. *Critique de la faculté de juger*. 1790. Traduction et introduction par Alexis Philonenko. Paris : Librairie Philosophique J.Vrin, 1993, p.83.

En conclusion, la figure de la femme de type mangaesque que l'artiste utilise serait une figure de la société, un vecteur fort qui impacterait le spectateur profondément. L'artiste ne copierait pas une image réelle de la femme, car il la déshumanise à travers l'anonymat, l'absence de sentiments identifiables<sup>194</sup> et d'organes génitaux et à travers une apparence stéréotypée. Malgré son talent pour les détails, la femme reste esthétiquement très simple. De même que les figures masculines de l'œuvre *Ash Color Mountains* sont dénuées de visage, malgré la multitude de détails impressionnants présents dans l'œuvre. Et pourtant, Deleuze disait des Japonais, dans *Logique de la sensation* (1981), qu'ils étaient de bons copieurs et que « toute une vie suffit à peine pour un seul brin d'herbe. C'est pourquoi les grands peintres ont une grande sévérité vis-à-vis de leur œuvre. »<sup>195</sup>

Pour ainsi dire, ce sont des Figures au sens deleuzien que Aida dépeint et non des clichés, car ceux-ci ont certes une apparence et une esthétique humaine, mais ne sont que des corps sans organes qui deviennent des « moyens de voir »<sup>196</sup> et entraînent des devenir. Dans ce contexte, comment l'artiste parvient-il à défaire la visagité alors que ses Figures incarnent les stéréotypes de la culture *otaku* qui s'inscrivent sur leurs corps tout entiers ?

---

<sup>194</sup> Malgré les sourires évidents arborés par ses figures, il apparaîtrait que ceux-ci ne sont que des façades. Le professeur Tanaka Akihiro, de l'université Waseda a conduit une étude sur la transmission et la perception des émotions au Japon. Il confia ainsi : « Je pense que les Japonais tendent à masquer leurs émotions négatives en souriant, mais il est plus difficile de masquer ses émotions négatives dans la voix. » Article : Sans nom. "Perception of Emotion is Culture-Specific". Association for psychological science, 2010-09-15. Web: <http://www.psychologicalscience.org/index.php/news/releases/perception-of-emotion-is-culture-specific.html>. Consulté le 2015-04-28.

<sup>195</sup> Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Op.cit., p.85.

<sup>196</sup> Ibid., p. 86.

## 2.2 DE LA VISAGÉITÉ À LA MULTIPLICITÉ DES CORPS

Les différentes œuvres du corpus présentent une multiplicité de corps interrogatrice. Ces Figures se détachent de la toile et semblent toutes appartenir à un espace virtuel, sur un plan de composition. Malgré leurs nombres, ces Figures, qui sont issues de la multiplicité, fonctionnent séparément, ne formant pas un tout unitaire. Leur corps stéréotypé, de la figure de l'écolière, à la figure nue de la culture *otaku*, puis à la figure du *salaryman*, incarne des devenirs, par la présence du plan virtuel et de leurs lignes de fuite ou de flux, par leur multiplicité, mais aussi par la visagéité dont elles se défont. Alors que Deleuze et Guattari récusait la vision organique du corps qui se concentre sur ses organes et insistent sur ses devenirs, l'analyse du visage revêt les mêmes enjeux : il faut défaire le visage.

Les différents visages des œuvres *Picture of Waterfall* ou *Jumble of 100 Flowers* sont souriants, et paraissent tous identiques. Aida Makoto utilise la même esthétique comme base artistique, sans ajouter de signes distinctifs ou attractifs. Ces visages emprisonneraient les Figures, car, selon Deleuze et Guattari, ils ne sont pas individuels, mais aliénés au préconscient qui en évalue les normes, les rendant signifiants et objectifs.<sup>197</sup> Le visage est donc un « porte-voix »<sup>198</sup> et une « politique »<sup>199</sup> qui devient un outil de jugement et entraîne des préjugés. Il catégorise et « régule » ainsi l'individu qui doit « ressembler à quelque chose » d'identifiable : homme ou femme, origine ethnique, statut social, etc. Un visage peut alors être rejeté comme déviant ou anormal face à celui qui le regarde ; ainsi, le jugement dépendrait de ce dernier. De cette façon, le visage ne recouvrirait pas seulement la tête, mais le corps tout entier qu'il visagéifie, c'est-à-

---

<sup>197</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Op.cit., p.220.

<sup>198</sup> Ibid., p.220.

<sup>199</sup> Ibid., p. 222.

dire qu'il répond à une logique de la représentation. En ce sens, la tête n'est pas forcément un visage. Celui-ci apparaît que lorsque la tête ne fait plus partie du corps et qu'elle se fait recouvrir par ce système que Deleuze et Guattari appellent « mur blanc-trou noir »<sup>200</sup> : le mur blanc serait la surface d'inscription visible – déterminations sociales et les signifiants (origines sociales et ethniques) – tandis que les trous noirs représenteraient la subjectivité que l'on retrouve dans la force introspective du regard. Le tout forme ainsi la *machine abstraite*<sup>201</sup> de la visagité, en donnant une identité au visage. Deleuze et Guattari poursuivent que la machine abstraite de visagité est une combinaison de deux éléments : « les sensations proprioceptives manuelles, buccales et cutanées ; la perception visuelle du visage vu de face sur écran blanc, avec le dessin des yeux comme trous noirs. »<sup>202</sup>. Ce visage serait alors produit par la machine abstraite qui produit les sensations et les perceptions, par la visagéification. Ainsi, la tête va être visagéifiée, non pas dans une volonté de ressemblance, mais par « ordre de raisons »<sup>203</sup>.

Afin que la visagéification s'effectue, elle doit s'opérer dans un champ social et politique autoritaire voir despotique dans un premier temps, afin de déclencher la machine abstraite de visagité dans un second temps, ce qui permettra finalement d'instaurer de nouvelles normes subjectives et signifiantes. Le tout se formera sur le visage qui deviendra la surface où le corps se reterritorialisera. Cette machine abstraite produira deux types de visages : les unités de

---

<sup>200</sup> « Le visage construit le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir, il constitue le mur du signifiant, le cadre ou l'écran. Le visage [...] constitue le trou noir de la subjectivité comme conscience ou passion. » Ibid., p.205-206.

<sup>201</sup> La machine abstraite est toujours « singulière et immanente », elle opère des agencements concrets autant qu'elle peut les fermer. « Les machines abstraites consistent *en matière non formées et en fonctions non formelles*. » « Si bien que tout machine abstraite renvoie à d'autres machines abstraites : non seulement parce qu'elles sont inséparablement politiques, économiques, scientifiques, artistiques, écologiques, cosmiques – perceptives, affectives, actives, pensantes, physiques et sémiotiques – mais parce qu'elles entrecroisent leurs types différents autant que leur exercice concurrent. Mécanosphère. » Ibid., p.637-641.

<sup>202</sup> Ibid., p.208.

<sup>203</sup> Ibid., p.205.

visages et les écarts de visages. L'unité de visage est élémentaire et bi-univoque avec un autre, « un x ou un y »<sup>204</sup>. Elle se profile comme une base dictée par la machine abstraite, dont les visages concrets individués vont se produire à partir et avec cette base d'unité. Par la suite, la machine abstraite juge si ce visage peut être accepté et s'il rentre ou non dans les normes, d'après l'unité de visage élémentaire. Les écarts de visage quant à eux, permettent de « produire successivement des écarts-types de déviance pour tout ce qui échappe aux relations bi-univoques, et instaurer des rapports binaires entre ce qui est accepté à un premier choix et ce qui n'est que toléré à un second, à un troisième, etc. »<sup>205</sup>.

De la sorte, en présentant des visages basiques, élémentaires et stéréotypés, Aida Makoto préserve ainsi sa figuration de tout jugement et de normalisation, mais aussi de rejet. Il pourrait ne représenter que des unités de visage, des bases simplifiées qui ne permettent pas le jugement. Toutefois, cette visagéification pourrait se retrouver, dans le cas des œuvres du corpus, dans les uniformes d'écolière ou de *salaryman* dans *Picture of Waterfall* et *Ash Color Mountains* et dans les objets *kawaii* de l'œuvre *Jumble of 100 Flowers*, car les objets tout comme les paysages peuvent être aussi visagéifiés. Ceux-ci desserviront les agencements de pouvoir qui ont besoin de produire des visages : « certaines formations sociales ont besoin de visage, et aussi de paysage. »<sup>206</sup> De cette façon, ces agencements de pouvoir auront toujours besoin d'être couplés afin de se déterritorialiser.

L'individu peut se départir de la visagéité qui l'emprisonne. Pour ce faire, il devra défaire son visage et les visagéifications, couplées ou non, pour être un devenir, un corps sans organes. Afin de se libérer, l'individu devra passer par la multiplicité et les lignes de fuites.

---

<sup>204</sup> Ibid., p.217.

<sup>205</sup> Ibid., p.218.

<sup>206</sup> Ibid., p.221.

Mais chaque trait libéré de visagété fait rhizome avec un trait libéré de paysagété, de picturalité, de musicalité : non pas une collection d'objets partiels, mais un bloc vivant, une connexion de tiges où les traits d'un visage entrent dans une multiplicité réelle, dans un diagramme, avec un trait de paysage inconnu, un trait de peinture ou de musique qui se trouvent alors effectivement produits, créés, suivant des quanta de déterritorialisation positive absolue, et non plus évoqués ni rappelés d'après des systèmes de reterritorialisation.<sup>207</sup>

Ainsi, les multiplicités de figures présentes dans les trois œuvres du corpus, et les visages stéréotypés, voire absents, se déterritorialisent et se défont de la visagété par le biais des multiples connexions transversales. En ce sens, nous devons penser le visage comme machine abstraite, qui rend possibles la signifiante et la subjectivation, et réfléchir à une résistance contre l'assujettissement qui découle de cette machine. Cela permettrait de défaire le visage et de tracer des lignes de fuite par la présence du contour, le *ma*, par l'absence de visage, et par les corps débordants de l'œuvre. Dans le cas des œuvres d'Aida Makoto, la création par la multiplicité offre une ligne de fuite et permet de défaire le visage, aussi visuellement que théoriquement, et entraîne la figuration dans un devenir. Néanmoins, défaire le visage ne s'avère pas sans risques, car cela peut amener à la folie. Pour ce faire, l'individu doit connaître son propre visage, sa propre machine abstraite de visagété, afin de le trahir, de le désorganiser et de le connecter à d'autres « traits », formant un rhizome. Dans l'ouvrage *Dialogues*, Deleuze poursuit : « l'homme détourne son visage de Dieu, qui ne détourne pas moins son visage de l'homme. C'est dans ce double détournement, dans l'écart des visages, que se trace la ligne de fuite, c'est-à-dire la déterritorialisation de l'homme. »<sup>208</sup> Cette « déterritorialisation positive », comme

---

<sup>207</sup> Ibid., p.233.

<sup>208</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet. *Dialogues*. Op. cit., p. 52.



Deleuze et Guattari l'appellent, déconstruit les traits et l'organisation de visage, afin que celui-ci n'ait plus de signifiante et de subjectivité.

Ainsi, nous pourrions dire que les Figures que représente Aida Makoto, ces corps sans organes, sont libres et s'émancipent de toute organisation sociale ou organique. Leurs visages représentent une base, un visage élémentaire ou unité de visage. L'artiste n'y inscrit aucun signe distinctif, signifiant ou subjectif, mais représente une surface lisse. L'on pourrait croire pourtant que les figures sont aliénées par la visagité, car celles-ci répondent à des canons esthétiques particuliers du manga et de la culture japonaise. De plus, les corps tout entiers sont visagéifiés par la présence d'uniformes ou par la nudité lisse de type mangaesque. Toutefois, l'artiste s'en détache par la multiplicité de connexions à travers diverses influences, techniques et esthétiques. C'est aussi dans le contour que les corps s'échappent. Dans l'œuvre *Jumble of 100 Flowers* les contours entourant les Figures sont à des endroits du corps effacés, absents, laissant penser que le corps déborderait par ces endroits vides de contours. Alors que les corps s'échappent par le cri chez l'artiste Francis Bacon, celui-ci pourrait s'évader par le sourire chez Aida, cette grande ouverture béante ironisant l'appareil de répression de la société capitaliste.

Nous pourrions donc penser à une stratégie de l'artiste dans le fait de dépeindre des visages normalisés, car cela lui permettrait sans doute de séduire visuellement le corps social et de véhiculer la sensation qui atteindra l'inconscient et non la rétine, dans la représentation de l'œuvre. De plus, ces unités de visage permettraient aux spectateurs d'y projeter leurs désirs et faire fonctionner leurs machines désirantes à travers ces corps sans organes, comme nous l'avons étudié dans l'analyse de l'œuvre *Jumble of 100 Flowers*. Les figures d'Aida Makoto se défont de la visagité par la multiplicité, car celles-ci se connectent, mais aussi, car elles connaissent leur propre visage : ce sont des figures stéréotypées. De plus, le couplage

visage/paysage permettra aux figures de s'émanciper sur des plans virtuels tels que le fond pixélisé de *Jumble of 100 Flowers*, la nature en sorte de barrière à l'aliénation sociale dans *Picture of Waterfall* et pour finir, le fond blanc et vide d'*Ash Color Mountains*. L'étude de l'agencement du visage présente le même dispositif que le développement du capitalisme que Deleuze et Guattari rejettent. Cet agencement serait la base de l'histoire du capitalisme occidental. Quant à Aida, sa critique se porte sur la société capitaliste japonaise de l'après-guerre, surtout celle de la haute consommation et de la croissance telle qu'elle apparaît dans la deuxième moitié des années 1960, à l'époque de sa naissance.

Ainsi, en présentant des figures stéréotypées Aida Makoto séduit le corps social, car ses figures entrent visuellement dans des normes. Toutefois, conformément à leurs multiples connexions qui ne leur permettent pas d'être unifiées, leurs lignes de fuites qui les rendent mobiles, et à la conscience de leurs propres visages, celles-ci défont leur visage, tout comme elles se séparent de leur organisme pour retrouver le travail des machines désirantes et de la multiplicité intensive.

Aussi, il est important, à ce stade de la recherche, d'introduire dans un premier temps le principe des multiplicités, théorisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans l'ouvrage *Mille Plateaux* (1980). Il sera question dans cette section de se focaliser principalement sur la multiplicité et de ses implications possibles dans l'art, pour ensuite analyser l'œuvre *Ash Color Mountains*.

Pour commencer, Deleuze et Guattari avancent l'idée du rhizome, qui est à l'origine une tige qui pousse horizontalement sans se structurer par un début ou une fin, comme principe de connexion qui permet de connecter des « chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir,

des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales »<sup>209</sup>. Le rhizome est la connexion qui connecte ainsi des éléments d'un point à un autre, sans avoir de centre<sup>210</sup>. Les éléments ne se connectent donc pas forcément à quelque chose ayant la même nature. Le rhizome est naturellement lié, et ce de façon fondamentale, à la multiplicité, car c'est en connectant les différents chaînons transversaux ensemble qu'il va la créer. Pour ainsi dire, « le rhizome ne se laisse ramener ni à l'un ni au multiple »<sup>211</sup>, tout comme la multiplicité qui a sa propre organisation. Gilles Deleuze expliquait à cet effet qu'une multiplicité revenait à une soustraction de l'un au multiple : « une multiplicité c'est « n-1 » (petit n moins 1), c'est pas « n+1 », car, la multiplicité, c'est ce qui retire l'un du multiple »<sup>212</sup>. De cette façon, la multiplicité ne fait pas partie de cette opposition de l'un et du multiple, elle désigne une variété de connexions et de dimensions. Le principe des multiplicités est ainsi résumé dans *Mille*

*Plateaux* :

C'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. [...] Une multiplicité n'a ni sujet, ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaisons croissent donc avec la multiplicité).<sup>213</sup>

Le multiple doit donc être traité comme substantif pour être multiplicité. Les éléments de la multiplicité ne doivent pas avoir de forme sensible, ni de signification ou encore de fonction.<sup>214</sup>

---

<sup>209</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Op.cit., p.14.

<sup>210</sup> Le premier et le deuxième principe du rhizome est : « Principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. » Ibid., p.13.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> « La voix de Gilles Deleuze en ligne ». Transcription Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal Arts, Purdue University), 1985-12-10 (partie 4/5). Web: [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=430](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=430). Consulté le 2015-07-04.

<sup>213</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Op.cit., p.14-15.

<sup>214</sup> Gilles Deleuze. *Différence et répétitions*. Paris : Presses Universitaires de France, 1969, p.236-237.

Ces éléments sont liés à la virtualité qui entraîne indéniablement un devenir, car ils sont libérés de toute identification ou de subordination. En augmentant ses connexions, la multiplicité change de nature, de but et de devenir, permettant ainsi de ne pas former une unité tangible. Dénouer ses connexions, ses lignes de fuites ou de flux, permettrait de mieux appréhender, dans le cas de l'art, le pouvoir révolutionnaire d'une œuvre traversée par la multiplicité. En ce sens, les œuvres du corpus où se déploie une multitude de corps ne se résument pas qu'à une simple multiplicité de corps, mais les corps sont connectés entre des chaînons liés certes à l'art et à la culture japonaise, mais aussi à la société. Deleuze et Guattari poursuivent en affirmant que « la notion d'unité n'apparaît jamais que lorsque se produit dans une multiplicité une prise de pouvoir par le signifiant »<sup>215</sup>. C'est cette même notion d'unité qu'Aida rejette en se marginalisant, refusant une catégorisation dans l'art. L'artiste décline toute affiliation ou identification de ses œuvres afin de rester libre dans son engagement artistique. En étant un artiste de la multiplicité, c'est sa liberté d'expression et son devenir qu'il revendique.

De plus, l'élaboration de son œuvre, comme nous avons pu le voir jusqu'à présent, est traversée de diverses influences d'ordre technique, esthétique et thématique. Ce rejet de l'unité pourrait, de même, s'étendre jusqu'à la représentation de ces multiples corps qui fuient toute identification à travers une esthétique stéréotypée dans les œuvres *Picture of Waterfall* et *Jumble of 100 Flowers*, ou dans une volonté d'anonymat à travers les visages vides de l'œuvre *Ash Color Mountains*. Pour ainsi dire, il n'y aurait pas, selon les termes de Deleuze et Guattari, de « totalité de destinations »<sup>216</sup> dans les œuvres d'Aida Makoto, mais bien une multiplicité discursive. Ces multiplicités qui se connectent entre elles ne sont donc pas liées et ne se résument

---

<sup>215</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Op.cit., p.15.

<sup>216</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*. Op.cit., p.52.

pas seulement aux multiples corps présents dans les œuvres du corpus. Ces corps ne sont que la multiplicité visible à l'œil nu et ceux-ci ne forment pas un tout unifié, mais prolifèrent sur la toile et sortent du cadre, empêchant ainsi toute illusion de totalisation.

L'inconscient, tout comme le corps sans organes est lui-même peuplé par la multiplicité qui l'entraîne dans un devenir. La production désirante est, elle aussi, une multiplicité pure, « une affirmation irréductible de l'unité »<sup>217</sup>. Par conséquent, poursuivent Deleuze et Guattari, le principe des multiplicités se définit et se nourrit par le « dehors », sur le plan de consistance ou le plan de composition <sup>218</sup> en art : « par la ligne abstraite, ligne de fuite ou déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres. »<sup>219</sup>:

Le plan de consistance (grille) est le dehors de toutes les multiplicités. La ligne de fuite marque à la fois la réalité d'un nombre de dimensions finies que la multiplicité remplit effectivement ; l'impossibilité de toute dimension supplémentaire, sans que la multiplicité se transforme suivant cette ligne ; la possibilité et la nécessité d'aplatir toutes ces multiplicités sur un même plan de consistance ou d'extériorité, quelles que soient leurs dimensions.<sup>220</sup>

Deleuze et Guattari prennent pour exemple le livre, dont l'idéal serait d'exposer l'entièreté de son contenu sur un plan d'extériorité, et ce, en une seule page : « événements vécus, déterminations historiques, concepts pensés, individus, groupes et formations sociales »<sup>221</sup>. Ce plan est à dimension croissante, car le nombre de connexions peut croître. La recherche entreprise est elle-même un travail sur la multiplicité tant les sujets abordés pour l'analyse des œuvres du corpus sont vastes. Les connexions avec d'autres sujets transversaux sont telles

---

<sup>217</sup> Ibid.

<sup>218</sup> Suzanne Hême de Lacotte. « « L'image de la pensée » ou comment le cinéma nous aide à fonder de nouveaux présupposés philosophiques ». Revue *Érudit* : Promouvoir et diffuser la recherche et la création. Volume 16. Numéro 2-3, printemps 2006, p. 54-72.

<sup>219</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Op.cit., p.15-16.

<sup>220</sup> Ibid., p.16.

<sup>221</sup> Ibid.

qu'une analyse plus poussée de ces œuvres ne pourrait finalement prendre fin, car le plan de consistance est constitué d'affects et de percepts qui créent « du fini qui redonne l'infini »<sup>222</sup>.

L'œuvre d'Aida Makoto est autant traversée par la multiplicité de corps et de connexions, qu'au niveau des questions de pouvoir et de domination. En effet, comme nous venons de le voir, la multiplicité ne peut être unifiée par une unité qui lui est supérieure. Cette condition se retrouve dans l'organisation même de la société constituée d'individus eux-mêmes habités par la multiplicité, que l'artiste dépeint. Pour Emmanuel Kant, la minorité représente la réalité et la majorité un idéal, tandis que pour Deleuze et Guattari la minorité échappe à la majorité, qui est assujettie, car la minorité a un potentiel de « devenir » révolutionnaire.<sup>223</sup>

Il n'y a d'histoire que de majorité, ou de minorités définies par rapport à la majorité. Mais « comment conquérir la majorité » est un problème tout à fait secondaire par rapport aux cheminements de l'imperceptible. Essayons de dire les choses autrement : il n'y a pas de devenir homme, parce que l'homme est l'entité molaire par excellence, tandis que les devenirs sont moléculaires.<sup>224</sup>

La majorité n'a donc pas une valeur quantitative, à savoir si numériquement elle est supérieure à la minorité, mais elle se définirait comme supérieure en matière de pouvoir. De la sorte, le devenir révolutionnaire se rangerait du côté de la minorité tant il échappe à la majorité et aux normes érigées comme modèle ou étalon à suivre. De cette façon, les « majoritaires » sont les individus se déclarant du côté de la majorité et donc du pouvoir, contrairement aux « devenirs-minoritaires », comme ligne de fuite, cherchant à s'échapper des normes et à les abolir.<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> Maurice Elie, Arnaud Villani. « Plan d'immanence ». *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, (sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani). Les Cahiers de Noesis n.3. Printemps 2003, p.272.

<sup>223</sup> Arnaud Bouaniche. *Gilles Deleuze : une introduction*. Op.cit., p.206.

<sup>224</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Op.cit., p.357-358.

<sup>225</sup> Ibid. p.588.

Or l'axiomatique ne manie que des ensembles dénombrables, même infinis, tandis que les minorités constituent ces ensembles « flous » non dénombrables, non axiomatisables, bref ces « masses », ces multiplicités de fuite ou de flux [...] C'est la formule des multiplicités.<sup>226</sup>

Cette théorie de la majorité et de la minorité investit les champs sociaux, culturels et politiques. C'est pour cela, explique Deleuze, que l'homme doit distinguer « le majoritaire comme système homogène et constant, les minorités comme sous-systèmes, et le minoritaire comme devenir potentiel et créé, créatif »<sup>227</sup>. De même qu'il distinguait l'anormal comme déviation de la normalité, érigé par la majorité, et l'anormal comme différence au-delà des normes, l'individu minoritaire a un devenir par la ligne de fuite, en créant en dehors des normes.

Cette question de la majorité et de la minorité, nous l'avons vu précédemment dans le domaine de l'art où l'art dit minoritaire est un devenir qui est lui-même création. Aida crée en dehors des normes et affirme sa différence en tant qu'artiste mineur et anormal, lui octroyant ainsi un pouvoir révolutionnaire de miner les normes ; toutefois, si celui-ci tendait à être normalisé par la société en étant réifié comme artiste majeur, alors il perdrait son pouvoir révolutionnaire.

En somme, la multiplicité serait un moyen d'échapper à la majorité, aux normes, ainsi qu'à l'unité, permettant, par la ligne de fuite, de faire fonctionner ses machines désirantes, loin de toute normalisation et de répression. L'artiste expérimente et se fait l'opérateur du corps social en agissant directement sur l'inconscient collectif à travers la multiplicité. Il serait important de voir comment l'artiste parvient à composer avec la multiplicité dans son œuvre et quelles problématiques de la représentation ces multiplicités de corps soulèvent.

---

<sup>226</sup> Ibid. p.587-588.

<sup>227</sup> Gilles Deleuze. « Philosophie et minorité ». *Critique*. Paris : Éditions de Minuit, n.369, février 1978, p.154-155.

À travers le principe des multiplicités, il apparaîtrait que les œuvres du corpus ont un potentiel pouvoir révolutionnaire. Pour cela, elles doivent défaire toutes les territorialités afin de restreindre les dispositifs de pouvoir, d'assujettissements et de normalisations de la majorité, en vue de retrouver le travail des multiplicités intensives.

L'œuvre *Ash Color Mountains* est une création à part dans le travail pluridisciplinaire de l'artiste Aida Makoto, autant d'un point de vue esthétique que thématique. La schizo-analyse se révèle être un outil approprié pour l'étude de l'œuvre *Ash Color Mountains*, une œuvre que l'on pourrait voir comme une critique tranchante de la société contemporaine japonaise. L'œuvre permet de mettre en lumière notre approche du principe des multiplicités tant celle-ci en est investie, autant dans les corps amassés que dans les connexions présentées.

L'œuvre imposante de 300 x 700 cm représente une masse de corps, répartis en quatre montagnes. Seule la montagne se situant au premier plan et englobant près de la moitié du tableau présente des figures plus ou moins distinctes, contrairement aux autres qui ne dévoilent que des silhouettes de corps, enveloppées par la brume. Le fond blanc et lumineux embrasse l'œuvre panoramique, tel un épais brouillard entourant la montagne du premier plan et estompant les trois autres. Les couleurs sont pâles et froides ; ainsi la palette chromatique varie généralement du blanc au gris foncé et comporte quelques touches de couleurs plus chaudes. L'œuvre paraît harmonieuse tant par les couleurs utilisées que par les figures inertes qui la peuplent. Les montagnes sont constituées de corps et d'objets associés à la bureautique – téléphones, bureaux, ordinateurs, chaises et autres –. Les corps sont constitués d'hommes habillés en costume, inertes. Malgré le détail stupéfiant de ceux-ci, de la texture des vêtements aux objets éparpillés, les visages paraissent vides, sans détails.



Comme nous l'avons abordé dans le premier chapitre, à une certaine distance du tableau, l'œuvre ressemble aux peintures japonaises traditionnelles, représentant des paysages montagneux. En se rapprochant du tableau, les montagnes s'humanisent : leurs compositions ne relèvent plus de la roche, mais d'une infinité de corps empilés. La montagne perd son unité apparente et devient un amas de corps plus ou moins distincts. Les corps vêtus de costumes d'employés de bureau se précisent : ceux-ci appartiennent à la gent masculine.

De plus, nous pouvons vaguement identifier l'origine de ces hommes, malgré l'absence totale de visage, à partir de la couleur de leurs cheveux qui ne paraissent pas tous de type japonais, mais plutôt de type caucasien. Contrairement à la majorité de ses œuvres, l'artiste dépeint un milieu social identifié à l'ensemble des fonctionnaires et l'homme devient l'unique protagoniste de l'œuvre. Les corps, empilés les uns sur les autres, sont tous foncièrement différents autant dans la pose que dans les vêtements ou la coiffure. Ils forment une masse compacte, mélangée avec ces objets quotidiens liés à l'entreprise. Néanmoins, ces corps, contrairement aux œuvres du corpus, n'occupent pas l'entièreté de l'espace de la toile. Pourtant ceux-ci, infiniment plus nombreux que dans les autres œuvres du corpus, deviennent peu identifiables de façon nominative, en raison de leur petite taille et leur nombre infini. Les corps ne peuvent pas être isolés comme dans les œuvres *Picture of Waterfall* ou *Jumble of 100 Flowers* où les figures peuvent être détachées du reste du groupe, fonctionnant indépendamment. L'artiste explique ainsi "I imagine they piled up like a mountain just falling from the sky, one by one, like the sand in an hourglass falls from the top."<sup>228</sup> Cette image de corps chutant du ciel serait ainsi la métaphore du sablier, où les corps représenteraient le sable qui s'écoule, marquant le passage

---

<sup>228</sup> Saori Kashio. "Ash Color Mountains: An Interview with Aida Makoto". Nyartbeat website. 2011-05-05. Web: <http://www.nyartbeat.com/nyablog/2011/05/ash-color-mountains-an-interview-with-makoto-aida/> Consulté le 2014-10-28.

du temps. Par conséquent, la première lecture de l'œuvre pourrait se référer à la société de consommation où les employés de grandes entreprises servent la société capitaliste et en deviennent les rouages. Ils deviennent alors objectivés comme objet de consommation que l'on utilise, puis que l'on jette. Kataoka Mami, conservateur en chef du Mori Art Museum, lors de la rétrospective d'Aida Makoto, résuma l'œuvre en ces mots : "Both of these works seem to offer us a panoramic view of the mortal suffering of this world, and the endless penance that must be paid in the afterlife, seen from a macro perspective."<sup>229</sup> De la sorte, la blancheur de l'arrière-plan a, dans notre conception occidentale et chrétienne, une symbolique du paradis céleste que les hommes atteignent après leur mort. En représentant des employés de type caucasien, Aida Makoto, pourrait dépeindre le paradis, ou du moins le purgatoire avant d'accéder à celui-ci. La métaphore du sablier représente ainsi le temps qui s'écoule et qui amène inexorablement l'homme vers la mort. Vêtus de la sorte, ces employés représenteraient donc les victimes collatérales de la société de consommation qui sacrifient leur vie pour leur travail, et se retrouvent en attente du jugement dernier, éparpillés les uns sur les autres sous forme de montagnes. Aida Makoto dépeindrait alors le fatalisme d'une société, aliénée au travail, qui ne laisse rien transparaître de ses émotions, d'où l'absence visible de visages.

I just draw men with grey-colored business suits in general. The setting of this work is not limited to one country or area (this is different from most of my past works, which are largely related to Japanese culture) and features a variety of people, including politicians, public servants and even wedding guests. The period for this landscape is broadly set from the 19th century to the present. [...] As you see, Japanese fatalistic spirit can be found in various moments, which often surfaces in my work. Traditional natural landscape paintings might not have a direct reference to that acceptance of fate, but I believe that they are connected at some deep level.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Mami Kataoka. "Japan, the Chaotic, and Aida Makoto ". *Tensai De Gomen Nasai*. Exhibition catalog. Tokyo: Mori Art Museum, 2012, p.38.

<sup>230</sup> Saori Kashio. "Ash Color Mountains: An Interview with Aida Makoto". Op.cit.

En utilisant la peinture traditionnelle et *nihonga* comme influences techniques et esthétiques, l'artiste souhaite exprimer un "*Japanese spirit*". À travers cette esthétique, Aida représenterait alors une image idéalisée de l'homme qui symbolise la rapide croissance économique de son pays après la Seconde Guerre mondiale, en lien avec la mondialisation. L'artiste utilise donc ce symbole économique du *salaryman* comme vecteur de sa critique. Ce costume représenterait dans un premier temps la génération de ses parents et grands-parents et celle de la société de haute croissance, et dans un second temps l'aliénation au travail qu'il rejette, entraînant une certaine répulsion de l'artiste envers ces figures symboliques. Cette figure du *salaryman* a déjà été représentée par Aida Makoto, avant l'œuvre *Ash Color Mountains – People in Business Suits Eradication Strategy* (2003), *Tokyo Speciality-Salarymen's Puke Cookies* (2005) de la série "Minna to Issho" (2002-) ou bien *Demonstration Machine for One Person (Against Salaryman)* (2005) – marquant ainsi, avec cette dernière, une conclusion mortifère sur le statut de *salaryman*. Ainsi, cette œuvre se profile comme une critique ironique et tranchante de la société capitaliste actuelle.

Cependant, une seconde lecture de l'œuvre peut être envisagée. À travers l'œuvre, Aida Makoto présente une multiplicité de connexions entre divers sujets, tels que l'art, la culture et la société. D'un point de vue esthétique, l'artiste reprend les préceptes établis par la peinture *nihonga* en offrant aux spectateurs, à première vue, une vision panoramique de montagnes. Quant aux couleurs, celles-ci rappellent la peinture à l'encre, *sumi e*. Tel que nous l'avons analysé précédemment Aida Makoto s'inspire du style *nihonga* afin d'être affilié à l'art japonais. Toutefois, il apparaît que l'œuvre se profile comme une critique de celui-ci. En effet, l'artiste désacralise la peinture *nihonga* en transformant ses montagnes en corps humains amassés et

échange les pigments naturels utilisés pour la peinture *sumi e* par de la peinture acrylique. Cette ressemblance qui hante l'œuvre fait écho à l'idée de Deleuze voulant que la sensation ne se rapporte qu'à son matériau :

Elle est le percept ou l'affect du matériau même, le sourire d'huile, le geste de terre cuite, l'élan du métal, l'accroupi de la pierre romane et l'élevée de la pierre gothique. Et le matériau est si divers dans chaque cas (le support de la toile, l'agent du pinceau ou de la brosse, la couleur dans la toile) qu'il est difficile de dire où il finit et commence la sensation [...] le plan du matériau monte irrésistiblement et envahit le plan de composition des sensations mêmes, jusqu'à en faire ou en être indiscernable.<sup>231</sup>

Pour ainsi dire, la matière elle-même devient expressive et se développe sur le plan de composition esthétique et technique pour réaliser ce composé de sensations : « la sensation n'est pas colorée, elle est colorante »<sup>232</sup>. De plus, l'essence même de l'œuvre et le but de celle-ci sera elle aussi détournée de façon paradoxale : alors que la peinture traditionnelle et la peinture *nihonga* représentent la beauté de la nature et la célèbrent, Aida représente des corps inertes, sans vie. À travers cette parodie de l'art traditionnel et de la peinture *nihonga*, Aida provoque dans un premier temps l'art et son marché, mais c'est le corps social tout entier qu'il vise afin d'atteindre l'inconscient collectif. Sa peinture tiendrait alors du domaine de la sensation que l'artiste exposerait à travers cette esthétique du *nihonga* et de ces corps sans vie. La violence de l'image ne serait pas ainsi visuelle ni explicite, mais elle serait tapie derrière une esthétique familière aux Japonais afin d'atteindre leur inconscient. La sensation serait donc présente dans l'esthétique de l'œuvre, imitant les techniques de l'art traditionnel et du *nihonga*, car celle-ci serait composée d'affects et de percepts. Il subsiste, néanmoins, un certain malaise quant à

---

<sup>231</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie*. Op.cit., p.16-17.

<sup>232</sup> Ibid., p.157.

l'exposition de corps inanimés, empilés les uns sur les autres. La violence est implicite, et provoque ainsi le corps social, dont le *salaryman* symbolise la croissance économique du pays. Visuellement, nous pourrions penser que ce ne sont que les Occidentaux qui sont visés dans l'œuvre en raison de leur couleur de cheveux, pourtant ceux-ci pourraient représenter une allégorie de la globalisation du Japon. À travers l'œuvre *Ash Color Mountains*, l'artiste montrerait les deux versants de la société japonaise, à la fois étriquée dans des traditions conservatrices, tout en étant investie dans une mondialisation capitaliste, tendant à la perte des valeurs traditionnelles. C'est d'ailleurs à travers cette multiplicité de corps, appartenant à différentes origines ethniques, que l'artiste critique directement la société japonaise qui perd sa propre identité en se modelant sur l'Occident. Ainsi, les individus représentés, tous de type caucasien, pourraient ne pas représenter essentiellement les Occidentaux, mais bien les Japonais eux-mêmes, qui en prenant modèle sur l'Occident perdent leur identité pour se fondre dans la masse de la mondialisation et s'investir dans la majorité mondiale. Les multiples corps pourraient en apparence faire penser à un portrait de la société capitaliste où les corps affublés de costume appartiennent à la majorité ; ils y sont aliénés et apparaissent comme des victimes de cette dernière. Toutefois, Aida Makoto propose une ligne de fuite à ces corps en esquissant une légère ombre sur chaque corps et en ajoutant des contours noirs. L'absence d'ombres sur les corps, selon Francis Bacon<sup>233</sup>, emprisonne les figures, tentant de les unifier. Quant au contour, appelé *ma*, il n'est pas une séparation entre les différentes figures et les plans, mais il coexiste avec les autres formes ou plans présents dans l'œuvre. Il n'est pas considéré comme une

---

<sup>233</sup> Francis Bacon disait, selon Deleuze que « dans le domaine des Figures, l'ombre avait autant de présence que le corps ; mais l'ombre n'acquiert cette présence que parce qu'elle s'échappe du corps, elle est le corps qui s'est échappé par tel ou tel point localisé dans le contour. » Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Op.cit., p.24.

séparation dans sa conception chinoise et japonaise du terme. Ainsi, par la présence d'ombres et de contours qui entourent les figures les corps peuvent se libérer de toute pression extérieure. De plus, leur totale absence de visage brouille leur identité ce qui permettrait de ne pas normaliser les figures ni de les identifier. Ainsi Aida Makoto défait le visage pour en « faire surgir la tête »<sup>234</sup> ce qui permet aux figures de s'émanciper. Ces corps sans vie et sans visage deviennent des corps virtuels, des corps sans organes qui échappent à la société et deviennent les moteurs immobiles. Aida dépeindrait alors un monde virtuel, en dehors de la réalité, où ces individus sont loin de toute majorité, de normalisation et de subordination. L'absence d'arrière-plan, en raison de la couleur blanche, permettrait de penser que ces corps se trouvent en dehors de la réalité ou de la société, comme individus marginalisés. En effaçant les visages, Aida transpose ces personnages non plus comme unité de la majorité, mais comme devenir-minoritaire, car selon Deleuze, « leur indétermination rend possible la manifestation de la différence en tant que libérée de toute subordination »<sup>235</sup>. C'est sur le plan de consistance ou de composition à travers la sensation et par la ligne de fuite que les Figures pourront s'émanciper. En résumé, l'œuvre *Ash Color Mountains* représenterait une multiplicité de corps et de connexions entre divers sujets liés à l'art, la culture et la société japonaise. Ces corps dépourvus de visages seraient des corps sans organes, des corps virtuels libres de toute subordination ou de tout asservissement de la société capitaliste japonaise. Ces corps échappent ainsi à la majorité et deviennent des devenirs-minoritaires. Ils ne forment pas une unité de corps, mais bien une multiplicité qui les entraînent dans un devenir. Alors que leurs costumes les affilient à la société

---

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> Gilles Deleuze. *Différence et répétition*. Op.cit., p.236-237.

de haute consommation, ceux-ci s'en échappent à travers un espace virtuel<sup>236</sup>, en dehors de la réalité où ils pourront faire fonctionner leurs machines désirantes.

Ainsi, l'esthétique du *nihonga* ou de l'art traditionnel dans l'œuvre permet à l'artiste d'atteindre le corps social pour mieux faire passer les blocs de sensation qui atteindront directement l'inconscient collectif. En somme, l'œuvre est une critique ironique et provocante des divers discours traditionalistes, ainsi que capitalistes. La critique de l'artiste paraît ici paradoxale tant Aida tourne en dérision les divers discours politiques, qu'ils soient nationalistes ou internationalistes. La multiplicité des corps, présente dans les trois œuvres du corpus, échappe ainsi à la répression et à la normalisation des machines désirantes par la société capitaliste en étendant et en multipliant ses connexions afin de former un rhizome qui ne permettra pas d'unifier son œuvre.

Afin de conclure ce chapitre, il est important de revenir sur les étapes consécutives de notre second chapitre. Nous avons étudié en premier lieu l'esthétique des figures, empruntée à la culture *otaku*. Ce choix artistique lui permet de s'affilier à la culture populaire japonaise, car celle-ci jouit d'une grande popularité au Japon et à l'international. Toutefois, nous avons pu souligner le fait que l'artiste à travers l'œuvre *Jumble of 100 Flowers* ne critique pas cette culture *otaku*, mais critique la société capitaliste japonaise qui tente de la stigmatiser. En effet, cette culture tracerait une ligne de fuite, par la présence du plan virtuel, où les individus pourraient faire fonctionner leurs machines désirantes à travers ces corps sans organes. Les corps présents

---

<sup>236</sup> Gilles Deleuze explique lui-même que l'art crée des mondes imaginaires, alternatifs. Roland Bogue, auteur de *Deleuze on Music, Painting, and the Arts* écrit : "In another sense, they are emphasizing the hope of art, the promise of something genuinely new, the possibility of escaping the intolerable and living otherwise ( "the possible, or I'll suffocate"). But the possible is also the realm of signs." Roland Bogue. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York and London: Routledge, 2003, p.177.

dans les trois œuvres du corpus seraient des Figures qui n'impliquent aucune narration de l'œuvre ni même de représentation clichés. Ces Figures sont des moyens de voir. La critique de Aida est ambiguë, car les Figures et les multiplicités, les lignes de fuite qui déconstruisent la visagité ne sont jamais nettes et claires, elles cassent et interrompent les contours, la clarté des normes et des lois. Ainsi nous avons analysé que la visagité qui s'inscrit sur tout le corps et permet d'identifier et de normaliser les figures pouvait être défaite par la connaissance de son propre visage, et les multiples connexions transversales. En effet, la multiplicité permet d'échapper à l'unification et au contrôle de la majorité en se connectant à divers sujets transversaux, et en changeant sans cesse de nature. L'œuvre *Ash Color Mountains* a ainsi permis de mettre en avant que les multiples corps représentent le corps social qui s'échappe de la société capitaliste par l'absence de visage et par la multiplicité de connexions, afin de devenir des Figures libres.





## CONCLUSION

L'objectif principal de la recherche était de déterminer en quoi Aida Makoto est un artiste provocant et marginal, permettant, à travers ses œuvres, d'atténuer les dispositifs d'assujettissement et de répression de la société capitaliste japonaise sur sa création et sur le corps social. En ce sens, les œuvres de l'artiste permettent, de manière détournée et ambiguë, d'exposer la défectuosité de la société capitaliste japonaise, et invitent à la réflexion. À travers les trois œuvres du corpus, choisies dans un premier temps pour la multiplicité des corps, il est apparu tout au long de la recherche que celles-ci faisaient échos aux différents concepts et théories étudiés. Les œuvres se sont avérées être des moteurs pour la recherche et pour l'exposition de la sensation et du principe des multiplicités.

Nous avons ainsi étudié les deux principaux concepts de la recherche, le principe des multiplicités et la sensation, afin de mettre en lumière les analyses des œuvres d'Aida empreintes d'une multiplicité de corps, de diverses influences d'ordres techniques et esthétiques et de ses divers effets sur le corps social. Dans un premier temps, la sensation deleuzienne nous a permis de comprendre les affects et percepts présents sur la toile, permettant d'atteindre l'inconscient collectif et de véhiculer des composés de sensation. La sensation provoque un effet violent sur le spectateur qui est saisi par elle. L'artiste capte des forces invisibles et les transpose sur sa toile, loin de toutes mises en forme sociales. L'art a ainsi un pouvoir révolutionnaire de déterritorialiser le regard du spectateur. Deleuze définit l'artiste comme l'opérateur du corps social et soutient que « L'artiste ne peut que faire appel à un peuple, il en a besoin au plus profond de son entreprise, il n'a pas à le créer et ne le peut pas. L'art, c'est ce qui résiste : il

résiste à la mort, à la servitude, à l'infamie, à la honte. »<sup>237</sup> En ce sens, l'art est ce qui résiste à la société capitaliste, et c'est ce que nous avons pu constater à travers les différentes œuvres énoncées tout au long de la recherche.

Dans un deuxième temps, le principe des multiplicités a mis en lumière la prolifération des corps sur la toile de l'artiste, comme ligne de fuite par les multiples connexions entre divers sujets, et les divers corps non identifiables. Ainsi par la multiplicité de corps, de techniques et d'esthétiques, l'artiste ne peut être déterminé ou classifié. Aida Makoto est donc un artiste mineur au sens deleuzien, et marginal dans sa pratique artistique.

Par la présente recherche, nous avons résolu la problématique principale qui était « en quoi Aida Makoto remet en question l'appareil de répression et d'aliénation de la société capitaliste japonaise et par quels moyens artistiques le critique-t-il ? », ainsi que les questions qui en découlent. Par la perspective schizo-analytique nous avons observé qu'Aida remettait en question cet appareil de répression dans la mesure où il empêche les machines désirantes du corps social de fonctionner. La société est aliénante, car elle normalise l'individu et contrôle son inconscient. Ainsi peut-il produire une création autonome qui risquerait d'avoir le pouvoir révolutionnaire de miner les normes et de renverser la majorité à travers, et ce, malgré la difficulté et les obstacles.

À travers les trois œuvres du corpus et par la perspective schizo-analytique, nous avons pu démontrer que les œuvres de l'artiste sont des expérimentations qui atteignent l'inconscient du

---

<sup>237</sup> Toni Negri. Entretien avec Gilles Deleuze par. « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques ». Vadeker. Web: [http://vadeker.net/humanite/philosophie/devenir\\_revolutionnaire\\_creation\\_politique.html.html](http://vadeker.net/humanite/philosophie/devenir_revolutionnaire_creation_politique.html.html) Consulté le 2015-08-04.

corps social, par le biais de différentes esthétiques populaires, afin de véhiculer des composés de sensations qui sont en somme révolutionnaires. L'artiste se fait l'opérateur du corps social. Il trace des lignes de fuite et dresse une cartographie de la sensation. Les apports de la schizo-analyse et de ses concepts corollaires se sont avérés instructifs et ont permis des lectures différentes de celles plus traditionnelles, comme les premières lectures entreprises par la perspective panofskienne. Chaque seconde lecture, par la schizo-analyse, s'est révélée être pour les œuvres *Picture of Waterfall* et *Jumble of 100 Flowers*, totalement différente, voire opposée à la première lecture. Concernant l'œuvre *Ash Color Mountains* elle s'est révélée être un approfondissement de la première lecture, proposant une ligne de fuite à ces masses de corps dépourvus de visages. Ces deuxièmes lectures, par la perspective schizo-analytique, ont permis de mettre en avant la critique de la société capitaliste japonaise, jusqu'ici travestie par l'artiste sous forme sarcastique.

Or nous avons vu que l'artiste prétend lui-même rejeter toutes formes d'art comme critique politique<sup>238</sup> et en minimise le pouvoir<sup>239</sup>. Toutefois le sociologue de l'art, Mouri Yoshitaka soutient qu'il est difficile de discerner clairement les critiques visant la politique dans des œuvres d'art : « [...] it is sometimes difficult to discern the clear politics in the art when the artists looks so much like pop idol playing an empty media game of provocation and satire.»<sup>240</sup> Ainsi, cet exercice de seconde lecture fut relativement difficile dans la mesure où Deleuze

---

<sup>238</sup> Sans nom. « L'artiste Makoto Aida sommé de modifier des œuvres jugées critiques envers le gouvernement ». Op.cit.

<sup>239</sup> Aida Makoto dit en 2001 : "[Art] has no direct power to affect society. It is a weird multipurpose place or something. "Makoto Aida: Cynic in the Playground". Yusuke Tamari. Aida Makoto. Viz Pictures. Warner Bros, 2003, DVD.

<sup>240</sup> Adrian Favell. *Before and After Superflat: a Short History of Japanese Contemporary Art, 1990-2011*. Op.cit., p.208-209.

appelle à une dépersonnalisation de l'œuvre lors de l'analyse. Elle ne doit pas prendre en compte l'auteur, car l'œuvre d'art existe par elle-même, elle est autonome. Pour Deleuze, l'artiste pourrait ne pas être conscient du rôle de son inconscient dans l'élaboration de son œuvre. Il ne pourrait ni être conscient de ses lignes de fuite ni de son désir ou du fonctionnement de ses machines désirantes.

C'est pour ces raisons que dans le domaine de la création, Deleuze et Guattari instaurent trois rapports de minoration que nous avons suivis : le médium qui est le matériau expressif, le rapport au corps social qui émet les agencements et le rapport à l'auteur qui est un exercice de dépersonnalisation.<sup>241</sup> Or, il apparaît que malgré cette dépersonnalisation nous devons prendre en compte l'artiste et ses divers discours dans son processus créatif, car ceux-ci s'avèrent constructifs pour l'argumentation de l'œuvre. C'est pour cela que nous justifions une deuxième lecture de l'œuvre, comme seconde alternative à la première, plus traditionnelle ; une approche bipartite, sans prétention aucune, qui serait consciente des limitations épistémologiques et qui tenterait de les concilier par jeu d'exemples/contre-exemples.

Le second objectif de la recherche était de démontrer que l'application de la schizo-analyse dans le domaine et l'étude de l'art s'avérait un outil révolutionnaire, tant l'approche a permis d'obtenir des résultats différents et concluants. En effet, les œuvres du corpus ont permis de mener à bien la recherche à travers les différents concepts étudiés. Toutefois, à travers la multiplicité de connexions établies dans ce mémoire, de nouvelles approches apparaissent,

---

<sup>241</sup> Anne Sauvagnargues. Art Mineur, Art Majeur : Gilles Deleuze. Op.cit., p.139.

formant un rhizome. En somme, l'analyse des œuvres de l'artiste ne pourrait jamais prendre fin tant les connexions entre divers sujets et influences sont multiples.

Nous pouvons ainsi conclure que l'approche schizo-analytique pour l'analyse des œuvres de l'artiste Aida Makoto s'avère être un outil approprié. En ce sens, à travers ses diverses connexions transversales, Aida propose une multiplicité discursive sur ses œuvres. Son positionnement en tant qu'artiste provocant et marginal facilite l'analyse des double-sens de ses œuvres. Toutefois, à travers ces analyses, il est apparu que si la schizo-analyse est un bon outil d'analyse, elle ne donne pas de réponses définies. Force est de constater que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont développé la schizo-analyse mais ne fournissent que très peu de moyens de l'appliquer. En effet, pour Deleuze et Guattari, la schizo-analyse comporte une tâche négative et trois positives, « La première tâche positive consiste à découvrir chez un sujet la nature, la formation ou le fonctionnement de ses machines désirantes, indépendamment de toute interprétation »<sup>242</sup>. Mais, comment pouvons-nous procéder si l'artiste brouille lui-même les pistes d'interprétations en introduisant dans ses œuvres une certaine contradiction et ambiguïté quant à ses réelles intentions ? Il serait intéressant de poursuivre la réflexion du côté de la schizo-analyse et de l'art, comme outil d'analyse. En effet, il semblerait que la perspective schizo-analytique dans l'analyse d'œuvres d'art doit être développée, car, dans un premier temps, elle ne peut pas s'appliquer à n'importe quel artiste. Celui-ci doit présenter certaines conditions : pas de figurations clichées, pas d'art illustratif, pas de narration, pas d'art majoritaire et autres prérequis. Dans un second temps, l'artiste ne peut lui-même approuver cette analyse puisque, à cause de son préconscient qui le régule et le normalise, tant qu'il n'a pas fait de fuite

---

<sup>242</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'Anti-Œdipe*. Op.cit., p.385.

schizophrénique et s'est fait son propre corps sans organes, il reste formaté par la société capitaliste. En somme, il serait intéressant de poursuivre la recherche du rapport de la schizo-analyse à l'art. En quoi celle-ci pourrait-elle révolutionner l'analyse d'autres œuvres d'art ?

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES

AIDA Makoto. *Tensai De Gomen Nasai*. Exhibition catalog. Tokyo: Mori Art Museum, 2012.

AIDA Makoto. *Monument for Nothing*. Exhibition catalog, Tokyo: Graphic-sha Publishing, 2007.

AIDA Makoto. « Motto radikaru de are » *Gendai nihonga no hassô*. Tokyo: Musashino Art University Press, 2004.

ASHCRAFT Brian, Shoko Ueda. *Japanese Schoolgirl Confidential: How Teenage Girls Made a Nation Cool*. Hong Kong: Paperback, Periplus Editions, 2014.

AZUMA Hiroki. *Génération Otaku : Les enfants de la postmodernité*. Traduction de Corinne Quentin. Paris : Éditions Hachette Littérature, 2008.

BAIRD Merrily. *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*. New York: Rizzoli, 2001.

BOGUE Roland. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York and London: Routledge, 2003.

BOUANICHE André. *Gilles Deleuze : une introduction*. Paris : Éditions Pocket, 2010.

DELEUZE Gilles. *Différence et répétitions*. Paris : Presses universitaires de France, 1969.

DELEUZE Gilles. *Logique du sens*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

DELEUZE Gilles, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'Anti-Œdipe*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles, Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Éditions Flammarion, 1977.



DELEUZE Gilles, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les Éditions de Minuit. 1991.

DELEUZE Gilles. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions Seuil, 2002.

ELLIOTT David. *Bye Bye Kitty!!! – Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art*. Exhibition catalog. New York: Japan society, 2011.

FAVELL Adrian. *Before and After Superflat: a Short History of Japanese Contemporary Art, 1990-2011*. Hong Kong: Blue Kingfisher Limited Publisher, 2011.

JAUSS Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Éditions Gallimard, 1978.

KAMATA Hideo. *Les Japonais ne sont pas ceux que vous croyez*. Paris : Éditions Ellebore, 1993.

KANT Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. (1790). Traduction et introduction par Alexis Philonenko. Paris : Librairie Philosophique J.Vrin, 1993.

KINSELLA Sharon. *Adult Manga: Culture & Power in Contemporary Japanese Society*. Hawaii: University of Hawaii Press, Editions ConsumAsiaN, 2000.

KINSELLA Sharon. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. United Kingdom: Nissan Institute, Routledge Japanese Studies Series, 2014.

LAMARRE Thomas. *The Anime Machine: A Media History of Animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

LLOYD Fran. *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*. Hong Kong: Edité par Fran Lloyd, Reaktion Book Publisher, 2004.

- LUCKEN Michael. *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*. Paris : Hermann, éditeur des sciences et des arts, 2001.
- MASSUMI Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- NISHI Amane. « Bimiyôgaku ». *Bijustu Nihon kindai shisô taikai*. Vol. XVII, Tokyo: Iwanami Shoten, 1989.
- NOUHET-ROSEMAN Joëlle. *Les mangas pour jeunes filles, figures du sexuel à l'adolescence*. Toulouse : Éditions Érès. 2011.
- OKAKURA Tenshin. *Les idéaux de l'Orient : le réveil du Japon*. Traduction Jenny Serruys. Paris : Éditions Payot, 1917.
- O'SULLIVAN Simon. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. New York: Palgrave Macmillan Editions, 2006.
- PANOFSKY Erwin. *Essais d'iconologie*. Traduction Claude Herbette et Bernard Tesseydre. Paris : Gallimard, 1966.
- POUPÉE Karyn. *Les Japonais*. Paris : Éditions Tallandier, 2012.
- SAUVAGNARGUES Anne. *Deleuze et l'art*. Paris : Presses universitaires de France, 2005.
- SMITH James. *Terry Eagleton: a Critical Introduction*. United Kingdom: Polity Press, 2008.
- VARTANIAN Ivan, Kyoko Wada. *See/Saw: Connections between Japanese Art Then and Now*. San Francisco (US): Chronicle Books LLC, 2011.
- VEILLON Charlène. *L'Art contemporain japonais : une quête d'identité, de 1990 à nos jours*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2008.

## ARTICLES

ANDRIEU Bernard, (sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani), « Machine désirante », *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps 2003.

ARTAUD Antonin. « Pour en finir avec le jugement de Dieu », *Œuvres complètes*, vol XIII. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

CLARK John. "Okakura Tenshin and the Aesthetic Nationalism", *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*. Hawaii: Edit by J.Thomas Rimer, University of Hawaii Press, 2012.

DELEUZE Gilles. « Philosophie et minorité », *Critique*. Paris : Éditions de Minuit, n. 369, février 1978.

ELIE Maurice, Arnaud Villani. « Plan d'immanence », *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, (sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n.3, Printemps 2003, p.272.

HÊME DE LACOTTE Suzanne. « « L'image de la pensée » ou comment le cinéma nous aide à fonder de nouveaux présupposés philosophiques ». *Revue Érudit : Promouvoir et diffuser la recherche et la création*, volume 16, numéro 2-3, printemps 2006.

SAUVAGNARGUES Anne. « Art Mineur, Art Majeur : Gilles Deleuze ». *Revue Espaces Temps*, numéro 78, 2002.

SAUVAGNARGUES Anne. « De la capture des forces à l'image ». *Ce que l'art fait à la philosophie : le cas Deleuze*. Paris : Éditions Jean Michel Placé, 2004, p.57-58.

THOMANN Bernard. « La Dignité de la Nation, de Fujiwara Masahiko ». *La Modernité Conservatrice du Japon*. La vie des idées : mensuel international sur le débat d'idées, Paris : Éditions La République des Idées, No. 20, mars 2007.

WILSON Alexander. "Pragmatics of Raw Art (For the Post-Autonomy Paradigm)", *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*. Great Britain: Edited by Ian Buchanan and Lorna Collins, Bloomsbury Publishing, 2014.

ZEPKE Stephen. "Schizo-Revolutionary Art: Deleuze, Guattari and Communication Theory". *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*. Great Britain: Edited by Ian Buchanan and Lorna Collins, Bloomsbury Publishing, 2014.

#### ARTICLES ÉLECTRONIQUES

ALIOUI Jamil. « Percept, affect et concept ». *Distillation*, 2012-12-01, Web:  
<http://distillation.alambicbicephale.com/?p=938>. Consulté le 2015-07-28.

ASAVEI Maria Alina. "Unsettling Beauty in Japanese Critical Art: Yasumasa Morimura, Yanagi Miwa and Aida Makoto". *Modern Art Asia: Journal of Modern and Contemporary Asian Arts*, Issue Seventeen, Février 2014. Web:  
[https://www.academia.edu/6399424/Unsettling\\_Beauty\\_in\\_Contemporary\\_Japanese\\_Art\\_Yasumasa\\_Morimura\\_Yanagi\\_Miwa\\_and\\_Aida\\_Makoto](https://www.academia.edu/6399424/Unsettling_Beauty_in_Contemporary_Japanese_Art_Yasumasa_Morimura_Yanagi_Miwa_and_Aida_Makoto). Consulté le 2015-02-19.

BOLD André. "Interview: Aida Makoto", traduction Chisako Izuhara, *Gadabout mag website*, 2012. Web:  
<http://gadaboutmag.com/interview-makoto-aida/>. Consulté le 2014-11-06.

BOUQUILLARD Jocelyne. « L'avènement de l'estampe de paysage au XIXe siècle ». Exposition BnF. Web: <http://expositions.bnf.fr/japonaises/arret/07.htm>. Consulté le 2015-02-25.

CORKILL Edan. “Disaster looms large for artist “genius” Makoto Aida”. *Japan Times*, 2012-11-16. Web: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2012/11/16/arts/disaster-looms-large-for-artist-genius-makoto-aida/#.VJdj5f8AyA>. Consulté le 2014-10-25.

DAVRE Amandine. « L’artiste Aida Makoto et l’objectivation de la femme dans l’art japonais ». *L’Asie en 1000 mots*, 2014-02-18. Web: <http://asie1000mots-cetase.org/L-artiste-Aida-Makoto-et-l>. Consulté le 2014-02-19.

ELLIOTT David. “Being Hated is One of my Job”. *Flash art online*, july-august-september 2013, Web: [http://flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo\\_det&id\\_art=1161&det=ok&title=AIDA-MAKOTO](http://flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=1161&det=ok&title=AIDA-MAKOTO). Consulté le 2014-10-30.

JONES Tracy. “Exclusive Interview with Makoto Aida”. *Hi Fructose website*, 2012-12-19. Web: <http://hifructose.com/2012/12/19/exclusive-interview-with-makoto-aida/>. Consulté le 2014-10-30.

KASHIO Saori. “Ash Color Mountains: An Interview with Aida Makoto”. *Nyartbeat website*, 2011-05-05. Web: <http://www.nyartbeat.com/nyablog/2011/05/ash-color-mountains-an-interview-with-makoto-aida/>. Consulté le 2014-10-28.

KIKUCHI Daisuke. “Seihô Takeuchi”. *Japantimes*, 2015-02-15. Web: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/02/05/arts/openings-outside-tokyo/seiho-takeuchi/#.VP4h1uHucYg>. Consulté le 2015-02-17.

LIDELL. C.B. “Sorry for Being a Genius: An Exclusive interview with controversial artist Aida Makoto”. *Metropolis*, 2013-01-04. Web: <http://metropolis.co.jp/features/feature/sorry-for-being-a-genius/>. Consulté le 2014-11-07.

MAERKLE Andrew. “ALL TOO HUMAN”. *Art-it.asia*, 2013-04-12. Web: [http://www.art-it.asia/u/admin\\_ed\\_itv\\_e/ySX8xtnYgdjws7ORl0Zc](http://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv_e/ySX8xtnYgdjws7ORl0Zc). Consulté le 2014-11-06.

MARUYAMA Hikari. "Artists refuse to budge over request to alter piece critical of education ministry".

The Asahi Shinbun, 2015-07-25. Web:

[http://ajw.asahi.com/article/behind\\_news/social\\_affairs/AJ201507250048](http://ajw.asahi.com/article/behind_news/social_affairs/AJ201507250048). Consulté le 2015-07-25.

MCCORMACK Gavan. "Abe Days Are Here Again: Japan in the World". The Asia-Pacific Journal, Vol.

10, 52, No. 1, 2012-12-24. Web: <http://www.japanfocus.org/-Gavan-McCormack/3873/article.html>.

Consulté le 2015-01-22.

MCNEILL David. "Warning: Genius at Work - The Art of Aida Makoto 取り扱い注意！天才作業中一会

田誠のアート". The Asia-Pacific Journal : Japan Focus. 2013-02-11. Web:

<http://www.japanfocus.org/events/view/173>. Consulté le 2015-06-29.

NEGRI Toni. Entretien avec Gilles Deleuze par. « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques ».

Vadeker. Web:

[http://vadeker.net/humanite/philosophie/devenir\\_revolutionnaire\\_creation\\_politique.html.html](http://vadeker.net/humanite/philosophie/devenir_revolutionnaire_creation_politique.html.html). Consulté le 2015-08-04.

PICARD Caroline. "Sorry for Being a genius". Artslant Worldwide, 2013-02-28. Web:

<http://www.artslant.com/ew/articles/show/33694>. Consulté le 2015-04-25.

RANKIN Andrew. "A question of dignity or cause for embarrassment". The Japan Times, 2007-07-08.

Web: [http://www.japantimes.co.jp/culture/2007/07/08/books/book-reviews/a-question-of-dignity-or-cause-for-embarrassment/#.Vdes2fl\\_Oko](http://www.japantimes.co.jp/culture/2007/07/08/books/book-reviews/a-question-of-dignity-or-cause-for-embarrassment/#.Vdes2fl_Oko). Consulté le 2015-08-20.

ROTH Andrew. "Aida Makoto: Picture of Mountain Stream and Others". Roth Gallery, New York, 2006.

Web: <http://www.andrewroth.com/exhibitions/makoto-aida-picture-of-mountain-stream-and-others/>.

Consulté le 2015-04-22.

Sans nom. « L'artiste Makoto Aida sommé de modifier des œuvres jugées critiques envers le

gouvernement ». Le petit journal.com, 2015-07-30. Web:

<http://www.lepetitjournal.com/tokyo/accueil/actualite/221997-arts-l-artiste-makoto-aida-somme-de-modifier-des-oeuvres-jugees-critiques-envers-le-gouvernement>. Consulté le 2015-08-01.

Sans nom. "Perception of Emotion is Culture-Specific", Association for psychological science, 2010-09-15.

Web: <http://www.psychologicalscience.org/index.php/news/releases/perception-of-emotion-is-culture-specific.html>. Consulté le 2015-04-28.

## TRANSCRIPTIONS DES COURS DE DELEUZE

Gilles Deleuze. « Cours Vincennes : nature des flux », *Deleuze/Anti-Œdipe et Mille Plateaux*. Les cours de Gilles Deleuze. 1971-12-14. Web:

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=118&groupe=Anti%20Œdipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1>. Consulté le 2015-01-25.

La voix de Gilles Deleuze en ligne. Transcription Danièle Maatouk, Deleuze 1981-05-26 – 20A. Web:

[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=105](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=105). Consulté le 2015-03-22.

La voix de Gilles Deleuze en ligne. Transcription Chloé Molina- Vée, 1981-04-07 – 15 B. Web :

[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=42](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=42). Consulté le 2015-03-22.

La voix de Gilles Deleuze en ligne. Transcription Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal

Arts, Purdue University), 1985-12-10 (partie 4/5). Web: [http://www2.univ-](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=430)

[paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=430](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=430). Consulté le 2015-07-04.

## VIDÉOS:

"Makoto Aida: Cynic in the Playground". Yusuke Tamari. Aida Makoto. Viz Pictures. Warner Bros, 2003, DVD.

## ENTRETIEN

Retranscription de l'entretien réalisé le 7 juin 2015, à Tokyo, en présence de l'artiste Aida Makoto et de sa représentante Kusaka Eriko (galerie Mizuma).

アマンディーヌ。ダブル：作品の製作はどのようにされているのでしょうか。まず最初にテーマを考えてから始められるのでしょうか。それとも描いていくうちにインスピレーションが湧いてくるのでしょうか。クロッキーなどは描かれますか。

会田誠様：僕は、テーマと（いう）言葉が出てきていますけど、そういう言葉から作品を作り始めることはほとんどないです。まず、頭の中でイメージがわくのを待って、絵のイメージが浮かんで、そして描きます。最初に下絵、クロッキー、エスキスを描くことは多いですけど、あまりちゃんと描かないです。軽く描く。

A.D：作品を製作している最中は何を感じていらっしゃいますか。またどのような心理状態になられますか。

会田誠様：作り始めたら、あまり考えない。考えるのは作り始めるとき、この作品を作るべきか、作らないべきか。そういうときにコンセプトを考えますけど・・・まあ、イメージが最初に出るんですけど、その出たイメージを描く・・・わざわざ作る意義があるか、どうかは、そのあと頭で考えて、描くべきだという結論ができたなら描き始めるんですけど。そ（う）したら、もう、あまりコンセプトのことは考えず、この絵をどうやって仕上げるかとか、色はとか、形をどうするかとか、そういう絵の具体的な、よりベターにするためのことは考えますけど、アート作品のコンセプトみたいなことは、もうあまり考えない。描きはじめてたら・・・



A.D： 会田先生の絵はどんどん大きなキャンバスに描かれているような気が致します。どうしてでしょうか。何か意味があるのでしょうか。

会田誠様： 中年になって美術館とか、大きなスペースを与えられることが多くなったので、若いころはそういう場所がなかったもので、やりたくても、やれなかった。けれど、最近はそういう場所が与えられるので、やるってのが一つだけ、もう一つは年を取って、アイディア、イメージがたくさん出なくなってきたので、作品を大きくすると、いっぱい作らなくてすむので。アイディアは若いときより少なくなってきましたので・・・まあ、あと、もともと大きい作品が好きで、なぜかと言うと大きい作品は、こう・・・バカバカしい、バカバカしさとか、笑いとかに、笑いとかバカバカしさを表すのに適していて、小さい作品っていうのは、なんかこう、むしろ逆のこう・・・頭よさとか、スマートとか、で、僕はあまり自分のスマートさを出すよりバカさを出した方が向いているアーティストなので大きくしたくなるのです。

A.D： よく、先生の作品には若い女性が描かれています。2000年代からの作品に女性の数が増えていると思います。例えば、『Dogs』のシリーズのように、一人の女性を描くのと『Blender』のように、たくさんの女性を描くのでは何が違うのでしょうか。どちらが面白いと思いますか。

会田誠様： そうですね。たしかに僕は昔から集団に興味があるんですよ。日本人とか、人類とか、そういう大きなくくりで考えるのが好きで、逆に僕、人と『コミュニケーション』するの（が）苦手、上手なくて、個別の『コミュニケーション』で相手の心の中を想像したり、そういうのが不得意なので人類とか、そういう大きい集団について考えることの方が多いかも知れなくて、そう言うのが、人をいっぱい描く理由かも知れません。

A.D： この女性たちは何を象徴しているのでしょうか。どうして女性で絵をいっぱいにされるのでしょうか。

会田誠様： 最初に言った通り、イメージが作品に出るので、あまり意味を考えて、作品のアイデアを出さないで、言葉に置き換えられる意義

とかは基本的にお話しできないのですが、絵を作ることが目的なので、絵と言うのはお花がいっぱい咲いている絵とかは、やはり絵になりやすいんですけれど、それは同じ花であった方がよかったりするんですよ。桜の花だったら、桜の花が、こう、いっぱいあった方が・・・あの・・・花があったり、茸があったり、狸がいたり、岩があったり、こう自然界はそういう風に、色々あるんだらうけど、絵と言うのは、ちょっとワザとらしい、人工的なアーティフィシユアルな世界を作るものと僕は思っているんで、そう言うことで同じような女の人がいっぱい出てくれと、そう言うような意味の方が大きくて・・・でも、まあ、そうちょっと置いておいて、たしかに少女とか女子高生、まあスクールガールとかは、日本の社会、現在の社会を何か象徴する、いい面も、悪い面も、象徴をするのに、何か適したモチーフだと思うんですよね。それは、僕がそう発見した訳ではなくて、例えば、マスメディアとかでも、日本は少女が力を持っていて、なんなら、ちょっと少女達に振り回されているというか、支配されているくらいな、なんか変な社会だと思うんですけれど、それはたぶん90年だ以降の日本の社会特有のものですが・・・なので僕が自然と選択することが多いのでしょいかね。でもそう言う作品は僕はでも、そんなに少なく、「切腹女子高生」と言う作品は明らかにそう言う現在のちょっと少女の変な感じを使いたかったんですけれど、滝の絵の少女なんかは、あれは僕の子供の時代のころにいた少女のスタイルで、古くて田舎ぽい訳で、あれは現代日本社会を表したい訳ではなくて、むしろもうちょっとレトロ、あの・・・ノスタルジーがテーマなんですけど、作品によって色々です。『Jumble of 100 Flowers』あれは、まあもちろん、あの、こう、シューティングゲームですけど、たしかにAKB48みたいな、ああ言う強大な少女グループのようなイメージもあったり、少女と一言でいってもやっぱり作品によってそれが、こう、纏う意味と言うか、作品によって変わります。少女（を）使うのは、まず、あとは、アイキャッチ、日本語で言ったら、「アイキャッチ」。「アイキャッチ」って和製英語かな？あの・・・「目立つ」・・・少女と言うのは、まあ特に日本だけ、マガジンの表紙とか、女の、少女の顔、アイドルとかのが多くて、それもちょうと日本は異常だと思いますけど、ポスターとか、・・・目を引くので何と言いますかね、（あまり、たみじゃない。。）せつかく作ったものなんで、人に見て欲しい、目立ちたいと言うことです。

**A.D :** 複数の女性を描かれるとき、同じ絵にいる女性たちはよく似ていると思います。それについては何か理由があるのでしょうか。それとも美的感覚で、そのようにされているのでしょうか。

会田誠様：ワザと似せようとは、そんなに思っていないです。このご存じのように、日本はフランスとかに比べたら、フランスやカナダは人種がたくさんいるじゃないですか、それに比べたら日本人はまあ、だいたい、みんな黒いヘアだし、そういう点では、似ていて、まずはそういう環境に、もう僕は慣れてる。僕としては、女の子がいっぱいいるとき、それぞれ、むしろ、変えているつもりなんですけどね。あもう、違う同じようにかわいい女の子でも、違うかわいさにしようとしているつもりなんですけれど、でも、外国の人から見たら同じように見るんだろうなと、言うことも、ちょっとは分かっている、単一日本人の単一性みたいなことは、ちょっと意識しながら描いてるかな。たしかに、何と言いますかね、日本は個人主義が弱い国でして、まあ、恐らく僕のイメージだと個人主義が、やはり、一番強いところの本場がフランスだと思いますけれど、日本は集団で、なんかで行動して、一人一人が勝手なことをしないと言う方が良くとされている社会で、そのことをだめだな、良くないなとも頭の半分以上ではそう思うですけど、三分の一ぐらいは、それは良い、あるいは仕方がない。肯定的に思っていることもあって、揺れています。そういうことだと思います。

**A.D :** 色々なわかい芸術家は会田先生の作品に影響されています。会田先生は前衛的な芸術家の一人として紹介できると思われませんか。

会田様：そうですね。僕はたぶんちょっと病的に飽きっぽい性格なので、なんか色々な性質の作品を作ろうとするんですけど、ある方向性の作品をちょっとやると、この作品をもっとその方向でやれば、いっぱいやれることがあるのが分かっているんですけど、飽きちゃって、こっちに行っちゃうんで、こっちがいっぱい、空いているんですね。そう言うところにあとから若い人がそこをやったりするなって思ってますかね。種だけまいて、収穫をしないような、性格があるのかな？ちょっと偉そうだった？種だけまいて、収穫をしない性格があるので、べつに僕が先駆者という訳ではないんですけど、中途半端にやり残したことが僕の仕事にはいっぱいあるので、一つのことを専門的にやるのが面倒臭くて、あとは他の人

がもっと得意、そこに得意な人がやってくればいいや、と思うので他に行っちゃうんですね。そんなでいいのかな答え？

Traduction Amandine Davre, correction Yoneyama Hidetaka.

**Amandine Davre : Comment se déroule la réalisation de vos œuvres ? Pensez-vous à un sujet précis en premier lieu ou est-ce que l'inspiration vous vient en peignant ? Faites-vous des croquis ?**

Aida Makoto : D'abord, j'attends d'avoir de l'inspiration, je vois les dessins de ces images dans ma tête, et après tout cela, je les dessine. Souvent, pour commencer je dessine de multiples ébauches, croquis et esquisses, mais je ne dessine pas exactement de façon détaillée. Je dessine de manière superficielle.

**A.D : Que ressentez-vous pendant la réalisation de vos œuvres ?**

A.M : Je commence à peindre, je ne réfléchis pas vraiment. Quand je commence à créer, je réfléchis si, cette œuvre, je dois la faire ou non. Quand c'est comme ça, je réfléchis à un concept. En fait, les images viennent en premier. Après cela, je réfléchis dans ma tête pour voir s'il y a un sens à créer ceci, si j'en tire une conclusion que je dois dessiner, alors je commence à dessiner. Après, je ne réfléchis plus vraiment à un concept. Je pense en me demandant, par quels moyens je vais achever mon œuvre, les couleurs que je vais utiliser, le choix des formes ; je vais réfléchir dans la partie concrète du dessin pour le rendre meilleur. Cependant, le concept d'œuvre d'art, je n'y réfléchis pas vraiment une fois que j'ai commencé à dessiner.

**A.D : Vous peignez sur des toiles de plus en plus grandes, comment expliquez-vous cela ? Y a-t-il une symbolique particulière à l'agrandissement du format ?**

A.M : Avant je n'avais pas de grands espaces pour créer des grandes œuvres et en prenant de l'âge, on m'a permis de créer dans des grands espaces d'expositions tels que des musées. Ces derniers temps, ce type d'espace m'est offert et donc je le fais. L'autre raison est parce qu'avec l'âge j'ai beaucoup moins d'idées qui me viennent à l'esprit. Faire des grandes œuvres me permet de créer moins, car les idées me viennent moins nombreuses que quand j'étais jeune... De toute façon, j'aime les grandes œuvres parce que c'est plus facile à exprimer des choses

idiotes dessus et des choses qui font rire. Les petites œuvres sont plus adaptées pour exprimer des choses intellectuelles. Je suis un artiste qui a plus tendance à montrer des choses idiotes et j'ai tendance à vouloir rendre les œuvres plus grandes.

**A.D : La représentation de la femme est prédominante dans vos œuvres. Nous pouvons noter que depuis les années 2000, celles-ci se multiplient sur votre toile. Quelle est, selon vous, la différence entre peindre une femme seule, comme celles de la série “Dogs”, et peindre une multiplicité de femmes comme dans l'œuvre *Blender*, par exemple ? Cela revêt-il une signification particulière ?**

Il est vrai que depuis longtemps, j'ai un intérêt prononcé pour la collectivité. J'aime penser au grand ensemble, tel que les Japonais ou le genre humain, mais à l'opposé, communiquer avec les gens n'est pas mon fort. Je ne suis pas bon à imaginer ce qu'une autre personne ressent à l'échelle de l'individu. Probablement, c'est pour cela que j'ai plus tendance à réfléchir sur des grands groupes de personnes comme l'humanité. Ainsi, c'est la raison pour laquelle je dessine ces amas de personnes.

**A.D : Que représentent ces femmes ? Pourquoi saturent-elles vos toiles ?**

Comme je l'ai dit tout à l'heure, je crée à partir d'une inspiration donc je ne pense pas forcément au sens. Le but est de créer des dessins. Un dessin rempli de fleurs est facile à le rendre en œuvre et c'est plus facile lorsque ce sont les mêmes fleurs. Par exemple un dessin avec beaucoup de fleurs de cerisier (*sakura*), si dans le même dessin, il y avait des fleurs, des champignons, des *tanuki*, des roches... Bien entendu, ça représente plus la réalité dans la nature, mais je pense qu'un dessin doit créer un monde un peu artificiel et forcé et c'est pour cela qu'il y a beaucoup de filles sur mes dessins. Les lycéennes et les jeunes filles sont de bons motifs pour symboliser la société japonaise actuelle (le bon et le mauvais côté). Ce n'est pas moi qui ai trouvé cela. Par exemple, dans les médias, les jeunes filles ont beaucoup de pouvoir et nous sommes même un peu sous leur contrôle. C'est une drôle de société. Ce phénomène a dû commencer après les années 90. C'est pour cela que je choisis souvent ce motif. C'est le cas de *Harakiri School Girl* qui représente les différents aspects assez étranges des filles actuelles. Les filles de *Picture of Waterfall* représentent plutôt les filles de mon enfance. C'est rétro et campagnard. Le thème est la nostalgie. Tout dépend des œuvres. *Jumble of 100 Flowers* est bien sûr un jeu de tir, mais on a l'impression d'un grand groupe de filles comme AKB48. Les filles ne représentent pas la même chose selon les œuvres. Aussi utiliser des filles rend très « アイキャッチ » (Eye Catchy) comme on le dit en japonais et qui veut dire “qui attire l'attention”. Surtout au Japon, les filles sont sur les couvertures de magazine, comme les têtes d'idoles sur les posters... Je pense que c'est un peu anormal. Pour tout l'effort que je consacre sur les œuvres, les filles permettent d'attirer l'attention des gens.

**A.D : Lorsque vous représentez plusieurs femmes sur un tableau, celles-ci se ressemblent beaucoup et ne peuvent être clairement identifiables. Y a-t-il une explication à cela ou est-ce un choix purement esthétique ?**

A.M : Je ne fais pas volontairement exprès qu'elles se ressemblent. Comme vous le savez, si l'on compare à la France ou au Canada, au Japon il n'y a pas beaucoup de nationalités. Les Japonais ont des cheveux noirs et se ressemblent plus ou moins. Je suis habitué à cet environnement. Lorsque je dessine beaucoup de filles, j'essaie de les différencier. J'essaie dans le cas des filles *kawaii*, de les représenter avec différents types de *kawaii*. Je suis conscient que vu par les étrangers, les filles paraissent les mêmes. Je dessine un peu en ayant en tête ce côté homogène des Japonais. Il est vrai que le Japon est un pays qui n'est pas très fort pour l'individualisme. Pour moi, le pays où l'individualisme est prédominant semble être la France. Le Japon est une société où les gens agissent en groupe. Il est considéré comme "bien" les gens qui n'agissent pas à leur grès. Plus de 50% de moi pense que cet aspect de la société n'est pas bien. Mais, environ 1/3 de moi est positif et pense que c'est "bien" ou qu'on ne peut rien y changer à cela. Ainsi, mon esprit est tout le temps balloté.

**A.D : De nombreux jeunes artistes sont influencés par vos œuvres. Pensez-vous que l'on pourrait vous citer comme artiste avant-gardiste ?**

Ma nature est de se lasser très vite. Ça en devient maladif. J'essaie de créer différents types d'œuvres et lorsque je commence à aller dans une direction je me lasse et vais dans une autre direction en y laissant encore beaucoup de possibilités et des choses à explorer. J'en suis conscient de cela. Je pense que par la suite, il y a des jeunes artistes qui viennent et continuent ce que j'ai laissé à moitié. Je suis de nature à semer les graines, mais de ne pas récolter les fruits. Peut-être que cela sonne un peu prétentieux. Je ne pense pas que je suis un pionnier, mais comme j'ai beaucoup de choses que j'ai laissé à moitié dans mon travail, je suis content de laisser la place aux gens qui se sentent à l'aise dans certaines de ces directions. (Est-ce que ça va comme réponse?)

## ANNEXE PHOTOGRAPHIQUE

(Figure 1)



Aida Makoto. *Picture of Waterfall*. 2007-2010. canvas, acrylic, 439 x 272 cm. Collection of the National Museum of Art, Osaka. Photo: FUKUNAGA Kazuo

© 2007 MIZUMA ART GALLERY

(Figure 2)



(Détail)

Aida Makoto. *Jumble of 100 Flowers*. 2012-, canvas, acrylic, 200 x 1750 cm.

Photo : Jean-Pierre Dalbéra



(Figure 3)



(Détail)

Aida Makoto. *Ash Color Mountains*. 2009-2011. Canvas, acrylic, 300 x 700 cm. Taguchi Art Collection.  
(image: courtesy of SAM)

(Figure 4)



Aida Makoto. *The video of a man calling himself Japan's Prime Minister making a speech at an international assembly, 2014, vidéo à canal unique, 26 min. 07 sec.*

Courtesy Galerie Perrotin

(Figure 5)



Aida Makoto. *人 (Hi-to : human being) PROJECT. 2002, acrylic on canvas, inkjet print on paper (a set of 3 works), 197×89(×2) cm, 197×259 cm.*

Collection of Hiroshima City Museum of Contemporary Art

(Figure 6)



Aida Makoto. *I-DE-A*. 2000, video, 62 min. 3 sec.