

Un inframine en excès ou une pluralisation de l'espace quotidien

— Trois tentatives, trois artistes japonais Yayoi Kusama,
Chiharu Shiota et Masaharu Sato.

Kenji Kitayama

Introduction

Tout jeunes, les artistes japonais Yayoi Kusama⁽¹⁾ (1929-), Chiharu Shiota⁽²⁾ (1972-) et Masaharu Sato⁽³⁾ (1973-) allèrent aux États-unis ou en Allemagne. Pourquoi ? Parce qu'ils ne pouvaient pas exercer leur propre activité artistique au Japon. Installés aux États-unis ou en Allemagne, ils essayèrent d'établir leur propre monde contre le milieu artistique déjà fait. En donnant une sorte d'écart ou de changement minuscule dans certains phénomènes quotidiens, ils nous montrent un autre monde possible, découvert par des perceptions, que celui visiblement donné par certains phénomènes quotidiens. Leur art constitue une construction de perceptions. Quelle est la construction de perceptions ?

Aujourd'hui, selon l'enquête du *Time*, l'artiste Yayoi Kusama se trouve parmi cent personnalités les plus influentes. On dit qu'elle est une grande artiste. Pourquoi les spectateurs, les conservateurs et les galeristes partout dans le monde l'admirent-ils si profondément ? Depuis son début artistique, Yayoi Kusama décrit une infinité de gouttes d'eau sur des tableaux ou invente des installations comme des citrouilles peintes, sur lesquelles sont mis une infinité de gouttes d'eau. Elle dit que les gouttes d'eau symbolisent le soleil, l'univers, toutes les choses. Tout ce qu'elle voyait se couvrait d'une infinité de gouttes d'eau. Celles-ci lui donnèrent du vertige. Si elle n'avait rien fait, elle se serait suicidée. En décrivant autant de petites gouttes d'eau que ce qu'elle voyait, elle se sent apaisée. Faire de l'art de petites gouttes d'eau, c'était vivre même pour elle. Maintenant encore, de telles gouttes d'eau sont tout petites, ce qu'on laisse échapper assez souvent mais elle ne peut jamais encore les quitter. Car si elles se présentaient visiblement et audiblement à la fois, on pourrait leur fermer

les yeux mais pas les oreilles. Elles sont donc d'autant plus audibles que visibles. Les réseaux de gouttes d'eau constituent une réalité qu'elle ne puisse pas quitter. Cette réalité est tout ce que Marcel Duchamp indique avec le mot *inframince* dans ses *Notes* posthumes. Duchamp repoussait tout de même la répétition d'une œuvre d'art. Mais comme exemple de l'art après Duchamp, Yayoï Kusama ne cesse de reproduire une infinité de gouttes d'eau. Elles constituent un monde d'*inframince* en excès. Duchamp découvre un phénomène pluriperceptible qui nous transporterait dans un autre monde. Alors, puisque l'art en excès de Yayoï Kusama nous transporte dans un autre monde comme le fait l'*inframince* de Duchamp, attire-t-il beaucoup plus d'admirateurs ?

Chiharu Shiota expose une augmentation infinie de mailles de fils noirs en tant que constituants d'un monde extérieur et de mailles de fils rouges en tant que constituants d'un monde intérieur, tantôt en installant dans les mailles de fils noirs ou rouges, soit des lits à dormeurs, soit des robes, tantôt en accumulant des centaines de valises avec ou sans des liaisons de fils, tantôt en liant avec chaque fil rouge une chaussure ou une clé, tantôt en construisant un grand tube de fenêtres abandonnées ou usées en tant que filtres entre le monde extérieur et le monde intérieur. Elle s'intéresse au fil comme *inframince* en excès. Elle fait des cordes ou des mailles avec des fils. Pour elle, un tout petit fil mince peut constituer un univers, en se multipliant jusqu'en excès. L'univers se constitue d'un monde visible, monde extérieur et d'un monde invisible, monde intérieur. Toutes ses installations sont visibles et tactiles. Elles sont aussi tout ce que Marcel Duchamp indique avec le mot *inframince*. Duchamp repoussait tout de même la répétition d'une œuvre d'art. Mais comme exemple de l'art après Duchamp, Chiharu Shiota ne cesse de reproduire soit une infinité de fils se

liant à des lits, des robes, des chaussures ou des clés, soit des tubes de fenêtre avec de plus en plus de collaborateurs ou de participants généraux. Ils constituent un monde d'*inframince* en excès. En effet, Duchamp découvre un phénomène pluri-perceptible qui nous transporterait dans un autre monde. Et il dit qu'une participation de spectateurs achève une œuvre d'art. Alors, puisque l'art en excès et la participation de spectateurs à l'achèvement d'une œuvre d'art de Chiharu Shiota nous transportent dans un autre monde comme le fait l'*inframince* de Duchamp, attire-t-il beaucoup plus d'admirateurs ? L'art de Duchamp nous conduit aux questions conceptuelles suivantes. Qu'est-ce que l'art ? Comment l'art présente-t-il un autre monde que le nôtre ? Mais l'art de Chiharu Shiota conduit aux questions littéraires suivantes. Comment l'art peut-il nouer la présence d'une œuvre d'art et l'absence d'histoires oubliés ? Nous montre-t-il l'art après Duchamp ?

Masaharu Sato, après une dizaine d'années d'exécutions expérimentales de tableaux et d'installations d'art Monoha ou d'art Post-Monoha au Japon, commença à exécuter une sorte de film d'animation en Allemagne. La dernière consiste à calquer des images d'une ville à un film d'animation avec une tablette à stylet électronique avec le logiciel Photoshop, images qu'il eut enregistrées avec une caméra numérique. Mais dès qu'on apprécia mal le film, l'artiste décida à constituer un art numérique d'une même façon. Le dernier semble en apparence un film d'animation mais fait semblant d'inaugurer un récit, qui se fige un instant après. Car ses œuvres commencent ainsi une scène banale de la vie quotidienne et finit une même scène peu différente de la première, ce qui produit un écart *inframince*. La scène se compose d'une image avant un petit changement comme une sonnerie de téléphone ou un geste ordinaire et d'une image après celui-ci, ce qui fait ressentir plus la réalité

de choses existantes. Les deux images se superposent d'une façon inframince pour rappeler certaines perceptions à la fois dans une scène. C'est ce qui ouvrira un autre espace multi-dimensionnel dans une même scène imperceptiblement décalée. L'artiste essaie de faire d'une rencontre entre le cinéma et l'art son propre art. Or, en général, dans certaines scènes filmées en extérieur, on remarque d'abord des choses réelles sans aucune relation entre l'une et l'autre, envoyant le film, mais ces choses-là sont nécessitées par les images successives avec un récit concerné dans le film se passant. Comme si le film exécutait un ready-made duchampien dans le cinéma. Par contre, on ne retrouve jamais dans le film d'animation aucune chose réelle. Tous les images qui y sont librement créées se nécessitent, les unes louées aux autres pendant la production du film. Alors, l'art numérique de Masaharu Sato, est-il un film ou un film d'animation ? Il est un film et un film d'animation à la fois et il n'est ni un film ni un film d'animation. Doit-on dire qu'il exécute de son propre art ? Si oui, il est donc de l'art contemporain. Parce qu'il rend l'imperceptible perceptible ou le monde homogène hétérogène, en employant des scènes ordinaire comme son propre moyen d'exécution. D'ailleurs, l'artiste provoque souvent un phénomène inframince dans son art numérique. Mais Duchamp, qui remarqua de l'inframince, repousse la répétition ou la reproduction, en disant que l'art doit être toujours surprenant. Par contre, l'artiste Masaharu Sato multiplie en excès son art numérique, qui se décale petit à petit avec des inframinces. Indique-t-il à des artistes d'art contemporain un chemin qui leur permet de sortir du labyrinthe d'une rareté artistique où ils se perdent ?

1. Pourquoi l'art de Yayoi Kusama est-il en excès ?

Yayoi Kusama naquit en 1929 comme la quatrième enfant et la benjamin dans une famille qui vendait des semences. Elle n'aimait les fleurs qu'en les dessinant. Tandis que son père et sa mère faisaient des querelles de famille, elle ne s'abandonna qu'au dessin pour quitter une telle pagaille. Comme on ne respectait jamais le métier de peintre dans cette époque-là, sa mère qui méprisait la peinture regrettait l'enfantement de Yayoi, ce qui l'affligeait aussi profondément que les filles mal aimées de leurs mères et l'incitait à se suicider. Comme pour se sauver d'une telle pagaille et d'une telle peur de mort, elle s'enthousiasma à faire des dizaines ou au plus des centaines de dessins par jour. En se plongeant dans une infinité de figures de plantes, elle eut souvent des hallucinations visuelles et auditives. Pour elle, vivre était dessiner avec des hallucinations obsédantes. Sans celles-ci, elle n'aurait pas pu le faire. Entrée dans le Lycée de jeunes filles de Matsumoto, elle «vit des auras autour de matières ou entendit parler des plantes et des animaux.»⁽⁴⁾ «Un jour, ayant bien regardé une nappe à motif de fleurs rouges sur un bureau, j'ai découvert de mêmes fleurs rouges sur le plafond, les fenêtres et aussi tous les piliers. Je croyait en ce moment-là que j'allais disparaître»⁽⁵⁾. Souffrant de schizophrénie, elle consulta un psychiatre Yomota Nishimaru (1910-2002) et lui demanda souvent des conseils. Il trouva un talent de peinture schizophrénique chez elle, en visitant l'exposition Yayoi Kusama pour amateurs dans la Maison municipale de la culture Daïichi de Matsumoto. Pour quitter sa mère toujours sévère, elle fréquenta le Département de peinture japonaise de l'École Municipale des Arts et Métiers de Kyoto. L'école l'imposa à imiter des tableaux précédants. Détestant ses jours scolaires consacrés à

cette imitation, elle rentra à Matsumoto. Et en y évitant une vie aussi difficile qu'autrefois, elle écrivit à Georgia O'Keeffe (1887-1986) dont elle préférait la peinture de fleurs, pour lui demander de lui laisser obtenir une visa qui l'autoriserait à habiter aux États-Unis. Elle avait de la chance ! Georgia O'Keeffe, qui ne connaissait jamais Yayōi Kusama, lui donna pas mal de conseils et de l'aide. Elle s'installa à New York en 1957. Mais elle n'y connaissait personne. Même plus appauvrie et même plus incapable de continuer sa peinture, elle réussit à ouvrir sa première exposition *Monochrome obsessionnel, Infinity Net Paintings* dans la galerie Brata en 1959. Elle obtint un grand succès.

Les cinq tableaux, dont le titre caractéristique est «Monochrome obsessionnel», posèrent de grandes questions aux peintres modernistes. Un tableau couvert de monochrome blanc de réseaux en gouttes d'eau, sans composition, peut-il l'être comme la peinture All-over ? Mais en l'admirant le plus, Donald Clarence Judd (1928-1994), grand minimaliste, en acheta un à tempérament. Ses gouttes d'eau, dont la doublure constitue des réseaux de cette époque, se balancent d'une façon irrégulière, se meuvent. Alors que les œuvres minimalistes apparaissent dans une répétition régulière, elles sont munies d'un mouvement différent, en s'intériorisant une vie propre. Son monochrome blanc de réseaux en gouttes d'eau, décrites à la main, change délicatement, en nous introduisant dans un espace vide, mais une infinité de réseaux de plus en plus visibles nous transportent dans un monde inconnu, en nous recueillant toutes les parties. Comme nous nous entourerons entièrement de réseaux blancs, nous nous décolorerons tout le corps et tout l'esprit et nous ne serons plus dans notre monde. L'influence de *Monochrome obsessionnel* était aussi artistiquement énorme que corporellement.

L'exposition de *Peinture moderne* Yayoi Kusama en 1961 obtint une grande approbation avec le tableau gigantesque *Infinité de réseaux*, composé des réseaux blancs sur une surface blanche décrite en huile de dix mètres de long. Nous ne pouvons pas voir le tableau d'un seul regard. Nous n'en connaissons jamais la limite. Nous plongerons dans une infinité de réseaux. Et Frank Stella, son copain, acheta le tableau *Réseaux jaunes*. C'est un tableau tout jaune. Mais il a une gradation délicate de couleur dans un mouvement tout en une ondulation spirale détendue. Nous nous transporterons dans un espace d'univers. En décrivant énormément de réseaux sans repos pour préparer cette exposition durant une dizaine de jours, elle tomba malade et hospitalisée. Elle attrapa de l'auto-intoxication. Elle n'aurait pu rétablir l'équilibre mental, en voyant seulement des infinités dans son atelier et hors de celui-ci, sans pouvoir distinguer de frontière entre la réalité et un univers de réseaux. En soignant d'elle tombée ainsi malade, Georgia O'Keeffe vint chez elle pour donner de l'aide à sa vie critique et lui présenta un marchand de tableaux qui faciliterait son activité artistique. Avec les artistes comme Joseph Cornell, Jasper Johns, Yves Klein, Piero Manzoni, Claes Oldenburg et Andy Warhol qui respectaient son art tout à fait original, elle exposa des photos, des installations.

En 1964, elle présenta *One Thousand Boat Show* à la galerie Gertrude Stein. Elle commença les installations qui provoquent des obsessions sexuelles et de nourriture. Elle couvrent une chaise, un sofa, un petit bateau et un plancher de saillies innombrables en forme de phallus. Ces saillies sont-ils des gouttes d'eau à trois dimensions ? Avant *One Thousand Boat Show*, elle exposa *Accumulations, No.1* en 1962, où elle colle beaucoup de sachets à la chaise ramassée par Donald Clarence Judd, sachets qu'elle forme en cousant à la machine son drap coupé. Les deux instal-

lations constituent Soft sculpture, sculptures souples. Influencent-elles l'exécution de Soft sculpture de Claes Oldenburg ? D'ailleurs, Soft sculpture nous évoque le ready-made *Pliant... de voyage* en 1916 de Marcel Duchamp. Yayoï Kusama ne se serait pas intéressée au contexte de l'art contemporain. Elle s'amuserait à la rencontre entre des draps coupés et cousus et des phallus, en conflit avec un phantasme inconscient. Parce qu'elle ne quitte jamais des gouttes d'eau en une autre forme. Avec son installation de gouttes d'eau en cube *Infinity Mirror Room — Phalli's Field* en 1965, en s'allongeant sur un *Phalli's Field*, elle ne lutte pas contre des phallus mais elle s'en amuse mieux. L'installation satisfait-elle son désir refoulé ou le refoule-t-elle infiniment ou fait-t-elle disparaître un tel conflit ? Yayoï Kusama, obsédée par des hallucinations visuelles et auditives, exécute sans arrêt nuit et jour une infinité de gouttes d'eau, jusqu'à se libérer de ces hallucinations. Sans s'en libérer, épuisée, elle s'hospitalisa souvent. L'excès était là d'habitude pour elle. Dans l'espace d'*Infinity Net Paintings*, elle constitue un espace décoloré et en creux comme en vide comme celui favorable seulement pour de grands amateurs du monde de Yayoï Kusama mais dans l'espace plus ou moins souriant d'*Infinity Mirror Room — Phalli's Field*, tout est en saillie et positive, accessible au grand public qui préférerait une société beaucoup moins refulante. Alors, Yayoï Kusama allait s'engager au monde Happenings. En effet, celui-ci commença à accueillir l'art de Yayoï Kusama de gouttes d'eau soit en plan soit en cube comme une protestation artistique contre le monde phallocentrisme et refulant à New York.

Vers 1962, un marchand de tableaux lui présenta Joseph Cornell (1903–1972), artiste d'assemblage. Une relation très intime et gardée en secret continuera jusqu'en 1972. Pendant ce temps, en arrêtant souvent d'exécuter des œuvres de gouttes d'eau,

trop heureuse, elle a eu souvent des troubles psychologiques demandant une hospitalisation.

L'exposition *The driving image show* en 1964 à la galerie Castellani est une installation d'obsession en nourriture sexuelle. On y voit couvrir une salle de macaronis secs en forme de phallus, salle munie de tableau *Infinity Net Paintings*, une chaise, une commode, une table, une robe, une mannequin, le plancher etc... Le premier jour de l'exposition, une performance s'exécuta avec un chien couvert de macaronis secs. Donc, si les objets exposés sont mangéables, on n'aura plus de peur et on pourra les intérioriser. Alors, l'art de Yayoi Kusama ne consiste-t-il plus en protestation contre le monde phallocentrisme et refoulant à New York mais en jeux entre ensevelissement et saillie, homme et femme, désir et refoulement ? Pour mieux y répondre, analysons quelques exemples. Tout d'abord, prenons celui de l'art de Yayoi Kusama. Pendant les années soixante, à la fois artiste et réalisatrice japonaise, elle était très connue comme une artiste avant-gardiste américaine dans le mouvement du psychédéisme, du Pop Art et soutenue par les artistes comme Donald Judd (1928-1994), Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970) ou Andy Warhol (1928-1987).

En 1966, elle participa à la 33 Biennale de Venise, en obtenant de son président la permission de lui laisser exposer sa propre installation sans être invitée. Lucio Fontana (1899-1968) lui permit de préparer son installation dans l'un de ses ateliers à Milan, assumant les frais d'exécution pour déverser 1 500 boules miroitantes devant le Pavillon italien, avec le soutien du président de la Biennale. Au milieu de la performance, Kusama, habillée en kimono d'or, attachant sa ceinture d'argent commença à vendre une boule pour 1 200 lire (2 dollars), tenant un tract sur Herbert Read

(1893–1968), destiné à lui rendre hommage. Cette performance comprenant la vente de 1 500 boules argentées miroitantes, s'intitulait *Narcissus Garden*. Sa forte visibilité attira beaucoup de spectateurs. Mais le secrétariat d'organisation de la Biennale mit fin à son entreprise. Kusama se mit en colère, en disant : « C'est du Pop Art. Pourquoi ne peut-on pas vendre des boules comme des hot-dogs ou des glaces ? » Si elle avait vendu 1 500 boules, on aurait mieux apprécié son œuvre-performance-installation. Différentes versions de *Narcissus Garden*, installation voyante, très simple, mais très obsédante furent présentées dans le Kunstverein Braunschweig en 2003, dans le cadre de la Biennale du Whitney à Central Park à New York en 2004, au centre Pompidou à Paris en 2010. Son échec à la 33 Biennale de Venise lui permet-il de déverser *Narcissus Garden* à 1500 boules partout dans le monde pour croiser deux systèmes de représentation ?

Or, pourquoi Kusama fit-elle une performance avec la vente de 1 500 boules argentées miroitantes, intitulée *Narcissus Garden* ? Pour mieux la comprendre, il faut se demander ce que sont ces boules. Kusama dit : « Nous ne sommes que des gouttes d'eau. Nous devons oublier notre être qui peut exister, grâce à des gouttes d'eau. »⁽⁶⁾ Depuis l'enfance, elle est obsédée nuit et jour par une infinité de gouttes d'eau. Néanmoins, la peinture de ces gouttes d'eau infinies la protégerait de la maladie mentale. Pour Kusama, un cercle n'est qu'un plan inactif, alors qu'une goutte d'eau est solide et infinie : c'est une vie. La lune, le soleil et des étoiles sont autant de gouttes d'eau. La paix assurée par les gouttes d'eau conforte l'aspiration de Kusama vers l'amour éternel. Cette éternité même est l'objet de son aspiration et celui de sa gratitude nécessaire. Alors, au commencement, les gouttes d'eau infiniment décrites, celles inframinces en excès constituent un univers, une paix et une éternité,

en s'agrandissant comme des boules argentées miroitantes, forces virtuelles stables qui absorbent et émettent n'importe quoi.

Yayoi Kusama organisa un happening public *Love Room* en 1967. C'est une fête pour corps dans une salle luisante munie de mannequins et de murs couverts de gouttes d'eau, où ce sont des spectateurs qui se peignent de la peinture fluorescente sur le corps ou qui se frappent des balles peintes de peinture fluorescente avec des raquettes. C'est aussi une performance à laquelle participent des spectateurs. Des gouttes d'eau en plan et en cube s'augmentent en excès.

Kusama's Self-Obliteration en 1967, c'est un film où elle monte ses performances avant-gardistes américaines dans les mouvements du psychédéisme, du Pop Art. Il a obtenu plusieurs prix dans des festivals cinématographiques. Dans le film, elle met des gouttes d'eau sur un cheval, un champ, un étang à Woodstock, sur des nus dans un atelier plein de gouttes d'eau. Tandis que les spectateurs y retrouvent des mouvements contre la guerre, critiquant la politique et hippy, en profite-elle pour propager son idée de gouttes d'eau ? Déclare-t-elle que son idée reflète bien ces mouvements ?

Yayoi Kusama écrivit sa biographie et puis des romans avec lesquels elle obtiendra des prix littéraires. Après la mort de son copain Joseph Cornell, elle s'hospitalisa et retourna à Tokyo. Mais depuis 1975, elle ne s'arrête jamais de décrire des gouttes d'eau en grand nombre, en organisant ses expositions et en envoyant des œuvres à beaucoup d'expositions partout dans le monde. En écrivant littérairement ce qu'elle ne puisse pas représenter dans le domaine de l'art, elle est plus active avec des figures de gouttes d'eau inondées de joie vitale, même en fréquentant l'hôpital psychiatrique.

Going to the field with shoes on en 1979, c'est une sérigraphie des chaussures à haut talon dont le décor est de gouttes d'eau rouges, le lacet est une tige de plante qui devance un champ où leur possesseur va se promener, l'intérieur est décoré de mailles. Le fond de la sérigraphie est de couleur violette et de nouvelles feuilles éparpillées haussent un sentiment d'attente de promenade. Voilà une libération de l'énergie interne et un dépassement de la joie vitale. *Standing in the visionary field* en 1979, c'est une sérigraphie des légumes et fruits récoltés comme quatre bananes, une pomme, une carotte, une cerise, des raisins, un navet où il y a une feuille de légumes-racines ici, du sol au centre et une nouvelle feuille de légumes-racines là-bas. Mais les endroits et les périodes de la récolte des légumes et fruits sont différentes de l'un de l'autre. Ils dansent dans l'imaginaire. Yayoï Kusama se souvient-elle de son enfance dont la famille vendait des semences ? Les gouttes d'eau et les mailles se présentent sans choisir ni temps ni espace. *Pumpkin* en 1982, c'est une sérigraphie d'un citrouille où de grandes et de petites gouttes d'eau sont décrites sur fond jaune, et dont l'arrière-plan est de mailles jaunes sur fond noir. Une co-existence d'ensevelissements et de saillies, d'hommes et de femmes, désirs et refoulements ne se présente plus mais s'harmonise. *Shoes* en 1984, c'est une sérigraphie des chaussures minces à haut talon dont le décor est de gouttes d'eau blanches sur fond rouge, le front est noué avec un ruban vert, la semelle de chaussures est de gouttes d'eau rouges sur fond blanc. Elle ne présente pas d'image des chaussures minces à haut talon qu'il y a quelque part dans une réalité mais un design qui souligne une vivacité plus légèrement forte de jeunes filles. *Handbag* en 1985, c'est une sérigraphie du sac à main pour femme dont l'ensemble paraît couvert de gouttes d'eau roses foncées sur fond blanc et les parties métalliques sont couvertes de mailles blanches

sur fond rose foncé. Les gouttes d'eau et les mailles se collaborent sans s'opposer les uns aux autres.

Hi, Konnichiwa (Hello!) Pochi en 2004, c'est une installation en médias mixtes où une jeune fille gigantesque dont les cheveux sont des gouttes d'eau vertes claires sur fond vert foncé, le chemisier est violet, le corps porte d'innombrables saillies rouges en forme de phallus, couvertes de gouttes d'eau jaunes, les bas sont bleus clairs, les chaussures couvertes de gouttes d'eau noires sur fond rouge foncé, jeune fille accompagnée d'un chien dont le corps est couvert de gouttes d'eau vert clair sur fond violet foncé, l'intérieur de la bouche et celui des oreilles sont couverts de gouttes d'eau jaunes sur fond orange. L'installation constitue un fruit général de ses œuvres en se collaborant sans s'opposer.

Alors, qu'est-ce que l'art de Yayoi Kusama ? Elle exécute énormément d'œuvres sans aucun repos. Sinon, elle ne pourrait pas vivre. Mais celles-ci non minimaliste ne se présentent dans aucun contexte de l'art moderne. Avant l'art de Yayoi Kusama, il n'y en avait jamais un. L'art de Yayoi Kusama considère une figure propre à elle-même, celle de gouttes d'eau avec celle des mailles de celles-ci comme la plus importante, celle pour lui laisser survivre et aussi éviter une maladie psychiatrique et ensuite, invite plus de spectateurs à s'introduire au monde de Kusama pour le leur faire partager parce qu'elle veut s'oblitérer pour assurer l'éternité du monde tel quel, la paix, le calme. Il est tout accessible au public, en demandant au public d'arrêter les préjugés généraux, de changer autant d'avis artistique et de vision du monde que d'opinion générale. En effet, il appartient à l'art moderne mais aussi à l'art contemporain en nous demandant ce qu'est l'art, et ce qu'est le monde. C'est comme si, en connaissant une même chose dans un phénomène, on y percevait un autre monde,

monde tout petit peu décalé avec un phénomène inframince à travers la vue, le toucher,

2. Pourquoi l'art de Chiharu Shiota doit-il être en excès ?

Chiharu Shiota naquit en 1972 à Osaka dans une famille de fabrication de boîtes de poissons en bois. Son père comme un directeur arrogant, égoïste et présomptueux s'en occupait de 8 heures du matin à 6 heures du soir pour en fabriquer mille boîtes par jour. Reçu une commande si pressée, il travailla jusqu'à 11 heures du soir. Elle agrandit en entendant de grands bruits des machines de fabrication. Ses intallations couvertes de fils, de fenêtres, de valises, de chaussures ou de clés en excès nous évoquent son enfance autour de millliers de boîtes de poissons en bois bruyantes. Enfant un peu trop sensible, Chiharu Shiota détestait son père et des bruits, en voulant mener une vie humaine qui la satisfasse moralement. Elle décida d'être artiste à l'âge de douze ans. Entrée à l'Université des beaux-arts Kyoto Seika, elle exécuta passionnément des œuvres pour en exposer dans un endroit voulu comme dans une salle d'un temple. Pour elle, la salle d'exposition était aussi importante que l'exécution. Plus tard, au moment où elle aura cherché une conception pour l'installation demandée, elle essaiera de dialoguer avec la salle ou l'endroit d'exposition indiqués pour retrouver quelque mémoire ou des traces historiques. Ce qui était très important pendant ses études, c'était la découverte d'une artiste d'art de silhouette Ana Mendieta (1948-1985), qui l'influença profondément au niveau de conception artistique. Ana Mendieta lui inspire encore une grande vitalité humaine. Selon elle, elle voulait exécuter des œuvres qui partagent un univers chez elle et un

autre univers hors d'elle. Alors, qu'est-ce qu'elle fit après ses études à l'Université des beaux-arts Kyoto Seika ? Au contraire de Yayoi Kusama qui, en détestant la situation artistique la refusant, quitta le Japon, Chiharu Shiota alla en Allemagne, même en aimant le Japon en 1996. Car elle ne pouvait pas vivre toute seule comme artiste auteure tout de suite après ses études. En effet, elle y vit en étudiant des Hans Haacke, artiste d'art conceptuel (1936-), des Anselm Kiefer, peintre (1945-), des Gerhard Richter, peintre (1932-) et même appauvrie, elle pouvait chercher son identité, en vivant parmi des artistes venus de différents pays. Pendant ce temps, elle fit des études sur l'art sous la direction de Marina Abramović (1946-), artiste d'art corporel et professeur à la Haute École d'arts plastiques de Brunswick. En rencontrant Marina Abramović comme artiste, elle lui fit disparaître sa propre complexe d'infériorité d'être femme de sorte qu'elle n'eut plus la peine de vivre comme femme artiste-auteure.

Qu'est-ce que les caractéristiques de l'art de Chiharu Shiota ? Selon le site officiel⁽⁷⁾, ses premières œuvres *Objet* et *Sans titre* en 1993 sont composées de fils et des couleurs noir et rouge. La première œuvre intitulée *Objet* constitue une robe rouge suspendue dans une solide rectangulaire et verticalement longue en fer noir, couverte d'innombrables fils blancs. Et cette solide rectangulaire se laisse-t-elle encadrer des verres ? Si oui, des fils, des couleurs et des verres que sont les médias élémentaires de l'art de Chiharu Shiota apparaissent-ils déjà tous ensemble à l'âge de 21 ans ? La deuxième constitue une robe blanche suspendue dans une sphère en fer noir, couverte d'innombrables fils noirs. La cinquième intitulée *Sans titre* constitue un dessin où d'innombrables lignes tirées sont concentrées au centre de la partie inférieure comme un réseau et une femme (?) dessinée à l'aquarelle flotte dans l'air au centre de la

partie supérieure. Comme si d'innombrables lignes tirées concentrées au centre de la partie inférieure attendait cette femme en chute. On y trouve un sauvant et une sauvée. La première œuvre et la deuxième sont aussi dans une même relation entre un sauvant et une sauvée (une robe ou une femme). D'ailleurs, ce dessin nous montre-t-il que des lignes concentrées constituent des plans et des cubes, qui accueillent une femme en cube ? La septième constitue un dessin terrifiant où une femme (?) dessinée à l'aquarelle qui flotte dans l'air au centre de la partie supérieure, poignardée dans le ventre avec sept bâtons minces, perd une grande quantité de sang. Qu'est-ce que sept bâtons minces ? Représentent-ils des lignes tirées ? Pourquoi une femme (?), poignardée dans le ventre, perd une grande quantité de sang ? Est-ce parce que l'artiste peintre se suicide-t-elle, trop passionnée pour l'art ? Ou le sang rouge symbolise-t-il une forte vivacité comme le dira Chiharu Shiota ? La huitième constitue un dessin aussi terrifiant où une femme en train de s'asseoir ou de se lever est attaquée par d'innombrables lignes bâtons. Est-ce que l'artiste peintre est-elle tuée, trop passionnée pour l'art ?

Selon le site officiel⁽⁸⁾, ses œuvres *One line*, *Becoming Paint* et *Accumulation*, exécutées pendant un semestre d'échange à Canberra en 1993-94 à l'Université nationale australienne, sont composées de lignes, de robes japonaises, kimonos, peintes de peinture rouge, de fils en réseaux, noués à de petites balles en grand nombre. On y retrouve des fils, des couleurs noirs et rouge et des robes qui seront les médias élémentaires de l'art de Chiharu Shiota. L'œuvre *One line* constitue une grande quantité de tableaux de dessins enchaînés en haut et en bas, à gauche et à droite, où se dessinent d'innombrables grosses lignes. On peut dire qu'elle apparaît comme des inframinces en excès. L'œuvre *Becoming Paint* constitue une perfor-

mance où l'artiste Chiharu Shiota en robe kimono et la salle d'exposition sont peintes de peinture rouge. La peinture rouge qui porte une forte vivacité l'encourage-t-elle à se lancer dans une aventure artistique ? Comme l'inframince duchampien évoque des perceptions, l'artiste appelle-t-elle la vue, le toucher et l'odorat ? Peut-être. L'œuvre *Accumulation* constitue une installation de fils noirs en réseaux, fils noués à une infinité de petites balles noires. Chez Chiharu Shiota, la vue, le toucher, l'odorat interviennent tout à la fois. Alors, l'œuvre *Accumulation* annonce-t-elle des installations de fils en réseaux, fils noués à des robes, des chaussures, des valises, des clés, qui composeront des Chiharu Chiota ? Quelle est la relation parmi *One line, Becoming Paint* et *Accumulation*, autrement dit des lignes, des robes et des réseaux ? Des lignes constituent-elles des plans et des cubes ? Entre 1995 et 1998, Chiharu Chiota fit des essais et erreurs dans les domaines de performance et d'installations.

Selon le site officiel⁽⁹⁾, ses œuvres *Dialog from DNA*, *Bondage*, *Bathroom* (*video work on performance*) et *After That* en 1999 n'apparaissent qu'à la vue, au toucher et à l'odorat, l'un noué à l'autre. Elles appartiennent aux écarts pluri-perceptifs et répétitifs que constitue l'inframince en excès. L'œuvre *Dialog from DNA* est une installation où une maison composée seulement de cadre en fer noir, est à moitié couverte de fils, porte au centre du mur de son fond un crochet qui émet une centaine de fils rouges noués à une centaine de chaussures. Celles-ci, très variées, auraient été ramassées par des collaborateurs de cette installation. L'œuvre *Bondage* est une installation où des myriades de grandes et petites poupées boueuses sont fixées au mur avec des fils noirs. L'œuvre *Bathroom* (*video work on performance*) est une performance où l'auteure se met de la boue sur la tête dans une baignoire boueuse. Et l'œuvre *After That* est une installation où quatre robes gigantesques sont boueuses.

Pourquoi des chaussures usées, des poupées boueuses, l'auteure boueuse et des robes boueuses ? On se rappelle que l'œuvre de performance *Becoming Paint* en 1995 où l'artiste Chiharu Shiota en robe kimono et la salle d'exposition sont peintes de peinture rouge. Pourquoi des usures et des boues à la place de la peinture ? Chiharu Shiota veut-elle introduire une vie ou une mémoire réelles dans ses œuvres, en repoussant celles-ci fictives ?

Selon le site officiel⁽¹⁰⁾, les œuvres *Memory of Skin*, *In Silence*, *During Sleep* apparaissent en nous demandant quelques réactions. L'œuvre *Memory of Skin* est une installation où des robes gigantesques boueuses se lavent avec une grande quantité d'eau de la douche. Mais la lavage ne s'achève pas. L'installation signifie-t-elle que, la vie ou la mémoire introduites avec de la boue dans des robes ne disparaissent jamais ? L'œuvre *In Silence* est une performance-installation où un piano est brûlé et couvert de fils noirs. Pourquoi brûler un piano ? Il s'agit de l'audition. Le piano, brûlé ne l'est plus, en silence comme le dit le titre *In Silence*. Comme dans ses œuvres *Dialog from DNA*, *Bondage*, *Bathroom* (video work on performance) et *After That*, les chaussures, les poupées, le corps, et les robes ne jouent plus leur propre rôle, Chiharu Shiota veut-elle nous montrer une version du piano aussi ? L'œuvre *During Sleep* est une performance-installation où il y a une vingtaine de lits couverts de fils noirs sur lesquels des personnes dorment, une personne sur un lit et 7 lits couverts de fils noirs appuyés contre le mur du fond dans une grande salle. La performance-installation nous donne une impression sombre. Nous montre-t-elle les personnes qui ne jouent plus leur propre rôle ? Celles-ci dorment-elles pour jouer leur propre rôle ?

Selon le site officiel⁽¹¹⁾, les œuvres *Waiting*, *Uncertain Daily Life*, *Empty Place* nous demandent ce que sont les rôles perdus, les traces individuelles ou historiques.

L'œuvre *Waiting* est une performance-installation où une trentaine de chaises scolaires sont brûlées et abandonnées. N'importe qui se rappelle sa vie scolaire riche, en voyant une chaise scolaire. Pourquoi brûler des chaises scolaires ? Normalement, on jette des chaises scolaires trop usées secrètement quelque part. Mais en voyant brûler des chaises scolaires, les spectateurs font des réactions à la vue, au toucher, à l'odorat, et à l'ouïe et se rappellent leur vie scolaire. Donc, la performance-installation demande une collaboration de spectateurs. L'œuvre *Uncertain Daily Life* est une installation où il y a un vieux lit boueux abandonné dans une salle carrelée boueuse énigmatique. L'installation qu'est une trace historique veut raconter quelque chose de difficile à raconter. L'œuvre *Empty Place (Former psychiatric hospital)* est une installation où une chambre particulière et une salle de bain sont partiellement et en désordre couvertes de fils noirs. L'installation qu'est une trace historique veut raconter quelque chose de négative. Avec l'installation *Uncertain Daily Life*, elle veut nous montrer ce qui est caché. Pourquoi ? Parce que Chiharu Shiota stimule notre curiosité pour nous faire introduire dans ses œuvres, en nous montrant ce qui est caché ou énigmatique.

Selon le site officiel⁽¹²⁾, les œuvres *The Way into Silence* et *Studio, berlin* reconceptualisent ses antérieures installations, l'une nouée à l'autre avec quelque installation ajoutée. L'œuvre *The Way into Silence* est une installation où il y a un piano blanc brûlé couvert de fils noirs, des chaises pour auditoire aussi brûlées couvertes de fils noirs, une porte provisoire couverte de fils noirs et la salle dont des fils noirs croisés sont suspendus du plafond. Le silence s'approfondit-il ? L'œuvre *studio, berlin* est une installation où il y a un pilier qui émet une trentaine de fils rouge noués à une trentaine de chaussures, une glace détruite couverte de fils gris (?) et un lit à

dormeuse couvert de fils noirs appuyé contre un pilier, lit au fond duquel on voit le plafond de grenier couvert de fils gris (?) et une fenêtre. Ses installations occupent-elles son atelier, en débarassant l'habitante artiste ?

Selon le site officiel⁽¹³⁾, l'œuvre *From-Into*, exposée à l'International Biennial of Contemporary Art of Seville combine l'installation *During Sleep* et une nouvelle installation de fenêtres, accumulées qui a une dizaine de mètres de haut. Pourquoi l'installation de fenêtres ? La fenêtre constitue une frontière entre l'intérieur et l'extérieur, le voyant et le vu, le surveillant et le surveillé. Elle a assez de mémoires particulières et publiques pour amuser ou angoisser les spectateurs. L'œuvre *Dialogue From DNA*, exposée au Manggha, Centre of Japanese Art and Technology, Krakow, porte une lettre qui raconte un épisode de l'ancien possesseur d'une chaussure installée. Son installation est exécutée en collaboration des anciens possesseurs qui donnent un média particulier. Elle est soutenue par plus de spectateurs qui veulent participer à la création d'une œuvre. L'œuvre *Falling Sand* (*video work of on performance*) est une performance où un lit à dormeuse appuyé contre un pilier est couvert de sable, lit au fond duquel on voit le plafond de grenier couvert de sable et une fenêtre. Les fils de *studio, berlin* sont remplacés par une grande quantité de sable tombante. Pourquoi du sable ? Le fil qui est le plus important chez Chiharu Shiota symbolise une ligne. Veut-elle mettre un point sable devant la ligne ? Pourquoi ? Elle veut se remettre au point qui est à l'origine d'une ligne.

Selon le site⁽¹⁴⁾, les œuvres *Trace of Life* et *His Chair* reconceptualisent ses antérieures installations, l'une nouée à l'autre avec quelque installation ajoutée. L'œuvre *Trace of Life*, exposée au Torstrasse 166-Das Haus der Vorstellung, Berlin, combine une installation sur un mur d'immeuble où une infinité de chaussures sont

suspendues au haut d'une immeuble avec des fils rouges, une chausure avec un fil rouge, une autre où une robe blanche en cube s'élève dans une chambre claire à fils noirs nombreux suspendus au plafond et mis sur le plancher, une autre où une table et une chaise noires avec des papiers éparpiés sur le plancher sont mises dans une chambre sombre tendue par des filets de fils noirs, une autre où une machine à coudre à pédale et une chaise sont mises dans une chambre tendue par des filets de fils noirs et éclairé par une lumière. Elle nous montre d'autres possibilités de combinaisons de ses anciennes installations pour ouvrir d'autres perspectives à pluri-perceptions. L'œuvre *His Chair*, exposée au MART-Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Trento / Rovereto, est une installation où une chaise est mise dans un grand tube de fenêtres abandonnées ou usées. L'utilisateur assis sur la chaise surveille l'extérieure du tube. L'installation nous rappelle-t-elle l'époque de la surveillance sévère de l'ancien Allemagne de l'Est ou notre société où tout le monde s'observe mutuellement ?

Selon le site officiel⁽¹⁵⁾, les œuvres *Flowing Water* et *Dialogue with Absence* reconceptualisent ses antérieures installations, l'une nouée à l'autre avec quelque installation ajoutée. L'œuvre *Flowing Water*, à Nizayama Forest Art Museum, Toyama, est une installation où deux chapelets de lits en fer, vingtaine de lits blancs, l'un noué à l'autre sont obliquement suspendus. Se demande-t-elle si on peut remplacer des fils par des objets pour couvrir un espace d'objets ? Alors, qu'est-ce que le titre «Flowing Water» signifie ? Considère-t-elle une série de lits comme de l'eau coulante ? L'œuvre *Dialogue with Absence*, exposée à Kenji Taki Gallery, Tokyo, est une installation où une robe blanche suspendue contre une mur est nouée à des centaines de fils rouges atteints au plancher dans une salle à laquelle suspendent des

centaines de fils rouges. Pourquoi l'installation porte-elle ce titre ? Chiharu Shiota espère-t-elle qu'un spectateur essaie de dialoguer avec une femme absente qui portait cette robe ?

Selon le site officiel⁽¹⁶⁾, les œuvres *Farther Memory* et *Where to Go, What to Exist* nous font revenir à des mémoires particulières, publiques ou partagées. L'œuvre *Farther Memory*, exposée à Setouchi International Art Festival Teshima, est une installation où un grand tube de fenêtres abandonnées ou usées partout dans l'île Teshima, assemblées, tombe par terre, à moitié entré dans le centre communautaire de l'île, à moitié dépassé de celui-ci. L'île, dont le nom signifie une île riche, était pleine de déchets, dépeuplée avec 300 maisons inhabitées. La plupart d'habitants sont âgés de plus de 65 ans. Au début de la préparation de son installation, ils étaient moins sympas alors qu'elle leur disait bonjour. Mais avec le temps, ils ont été de plus en plus sympas. Après Setouchi International Art Festival Teshima, plus d'artistes et de spectateurs visitent l'île munie d'installations, plus de jeunes rehabitent dans leur île, selon Chiharu Shiota. L'artiste est très heureuse d'avoir revu son propre installation comme telle et d'avoir encouragé des personnes âgées et des jeunes qui voulaient rentrer. L'œuvre *Where to Go, What to Exist*, exposée à Kenji Taki Gallery, Nagoya, est une installation où des centaines de valises abandonnées ou usées sont accumulées, une portant un objet en souvenir, nous font partager des mémoires particulières ou / et publiques.

Selon le site officiel⁽¹⁷⁾, les œuvres *From Where We Come And What We Are* et *Memory of Books* nous reproposent une question de mémoire, en la liant à celle de l'imagination. L'œuvre *From Where We Come And What We Are*, exposée à La Maison Rouge, Paris, est une installation où une quarantaine de valises construisent

une charpente de maison avec des centaines de valises accumulées le long des murs. Avec le titre « From Where We Come And What We Are », elle nous demande quel est le possesseur d'une valise. L'œuvre *Memory of Books*, exposée à Gervasuti Foundation in cooperation with Haunch of Venison, Venice, est une installation où une cinquantaine de livres et catalogues accumulés sur un bureau et à côté de celui-ci avec une chaise sont mis au centre de la chambre couverte de filets noirs. Des livres et catalogues remplacent des robes et des valises. Alors, qu'est-ce que veut dire *Memory of Books* ? Le titre porte-t-il sur la mémoire qu'un spectateur partage, en voyant un livre ou un catalogue ? Ou bien, les livres et catalogues évoquent-ils leurs anciens lecteurs ?

Selon le site officiel⁽¹⁸⁾, les œuvres *Other Side* et *Letters of the Thanks* nous incitent à essayer d'entrer dans d'autres mondes. L'œuvre *Other Side*, exposée à Towner, Eastbourne / UK, est une installation où en ouvrant une porte, le spectateur entre dans un autre monde couvert de fils noirs. L'œuvre *Letters of the Thanks*, exposée à the Museum of Art, Kochi, est une installation où une infinité de lettres envoyées à cette exposition par des collaborateurs sont suspendues par des fils noirs, dont un spectateur lit plusieurs, lettres adressées à des membres de famille ou des amis, lettres qu'ils ne pouvaient pas adresser, en voulant le faire. L'installation incite les spectateurs à entrer dans un autre monde, avec un récit remontant à un passé.

Selon le site officiel⁽¹⁹⁾, l'œuvre *The Key in the Hand*, exposée à The 56th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia, Venice, nous accable d'une immensité de clés suspendues au plafond par une même immensité de fils rouges, clés qui tombent sur deux petits bateaux abandonnés ou usés. Les fils ou les filets noirs ne

représentent pas l'endroit « ici » mais un autre endroit ou un autre monde chez Chiharu Shiota. Alors, qu'est-ce que les fils ou les filets rouges représentent ? Nous indiquent-ils un monde vivant ou un monde à vivre ? Car le rouge conduit à la simulation, à la vivacité, donc au sang. Et 180 mille clés données par des collaborateurs nous évoquent autant de mémoires. Elles sont donc assez variées pour représenter presque toutes les mémoires. Alors, que signifient les bateaux qui les reçoivent ? Transportent-ils les mémoires en question au monde futur avec plus de simulation, avec plus de vivacité ?

Alors, qu'est-ce que l'art de Chiharu Shiota ? Elle exécute beaucoup d'œuvres sans aucun repos par an. Sinon, elle ne pourra pas vivre comme Yayoi Kusama. Mais non expressionniste, elle ne se présente dans aucun contexte de l'art moderne. Avant l'art de Chiharu Shiota, il n'y en avait jamais un. L'art de Chiharu Shiota préfère des médias comme des fils noirs et rouges, des lits, des robes, des boues, de l'eau, des fenêtres, des pianos, des chaises, des portes, des chaussures, des valises, des lettres, des clés, etc. Pourquoi ? Ils nous conduisent à d'autres mondes comme un monde plus vivant, un monde plus silencieux, un monde plus joyeux, un monde plus passé, un monde plus sale, un monde plus propre, etc. L'art de Chiharu Shiota ne s'affirme pas toujours mais il invite aux spectateurs de participer à l'art avec un média ou une intention de partager. En utilisant des médias déjà usés comme ceux propres à son art, il nous demande ce qu'est l'art, ce qu'est le monde actuel et s'il peut constituer une nouvelle relation humaine. Et il propose une possibilité d'ouvrir un autre monde. C'est comme si, avec un petit fil, on pouvait changer de perception et de monde avec des phénomènes inframinces que produit l'art de Chiharu Shiota.

3. Pourquoi l'art de Masaharu Sato se trouve-t-il dans un inframince en excès ?

Masaharu Sato naquit en 1973 au Japon. Après son master 2 au département de la peinture à l'huile à l'Université nationale des Arts de Tokyo, il fréquenta comme auditeur libre le cours de sculpture de l'Académie des Arts de Düsseldorf entre 2000 et 2002. Et il travailla 8 ans dans un bistrot japonais dans cette ville. Pendant ce temps, il calqua des images d'une ville à un film d'animation avec une tablette à stylet électronique avec le logiciel Photoshop, images qu'il eut enregistrées avec une caméra numérique. En 2007, Masaharu Sato produisit le film d'animation *TRAUM, rêve* en 10 minutes 8, dont l'image est assez caractérisée pour bien plaire au professionnel de cinéma d'animation. Dans ce film d'animation, un jeune homme monte sur un belvédère très haut et, en filmant des quartiers en bas avec une caméra numérique, se fait une illusion où une mouche gigantesque comme élément étranger qui l'attaque rend son espace fantomatique et hétérogène. Le film veut-il dire que même un petit insecte peut changer un monde géant ? En tout cas, l'exécution du film d'animation en 10 minutes lui prit 3 ans. Une société japonaise de production de cinéma d'animation s'intéressa fortement à sa propre technique très raffinée mais refusa ce film, parce qu'il manque d'amusement au développement épisodique. Alors, Masaharu Sato choisit d'exécuter un film d'animation plus artistique. Le dernier se circulera sans début ni fin, et il laissera commencer à apparaître quelque récit involontairement sans le développer. Masaharu Sato exécutera un art numérique. Quel sera le dernier ? D'ailleurs, il organisera des expositions personnelles et aussi il participera à certaines expositions en groupe pour faire voir de son art.

Son art numérique, fondé sur des scènes réelles numériquement filmés,

ressemble en apparence au cinéma d'animation, mais en réalité il n'est jamais le cinéma d'animation. Dans sa première œuvre d'art numérique, *Avatar 11* en 3 minutes 11 en 2009, onze personnes n'y tournent la tête à droite ou à gauche et vers nous qu'une fois. On va en voir ; la première personne, c'est-à-dire un jeune homme, qui se couche sur le dos dans un parking, dont le corps est caché par un mur et qui nous regarde, il tourne la tête de l'autre côté et vers nous, ce qui stimule notre toucher plutôt que notre vue, en faisant voir un homme couché sur le sol ; la troisième, c'est-à-dire une jeune femme qui se trouve au centre d'une infinité de fleurs oranges, jaunes foncés et claires, dont le corps est caché par les dernières et qui nous regarde, elle tourne la tête à gauche et vers nous, ce qui stimule avec un parfum de fleurs notre odorat plutôt que notre vue ; la quatrième, c'est-à-dire un jeune homme portant des lunettes, dont la tête avec un ciel bleu et nuageux se reflète inversement sur la flaqué d'eau d'une rue en brique et qui nous regarde, il tourne la tête à gauche et vers nous, ce qui conduit notre regard à la flaqué d'eau d'une rue en brique pour stimuler notre toucher et notre odorat ; la cinquième, c'est-à-dire une femme qui se couche sur le dos derrière une grande tige, dont le corps est caché par la dernière et qui nous regarde, elle tourne la tête à gauche et vers nous, ce qui conduit notre regard dans le bois plein de plantes pour y faire intervenir notre toucher et notre odorat ; la sixième, c'est-à-dire une jeune femme qui se trouve dans une baignoire, dont le corps est caché par celle-ci, dont la moitié de la tête, cachée par un rideau rouge claire, est translucide, et qui nous regarde, se tourne de l'autre côté et vers nous, ce qui stimule notre vue avec un rideau, notre odorat avec un parfum de salle de bain et notre toucher avec une femme nue ; la onzième, c'est-à-dire une jeune femme dans une cabine téléphonique dont la partie supérieure est vitrée et qui nous regarde à travers

la vitre, elle tourne la tête à gauche et vers nous, ce qui stimule l'ouïe du spectateur dans une cabine téléphonique.

Pourquoi onze têtes se tournent-elles tour à tour ? Est-ce parce qu'elles sont assez différentes l'une de l'autre pour en représenter une variété possible qui se retrouvent autour de l'artiste Masaharu Sato ? Bien sûr. Le titre « Avatar 11 » constitue donc 11 métamorphoses. Alors, pourquoi leur corps est-il caché ? Parce que s'il n'était pas caché, il raconterait trop leurs tailles, âges ou modes pour mieux attirer l'attention du spectateur sur un changement délicat produit par le tournement de leur tête et il laisserait constituer un film d'animation, avec des caractères que les héros cinématographiques ont pour développer leur récit commencé. Et pourquoi onze têtes se tournent-elles vers l'autre côté et vers ce côté ? Parce qu'au moment du tournement de leur tête, le contraste un peu perceptible se renforce entre la partie de leur visage éclairé de ce côté et la partie de leur visage ombragé de l'autre côté. S'agit-il là d'un phénomène inframince ? On le découvre au moins dans certains croisements parmi des perceptions comme la vue, le toucher, l'odorat ou l'ouïe. D'ailleurs, Masaharu Sato met au point l'instant de l'amorce du développement d'un récit sans le développer. Alors, il se demande si l'art numérique a besoin d'un récit ou ce qu'est l'art.

Avec *Calling 1* en 7 minutes en 2009-2010, l'artiste Masaharu Sato accentue un contraste très délicat entre l'image avant la sonnerie de téléphone et l'image après la sonnerie sur 12 scènes de la vie quotidienne. On va voir : le premier téléphone, portable laissé sur un quai dans une gare bruyante mais déserte, il sonne soudain, ce qui stimule la vue, l'ouïe et le toucher du spectateur, qui veut y répondre ; le deuxième, téléphone sans fil, mis sur une table où, en entendant le son d'une machine

à laver fonctionnante, on voit un petit déjeuner composé de deux cafés, de pains, de beurre, de confiture, de fruits, etc., se préparer dans une salle à manger ordinaire, que les habitants viennent de quitter, il sonne, ce qui nous provoque un phénomène que Duchamp indique avec la phrase suivante : «La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est inframince.»⁽²⁰⁾ et aussi ce qui fait intervenir notre vue, notre ouïe, notre odorat, notre goût et notre toucher dans cette scène ; le cinquième, portable laissé sur une table dans une salle de classe, il vibre tout à coup en s'approchant d'ici, ce qui fait intervenir notre vue, notre ouïe et notre toucher dans cette scène ; le sixième, téléphone en ligne, sonne, quelque part dans un bureau, ce qui cause de l'inquiétude chez nous, en stimulant notre vue et notre ouïe ; le huitième, au comptoir de bar, on entend de la musique pop, des voix et des sons de vaisselles se touchant et l'appel très faible d'un téléphone fixe en ligne au fond, ce qui stimule le toucher du spectateur répondant aux bruits forts ; le neuvième, portable sur un siège vocant d'un train où une femme vient de laisser ses affaires dont un paquet de cigarettes, un mouchoir, des médicaments sont jetés, il sonne tout à coup, ce qui rappelle notre vue, notre toucher, notre odorat et notre ouïe ; le douzième, téléphone d'urgence à côté d'un chemin dans une brume matinale, sonne, ce qui nous invite à répondre à l'appel téléphonique pour stimuler son toucher avec la brume et la sonnerie.

Pourquoi le téléphone sonne-t-il sans aucune réponse dans 12 places et 12 temps ? Est-ce parce que les sonneries de téléphone sont assez différentes l'une de l'autre pour en représenter une variété qui se retrouvent autour de l'artiste ? Et pourquoi s'agit-il d'un appel de téléphone sans aucune réponse ? Parce qu'il permet au spectateur d'observer les détails de la place et du temps d'une sonnerie de téléphone et aussi de mieux ressentir l'intensité matérielle de choses sans signification

à la suite d'une vue trop stimulée. Et parce qu'il fait participer au spectateur à la scène où sonne un téléphone, avec ses perceptions visuelle, auditive, tactile, olfactive, gustative. Or, qu'est-ce que signifie la sonnerie de téléphone dans des scènes ordinaires ? Est-ce l'amorce du développement d'un récit ? Non, ce n'est que l'amorce d'un récit. Est-ce un phénomène inframince se produisant entre l'image avant la sonnerie de téléphone et l'image après la sonnerie, qui ouvrira un nouvel espace ? Oui, il est un instant de la présence d'une absence. Et il nous demande évidemment ce qu'est la rélité augmentée qu'entraîne son art numérique qui croise des perceptions.

Avec *Elegy serise* en 8,36 minutes en 2011, en mettant partiellement une image mobile dans une image immobile de la vie quotidienne, Masaharu Sato veut-il souligner un nouveau contraste délicat d'opposition entre une image immobile et une image mobile ? Ou veut-il se demander ce qu'est la relation entre l'image immobile et l'image mobile ? Avec le premier de *Elegy serise*, *Hero* en 1 minute, sur les rives de la rivière, cinq hommes portant à tout le corps des collants dont les couleurs sont rouge, bleu, jaune-vert, jaune et rouge, pédalent doucement leur vélo qui n'avance pas vers un coucher de soleil jaune et rouge. Tout est immobile sauf leur pédale. Alors, pourquoi sont-ils héros ? Pour être héros, ils doivent avancer vers un futur clair. Par contre, ils sont les moins héros. On éclate de rire avec cet écart entre le titre et la scène qui n'y correspond pas. Le contraste délicat d'opposition entre le mobile et l'immobile se renforce encore. Avec le deuxième, *Trainwindow* en 1,40 minute, l'artiste souligne un contraste d'opposition entre l'immobilité d'une même scène de l'intérieure d'un train et la répétition d'une scène mobile de l'extérieur vue par la fenêtre du train. Et la scène immobile est plus impressionnante que la scène

mobile. Avec le quatrième, *Sakura* en 3 minutes 11, on voit à gauche une rangée de cerisiers en fleurs et à droite un jeune homme portant des jersey bleus à tout le corps qui tient debout sur un quartier résidentiel. Lorsqu'il donne le signal d'une séparation, en agitant la main, envers lui-même reflété dans le miroir, des pétales de cerisier commencent à tomber en grande quantité traînés par du vent lent. Mais bien que des pétales de cerisier ne tombent plus, il donne encore le signal d'une séparation. Pourquoi ? Qu'est-ce que se donner le signal d'une séparation ? Chaque année, des pétales de cerisier tombent-ils, bien qu'un jeune homme veuille devenir un autre que lui-même ?

En mars 2011, on eut un séisme gigantesque au Japon de l'Est. Masaharu Sato y répondit avec son art numérique, *Elegy serise*. Le dernier est d'autant plus différent des séries *Avatar II* et *Calling I* que l'artiste essaie de répondre métaphoriquement à la situation où les victimes du séisme sont obligés de passer une vie en apparence paisible, même devant leur région dévastée qu'on ne reconstruit pas encore. Une autre fois, on discutera sur la relation entre l'art et la société.

Dans *Coffee&snow 01* en 23 secondes en 2013, on voit tout d'abord au centre sur une table noire une tasse à café blanche avec une soucoupe blanche à cuillère argentée. On trouve un plateau blanc à droite, sur lequel sont mis une boîte en verre blanche à cube de sucre et des cendriers argentés enfin un rideau blanc en arrière-plan. Au moment où la mise d'un cube de sucre dans le café balance un peu la surface du dernier, on est surpris de voir un phénomène inframince se produire entre l'image avant la mise d'un cube de sucre dans le café et l'image après cette mise, et d'avoir l'impression d'une consistance renforcée des choses qui existent là. S'agit-il là d'élargir notre vue déjà faite pour introduire des perceptions tactile et gustative ?

Dans cette image, on attend le commencement d'un récit en vain. Mais la scène finale est identique à la scène commençante. Dans *Coffee&snow 02* en 1,35 minute en 2012, on voit une campagne couverte de neige et parsemée de petits buissons morts, campagne dont le premier plan constitue un champ plat et dont le second plan plusieurs maisons de paysans autour d'un bois plein de neige et d'un bois noir. Depuis la partie inférieure gauche, un homme qui porte des vêtements de protection contre le froid, marche obliquement jusqu'à la partie supérieure droite. Pendant ce temps, la neige tombe. En laissant des empreintes étroites parallèles derrière lui, il avance et disparaît. Alors que les empreintes se couvrent de neige, la vue et le toucher s'unifient là. Et on est surpris de voir un phénomène inframince se produire entre l'image avant le passage simple d'un homme sur la neige et l'image après ce passage. Il est un instant de la présence d'une absence. Alors, l'image *Coffee&snow 02* constitue-t-elle un récit ? Non, le passage simple d'un homme sur la neige ne fait que se détacher.

La série de *Nine holes, neuf trous* en 17 minutes 42 en 2012-13 nous raconte-t-elle quelque chose ? Non, elle ne fait que s'auto-référencier, mais un phénomène inframince se produit après coup. On va en voir. Dans le premier trou, *La télévision* en 3 minutes 4, un couple de personnes âgées dans leur chère vieille chambre, assis devant une table, nous regrade justement. En entendant le son et la voix d'une émission de télévision en temps réel, on voit sur la table une serviette, deux tasses à thé japonais, un grand bol à bonbons, un cendrier, une boîte de cigarettes, un briquet et une télécommande. La dernière nous permet de comprendre que le couple regarde la télé. Le mari tourne doucement la tête vers sa femme d'à côté et vers nous. Et sa femme le fait aussi. Enfin, le mari le fait encore une fois. On voit derrière eux un

buffet, un autoclave à riz, un frigo, etc. À droite, on voit un téléphone fixe en ligne, de nombreuses lettres et des documents. Mais avec le temps, la couleur des murs passe du jaune pâle, via le jaune-vert, le bleu pâle et le lilas, au pourpre. Celle des vêtements du couple passe du foncé au clair. Car l'écran de télévision émet des lumières en couleur changeables dans cette chambre. Avec l'expérience d'un phénomène inframince, on attend ainsi le commencement d'un récit. Dans le deuxième, *Le lait* en 1 minutes 15, en entendant des cris de cigale inchangés en été, on voit un garçon âgé de 5 ou 6 six ans adossé contre un marchepied de pierre devant la maison très japonaise, garçon qui boit du lait et laisse l'estomac émettre des borborygmes. Sauf lui, tout est immobile comme une pelouse jaune-verte, des arbres, des maisons, des fenêtres, l'intérieur, des nuages. Voilà un contraste inframince entre l'image avant le fait que le garçon boit du lait et l'image après ce fait. Le spectateur s'y fait-il intervenir la vue, l'ouïe, le toucher, le goût et l'odorat stimulée par la chaleur ? Dans le troisième, *Le papier de toilette* en 1 minute, en tirant le bout de papier d'un porte-rouleau installé dans une salle de toilettes, deux mains masculines en détachent une petite quantité de papier. Elles font ce geste trois fois. Le spectateur s'y fait-il intervenir l'odorat comme la vue ? Comme *Coffee&snow01*, *Le papier de toilette* nous donne l'impression d'une réalité augmentée et aussi d'une intensité matérielle de choses sans signification avec une vue trop stimulée. Dans le cinquième, *Le séchoir* en 1 minute 12, une femme se sèche les cheveux contre le vent du séchoir debout devant le lavabo. Le son du séchoir est très fort. Les cheveux dansent en désordre. Le spectateur s'y fait-il intervenir la vue, l'odorat et le toucher ? Dans le sixième, *L'abri* en 1 minute 7, on voit dans une petite salle avec une fenêtre robuste et un grand ventilateur, sur la table trois bougies qui reposent sur le stand de bougie,

l'instrument de mesure comme un compteur Geiger, une nourriture de nouilles ramen instantanées d'où monte de la vapeur, une liste et un téléphone portable, et autour de la table deux chaises, au fond une étagère sur laquelle on met une lampe de poche, deux sacs de couchage, etc. Le téléphone sonne tout à coup. Personne ne répond. Le spectateur se rappelle un phénomène inframince duchampien devant l'absence d'une présence, en stimulant la vue, le toucher, l'odorat, le goût et l'ouïe. Alors, la salle est à l'abri de quoi ? De la radioactivité, émise par la centrale nucléaire. Dans le huitième, *L'escalier* en 4 minutes, on voit d'abord un petit escalier en béton. La pluie l'humidifie petit à petit. Pendant ce temps, on entend des bruits de circulation d'automobiles et des tonnerres à distance. L'arrêt de la pluie rend l'escalier sec petit à petit. C'est vraiment un phénomène inframince entre un escalier sec et un escalier humide. Le spectateur s'y fait intervenir la vue, le toucher, l'odorat et l'ouïe.

Qu'est-ce que *Nine holes* ? Selon l'artiste, le titre indique neuf trous du corps comme la bouche, l'œil, l'oreille, l'anus, le nez, la peau, etc. Quelle image mobile correspond à quel trou du corps ? Il reste un rébus. En tout cas, neuf trous sont à l'origine de cinq sens. En effet, ceux-ci se mettent-ils les uns en relation avec les autres dans *Nine holes*. Or, chaque récit y commence d'une façon métaphorique. L'artiste change-t-il son principe d'exécution artistique ? Non. Car tous les récits suspendent. L'artiste s'en méfie encore.

La série de datemaki (#1-#7), datemaki c'est-à-dire une omelette roulée à la japonaise⁽²¹⁾ en 2013, l'œuvre d'art numérique d'une usine de fabrication automatique de datemaki nous montre un processus de fabrication automatique de datemaki comme celui où des œufs se veulent datemaki. S'agit-il d'une opposition inframince entre la mécanisation déshumanisante et la mécanisation humanisante de la

fabrication d'une nourriture ? Dans *Le datemaki#01* en 1 minute, trois tiges grises et brillantes de rotation tournent à gauche et mélangent des œufs jaunes liquidés dans un grand baril rond à la rotation à gauche. Le contraste entre la surface de jaune clair et la surface de jaune foncé d'œufs est souligné. Dans *Le datemaki#02* en 1 minute, des œufs jaunes liquidés sortis du tube du fond entrent en stagnation dans un récipient carré. Sa stagnation est en quelque sorte rythmique et comme la toux, ce qui fait rire un peu. Un contraste varié parmi les jaunes soit pâle, soit légèrement foncé, soit foncé est plus visible. Dans *Le datemaki#07* en 1 minute, la partie supérieure des œufs mélangés dans trois petites poêles carrées est brûlée modérément et les œufs brûlés sont retournés pour que leur derrière soit brûlée, et ils se déplacent sur la bande large transporteuse. *La série de datemaki (#1-#7)* fait jouir de plusieurs processus de fabrication automatique de nourriture, éloignés de la logique économique. Et elle change nos perceptions déjà faites. Il s'agit encore d'un croisement de perceptions comme la vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe et le goût. D'ailleurs, peut-on y retrouver un récit du processus d'une production de datemaki ? L'artiste essaie-t-il de le morceler pour accentuer les détails de morceaux ? Il essaie de lutter contre le charme de récit.

Masaharu Sato fit une autre série de *Calling, Calling 2* en 7 minutes en 2014. On va en voir : le premier, celui d'une nouvelle cabine téléphonique, il sonne, tandis qu'on entend des cris d'oiseau et l'avertissement sonore d'un passage à niveau pour signaler l'approche d'un train matinal, ce qui fait croiser la vue, l'ouïe et le toucher du spectateur qui répond aux bruits et à la sonnerie de téléphone ; le deuxième, portable laissé derrière le siège du conducteur d'un ancien bus abandonné, il sonne soudain d'un morceau de Bach, tandis qu'on entend un vent violemment soufflant, ce

qui nous fait assister à une rencontre inattendue entre un vent fort et un morceau doux, et aussi ce qui fait croiser notre vue, notre ouïe, notre toucher et notre odorat avec l'odeur d'un bus abandonné ; le quatrième, taxiphone entre les points de rosée dans un parc où des pétales de cerisier tombent en grande quantité traînées par du vent lent, il sonne soudain, ce qui fait croiser notre vue, notre ouïe et notre goût avec des odeurs de nourritures ; le cinquième, portable laissé sur une table dans une salle de classe, il vibre tout à coup en s'approchant d'ici, ce qui fait intervenir notre vue, notre ouïe et notre toucher dans cette scène ; le septième, ancienne téléphone en ligne dans une chambre d'hôtel de style japonais où il y a des futons de ce côté et un ventilateur tournnant au fond, il sonne, ce qui fait croiser notre vue, notre toucher avec des futons et un ventilateur, l'ouïe et l'odorat avec des futons ; le huitième, portable sur une boîte en carton au centre de fleurs, il sonne, ce qui fait croiser des perceptions du spectateur comme la vue, le toucher, l'ouïe et l'odorat ; le neuvième, téléphone combiné sans fil qui repose sur la plate-forme en face du miroir dans un lavabo à gauche, à droite duquel une douche jette de l'eau, il sonne soudain, ce qui fait croiser notre vue, notre toucher avec une jet d'eau, notre ouïe et notre odorat avec un lavabo ; le douzième, téléphone accroché au mur, sonne dans une salle de karaoke déserte où on voit l'image de l'Hymne national diffusé à la fin du programme de la télévision NHK en l'entendant à la télé, deux chopes de bière, des amuse-gueule, une addition et une boîte de liste de karaoke, ce qui, en nous demandant pourquoi on l'entend dans la salle déserte, fait croiser notre vue, notre ouïe, notre odorat, notre toucher et notre goût. Et pourtant, les images de *Calling 2* aussi ne commencent pas de récit.

Pourquoi Masaharu Sato recrée 12 scènes de téléphone sonnnant avec *Calling*

2 ? Veut-il exécuter plus de contrastes délicats entre l'image avant la sonnerie de téléphone et l'image après cette sonnerie, et produire plus de phénomènes inframinces en croisant nos perceptions auditive, tactile, olfactive ou gustative dans des images visuelles ? Mais il ne constitue pas de récit. Car le récit conduit le spectateur en dehors d'images concrètes et indépendants, en laissant à côté les détails à remarquer. Par contre, l'artiste suggère le commencement d'un récit libre dont un spectateur puisse créer un développement⁽²²⁾.

L'art de Masaharu Sato met en question un contraste nuancé d'opposition entre l'image d'avant et l'image d'après à travers plusieurs scènes. Sans y faire attention, on ne pourrait ni apprécier mieux son art ni en jouir mieux. Mais une fois entré dans son monde, on se laisse stimuler notre vue, notre toucher, notre ouïe, notre odorat ou notre goût par certains croisements superposés entre eux. L'artiste veut changer des perceptions déjà faites pour nous faire vivre dans un autre monde avec des perceptions renouvelées. Il nous demande ainsi ce que produit une rencontre du cinéma et de l'art et ce qu'est l'art.

Masaharu Sato constitue son art numérique. Le dernier semble en apparence un film d'animation mais fait semblant d'inaugurer un récit, qui se fige un instant après. Car ses œuvres commencent ainsi une scène et finit une même scène peu différente de la première, ce qui produit un écart inframince. La scène se compose d'une image avant un changement et d'une image après ce changement, ce qui fait ressentir plus la réalité de choses existantes. Les deux images se superposent d'une façon inframince pour rappeler certaines perceptions à la fois dans une scène. C'est ce qui ouvrira un autre espace multi-dimensionnel dans une même scène. L'artiste essaie de faire d'une rencontre entre le cinéma et l'art son propre art.

Or, en général, comme André Basin le dit dans son article «Théâtre et cinéma»⁽²³⁾, dans des scènes filmées en extérieur, on voit d'abord des choses réelles sans aucune relation avec le film s'intériorisant ces scènes, mais ces choses-là sont nécessitées par les images successives avec un récit concerné. Le film exécute un ready-made duchampien dans le cinéma. Par contre, on ne retrouve jamais dans le cinéma d'animation aucune chose réelle. Tous les images librement créées y sont déjà nécessitées pendant l'exécution. Alors, l'art numérique de Masaharu Sato, qui calque des images d'une scène ordinaire à un film d'animation avec une tablette à stylet électronique, images qu'il a enregistré avec une caméra numérique, est-il un film ou un film d'animation ? Il est un film et un film d'animation à la fois et il n'est ni un film ni un film d'animation. On doit dire qu'il exécute de son propre art ! Il est donc de l'art contemporain, parce qu'il entreprend toujours de rendre l'imperceptible perceptible ou le monde actuel hétérogène, en employant des scènes ordinaire comme son propre moyen d'exécution. D'ailleurs, l'artiste provoque souvent un phénomène inframince dans son art numérique. Duchamp, qui a remarqué de l'inframince, repousse la répétition ou la reproduction, en disant que l'art doit être toujours surprenant. Par contre, l'art de Masaharu Sato, plein d'inframinces, se produit en excès. Indique-t-il à des artistes un chemin qui permet à l'art contemporain de sortir du labyrinthe d'une rareté artistique d'où le dernier se perd ?

Conclusion

Yayoi Kusama, Chiharu Shiota et Masaharu Sato, qui découvrent une différence imperceptible dans de tout petites choses ou dans de petits phénomènes à travers

l'espace ordinaire ou la vie ordinaire, poursuivent des possibilités de laisser apparaître l'espace ordinaire comme un tout autre espace, en augmentant et répétant une telle différence imperceptible avec énormément d'exemples. Ils essaient de donner des possibilités d'élargir plus de perceptions mélangées et croisées pour ouvrir de nouveaux mondes dans un espace ordinaire. Yayoi Kusama le fait, en augmentant et répétant une infinité de gouttes d'eau, Chiharu Shiota, en augmentant et répétant une grande quantité d'objets ordinaires ou de l'intérieur ou meubles noués avec des fils rouges ou noirs et Masaharu Sato, en accentuant un contraste délicat entre l'image avant une intervention et l'image après l'intervention d'une façon très variée et en les répétant. Leur tentative comme un inframince en excès se montre-t-elle comme un exemple de l'art après Duchamp ? L'art duchampien repousse la répétition ou la reproduction d'un acte artistique. Et l'art contemporain se développe souvent selon une conception duchampienne. Mais il se perd dans le labyrinthe d'une rareté artistique. Qu'est-ce qu'il doit faire ? Alors, l'art en excès, partagé par Yayoi Kusama, Chiharu Shiota et Masaharu Sato, indique-t-il à des artistes d'art contemporain un chemin qui leur permet de sortir du labyrinthe ?

Notes

- (1) Pour l'art Yayoi Kusama, Cf. <http://www.yayoi-kusama.jp>
- (2) Pour l'art Chiharu Shiota, Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/>
- (3) Pour l'art Masaharu Sato, Cf. spécialement pour nine holes, Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=yoxlQEFJG4s>, pour Datemaki, Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=hM0gEp6YjBg>, pour Hara Documents 10 : Masaharu Sato - Tokyo Traceh, Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=YLsLKpXJEyU>
- (4) Yayoi Kusama, *Infinités de reaux l'autoportait de Yayoi Kusama*, Sinchobunko, 2012, pp.64-65.

- (5) Yayoi Kusama, *Le CV du gouttes d'eau*, Shueisha-Shinsho, 2013, p.11.
- (6) Yayoi Kusama, *Le CV du gouttes d'eau*, p.14.
- (7) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=1993>
- (8) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=1994>,
- (9) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=1999>
- (10) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2000>
- (11) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2002>
- (12) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2003>
- (13) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2004>
- (14) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2008>
- (15) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2009>
- (16) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2010>
- (17) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2011>
- (18) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2013>
- (19) Cf. <http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2015>
- (20) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de Notes, Écrits réunis et présentés Par Michel Sanouillet et Paul Matise*, Nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, Flammarion, Paris, 2008, p.279.
- (21) Le datemaki c'est-à-dire une omelette roulée à la japonaise est composée d'œufs battus et de soupes ajoutés à des poissons blancs et crevettes triturés, assaisonnés avec du mirin et du sucre et cuits.
- (22) On ne discute pas ici sur le *Tokyo Biko, poursuite à Tokyo* (2015-16). Le soulignement remarquable du contraste entre la partie en film d'animation et la partie en film dans une même scène nous indique un autre développement de l'art de Masaharu Sato. Il faudra l'analyser et en discuter, un autre jour.
- (23) Cf. André Basin, «Théâtre et cinéma», *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions dy Cerf, 2011, pp.164-166.

Les principaux ouvrages consultés :

- *Infinity Net : The Autobiography of Yayoi Kusama*, 2011, English, Translated by

Ralph McCarthy, University of Chicago Press, Chicago, Illinois, US.

- Yayoi Kusama, *Infinity Net : The Autobiography of Yayoi Kusama*, Tokyo, Shinchosha, 2011.
- Yayoi Kusama, *Le Curriculum vitae de gouttes d'eau*, Tokyo, Shueisha, 2013.
http://www.tagboat.com/contents/select/kusama_data/kusama_data.htm
- Chiharu Shiota, *The hand Lines*, Coordinateur : Rodrigo Escamilla Sandoval et Clarissa Seidel, Éditions Menese Gras Balaguer, Publication Actar Publishers, 2014, New York.
- *SHIOTA Chiharu Me as Others* : <http://artium.jp/exhibition/2012/12-06-shiota/>
- Un entretien avec Chiharu Shiota «Un déclenchement pour une mémoire partagée : http://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv/i2vWjzhgHI7kLYVuxMA8/
- Masaharu Sato, *Le Catalogue de l'Exposition Every day Life / Off the Record*, Éditions Kanagawa prefectural Gallery, 2014, Yokohama.
- Masaharu Sato, *Le Catalogue de l'Exposition the Earthly Paradise*, Éditions l'Université de l'art Musashino, 2014, Tokyo.
- Masaharu Sato, *Le Catalogue de l'Exposition Fruitfulness – Contemporary Art in Toyokawa*, Éditions Comité d'organisation Aichi Triennale 2015 in Toyokawa, 2015.