

Art ou déchet ?

La question *d'où l'on regarde*, à partir de l'exemple du *tomason*

Christelle Nicolas
Université d'Artois
chris.nico@zacyls.net

Abstract: This article shows how a fragment of architecture, a waste product specific to a society in the process of modernization, the *tomason* in Japan from the 1970s onwards, came to re-evaluate a certain vision of art (object, author) in particular through a specific relationship to space. The *tomason* refers to an artistic practice little known in the West, which a recent publication has just highlighted (Akasegawa 2024). This will enable us to develop new links with other artistic and cultural practices.

Keywords: Akasegawa Genpei, *tomason*, hyperart, Hendrik Sturm, spatiality, *mitate*, ready-made, *suiseki*, urban walking, located performance

Résumé : Cet article montre la manière dont un fragment d'architecture, un déchet propre à une société en cours de modernisation, le *tomason* au Japon dès les années 1970, est venu réévaluer une certaine *vision* de l'art (objet, auteur) notamment par un rapport spécifique à l'*espace*. Le *tomason* renvoie à une pratique artistique peu connue en Occident, qu'une publication récente vient de mettre en avant (Akasegawa 2024). Ainsi, celle-ci va-t-elle permettre de développer des rapprochements inédits avec d'autres pratiques artistiques et culturelles.

Mots-clés : Akasegawa Genpei, *tomason*, hyperart, Hendrik Sturm, spatialité, *mitate*, ready-made, *suiseki*, marche urbaine, performance située

1 Introduction

Qu'est-ce qu'un *tomason*, parfois nommé également *hyperart-tomason*? Akasegawa en a donné plusieurs définitions. En 1984, il écrit :

Je désigne par ce terme une forme-objet inconnue de tous, discrète, dissimulée dans les ruelles de quartiers, attendant à certains murets ou constructions immobilières. Par inconnu de tous, je veux signifier que jamais le regard du passant ne se porte sur lui ni qu'aucun

tomason ne s'est jamais trouvé dans la tête de celui qui l'a produit. Un *hyperart* n'est pourtant pas un objet transparent : il est souvent de bois ou de béton mais le regard glisse sur lui comme il glisse dans l'esprit de celui ou de ceux qui l'ont produit¹.

Plus synthétiquement, Akasegawa le définit en 1987 comme un « objet dépourvu de sens et d'utilité mais qui n'en continue pas moins à exister dans une société productiviste comme la nôtre »².

Si le *tomason* est une chose à découvrir en milieu urbain, il est à associer à la marche ou à la dérive en collectif (artistes, photographes, architectes, étudiants en art) oscillant entre travail de terrain, enquête policière et exploration urbaine.

1.1 Le *tomason* : un inconnu ou un incompris ? État des lieux scientifique

Les géographes Philippe Gervais-Lambony³ et Henri Desbois⁴ comptent parmi les premiers à avoir publié en France au sujet de cette pratique artistique japonaise. Ils l'ont envisagée en tant qu'outil géographique, *marqueur spatial* capable de mettre en exergue les effets de la modernisation urbaine néo-libérale et mondialisée : sa capacité à oblitérer le *déjà-là* (architecture, usages), propre à chaque ville, à leur *habiter* multiple et complexe. L'historien et philosophe Sébastien Marot nomme *sur-urbanisme* cette vision et pratique de l'architecture où le programme s'impose au site⁵. Détail absurde, oublié des nouveaux aménageurs, le *tomason* devient alors un symptôme, une persistance de la ville palimpseste malgré les destructions, les réhabilitations, les rénovations... du *sur-urbanisme* à l'œuvre à la suite de la Seconde guerre mondiale.

¹ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, Paris : Les presses du réel, 2024 : 230.

² *Ibid.* : 7.

³ P. Gervais-Lambony : « Nostalgies citadines en Afrique du Sud », in : *EspacesTemps.net*, 2012 ; P. Gervais-Lambony : « Le tomason : un concept pour penser autrement les discontinuités et discontiguïtés de nos vies citadines ? », *Espaces et sociétés* 1 : 205–218.

⁴ H. Desbois : « Monuments intimes : les thomassons, témoins modestes des mutations contemporaines », in : *Séminaire Labo Mosaïques*, Paris : Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 28 mars, 2014.

⁵ S. Marot : « L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture », *Le Visiteur, ville, territoire, paysage* 4, 1999 : 114–177.

Pratiqué depuis le début des années 1970 au Japon, le *tomason* est médiatisé et popularisé dès les années 1980. Il est l'objet d'une publication avec textes et photos, *Hyperart-Tomason* (1984), maintes fois rééditée. À partir des années 1990, le *tomason* dépasse ses frontières japonaises. Plusieurs expositions contribuent à cet effet, notamment *Scream against the Sky, Japanese Art after 1945*, de New-York en 1994 à San Francisco en 1995⁶. Des écrivains s'emparent alors de la découverte. Il semble d'ailleurs que l'intérêt commun pour la littérature ait mené les deux géographes français à la découverte du *tomason* : Gervais-Lambony à travers un texte de l'écrivain sud-africain Yvan Vladislavic (*Portrait With Keys : The City Of Johannesburg Unlocked*, 2006), et Desbois via l'écrivain états-unien William Gibson (*Virtual Light*, 1994). Le livre *Hyperart-Tomason* est traduit et édité aux États-Unis plus de vingt-ans après sa première édition japonaise⁷, jamais en France.

Récemment, le traducteur et philosophe Sylvain Cardonnel a publié en français un ensemble de textes inédits en Occident, *Anatomie du tomason*. Ce sont essentiellement ceux de l'artiste Akasegawa et de certains de ses amis dont l'architecte et historien Fujimori Terunobu (1947). Cardonnel y réalise une analyse pionnière de cette pratique artistique singulière à travers la figure centrale d'Akasegawa, *inventeur-découvreur*⁸ et chantre du *tomason*.

Ainsi, peu d'études scientifiques francophones et anglophones ont-elles été menées jusqu'ici malgré la popularité de cette pratique qui persiste encore aujourd'hui. Akasegawa et ses amis racontent avoir été mal accueillis par le monde scientifique à l'occasion de colloques et de séminaires dans les années 1980. Ils étaient alors perçus comme des « personnes peu sérieuses », dans un monde concevant l'art « comme une chose sérieuse, avec un auteur, une intention et un objet »⁹. Barrière de la langue, *a priori* face à la popularité du *tomason*, fondements de l'art mis à mal... le désintérêt scientifique pour cette pratique artistique est probablement lié à plusieurs facteurs.

Pourtant les *tomason* « donnent matière à penser »¹⁰, et même à révolutionner l'expérience et la pensée de l'*art*, dans le sens d'un changement par un *retour à*, d'une *persistance*, d'une *actualisation*. C'est ce que nous nous attacherons à démontrer dans ce texte.

⁶ H. Desbois : *Séminaire Labo Mosaïques*, *op.cit.* : 17.

⁷ G. Akasegawa & M. Fargo, M. (trad.) : *Hyperart-tomason*, New-York : Kaya Press, 2010.

⁸ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 23.

⁹ *Ibid.* : 90.

¹⁰ *Ibid.* : 19.

1.2 Point de vue de la recherche en art : le *tomason*, une pratique performative collective située

Cardonnel analyse la conséquence fondamentale de la pratique du *tomason* à l'endroit de l'expérience artistique et de la définition de l'*art*, ce qui nous intéresse particulièrement. Nous avons abouti à des déductions similaires dans le cadre de notre recherche doctorale en théorie de l'art comparant plusieurs pratiques artistiques et culturelles situées géographiquement¹¹.

Sans être spécialiste de la culture nipponne, nous nous intéressons aux formes de *spatialité* développées par la performance en art aux XX^e et XXI^e siècles.

Notre étude du *tomason* s'envisage ainsi dans un intérêt plus général pour les pratiques artistiques situées et performatives, autour des questions de la *fabrique du paysage*, des *lieux*. En géographie on nomme cette relation *spatialité*. Le géographe et orientaliste Augustin Berque en donne la définition suivante : « [...] c'est le sens de l'espace dans une certaine culture, *sens* ayant ici pleinement ses trois acceptions d'orientation physique dans l'espace-temps, de capacité de sensation dans notre chair, et de signification mentale »¹².

La *marche artistique* (performative) est un des moyens privilégiés pour instaurer, vivre et penser cette *fabrique* de relations avec le monde en tant que *paysage*. Ses ramifications généalogiques sont complexes. Les différentes perspectives disciplinaires d'où on peut l'observer confirment et participent de cette complexité.

Du point de vue de l'anthropologie, nous pensons à l'exemple fameux du *chant des pistes* aborigènes en Australie (*songlines*)¹³ ; également à un autre rituel, moins connu, celui des cheminements sur les voies aménagées et architecturées reliant la *polis* à l'*acropolis* en Grèce archaïque¹⁴. Ces marches sont à la fois des mises en mémoire situées d'informations, leur transmission et activation, des manières de *faire territoire*, individuellement et collectivement.

¹¹ C. Nicolas : *Spatialité de la mémoire et de la création dans les pratiques contemporaines de la performance*. Hendrik Sturm, Abraham Poincheval, thèse doctorale, Université d'Artois, 2023.

¹² A. Berque : « L'appareillage de l'ici vers l'ailleurs dans les jardins japonais », *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 22, 2020 : 115–123, p. 117.

¹³ Une exposition itinérante sur les *songlines* a été présentée récemment au Musée du quai Branly (3 avril–2 juillet 2023). Celle-ci donnait à expérimenter et à comprendre le principe des *songlines* selon le double point de vue des pratiquants aborigènes et des études anthropologiques. Un catalogue conséquent a été édité pour l'occasion (voir la référence en bibliographie).

¹⁴ P. Giannisi : *Récits des voies. Chants et cheminements en Grèce archaïque*, Grenoble : Jérôme Millon, 2006.

Dans un cadre plus épistémologique, ces deux exemples peuvent également être envisagés en tant que pratiques des arts de la mémoire (mnémotechnie). La marche peut alors être menée de manière concrète ou mentale, via des lieux réels ou imaginaires, parfois abstraits, représentés, décrits¹⁵.

Du point de vue de l'histoire de l'art contemporain, sur la marche comme pratique et non pas comme représentation, le point de départ est le plus souvent les Surréalistes et la dérive urbaine, reprise ensuite par les Situationnistes, d'abord à Paris puis au-delà de l'Europe. Il y a aussi les artistes apparentés à Fluxus, aux Land-Art aux États-Unis et en Europe, ou encore le collectif romain Stalker. On peut envisager la plupart de ces différentes pratiques artistiques marchées (ou intégrant le déplacement en général) comme des manières de réenvisager notre rapport au monde selon une ontologie *géographiquement* située, à des degrés divers, plus ou moins intensément.

Plus récemment, nous citerons l'*artiste-promeneur* allemand Hendrik Sturm (1960–2023), formé aux Beaux-arts de Düsseldorf comme sculpteur. Autour de l'an 2000, Sturm réinvente sa pratique artistique au contact de la ville de Marseille où il est installé depuis 1994 : la *promenade* devient l'expérience sensible et intelligible des paysages urbains et péri-urbains phocéens, son nouveau milieu de vie.

C'est en suivant et en participant aux activités de Sturm (2009–2022), puis en l'étudiant en vue d'une thèse¹⁶, que nous avons découvert Akasegawa (via les géographes Gervais-Lambony et Desbois), autre arpenteur de ville de 20 ans son aîné.

1.3 Plan

Dans un premier temps nous allons présenter la genèse du *tomason* comme pratique et expérience artistique et son *inventeur-découvreur*, Akasegawa Genpei. Ensuite, nous exposerons les événements historiques et les spécificités culturelles qui ont favorisé son émergence. Pour terminer et ouvrir la réflexion, nous comparerons la pratique du *tomason* avec celles du *suseki* et de l'artiste promeneur Hendrik Sturm.

¹⁵ F. A. Yates : *The Art of Memory*, London : Routledge and Kegan Paul, 1960 ; L. Bolzoni : *La camera della memoria*, Torino : Einaudi, 1995.

¹⁶ C. Nicolas : *Spatialité de la mémoire...*, *op.cit.*

2 Le *tomason* : l'observation urbaine comme pratique artistique

Le *tomason* en tant que pratique, expérience et organisation artistique va lentement se formaliser, pendant une quinzaine d'années. Nous allons ci-après en présenter les principales étapes.

2.1 Évènements fondateurs

Le 17 mars 1972, lors d'une promenade dans le quartier de Yotsuya à Tokyo, Akasegawa découvre par hasard, avec deux de ses amis, un élément d'architecture qui retient leur attention : un escalier, « abandonné le long du mur extérieur d'un bâtiment »¹⁷, débouchant sur un palier accédant nulle part. « Objectivement, cet escalier est donc ce qu'on appelle un encombrant »¹⁸, inutile, ayant perdu sa fonction première. Le plus étrange pour ces observateurs est la restauration de la rampe en bois de l'escalier : « à quoi bon entretenir un *escalier-de-rebut* ? » s'interroge Akasegawa qui raconte la découverte dans un texte en 1988¹⁹. Avec ses amis, ils sont saisis, non pas tant par l'oubli des aménageurs de détruire ce reste d'architecture, que par sa préservation grâce aux soins et à la tolérance des riverains, « [...] sans que l'on en comprenne exactement la raison [...], animés d'intentions peu claires »²⁰.

De cet événement, l'artiste raconte la transformation de son regard. Avec évidence, Akasegawa souligne alors l'existence de deux catégories propres au monde des objets : celle de l'utilité et de l'usage, et celle « du déchet, de l'ordure, du rebut, de ces choses obsolètes, et pour finir inutiles »²¹.

Mais les caractéristiques paradoxales propres à l'escalier (fragment d'architecture inutile entretenu par le voisinage) font relever à Akasegawa une troisième catégorie « [...] réunissant une classe d'objets située à mi-chemin des deux premières catégories, des « trucs » que l'on situerait pour ainsi dire entre le *presque* et le *pas complètement* rebut ». Les œuvres d'art feraient alors partie de cette catégorie intermédiaire, tout comme l'escalier. Pareil à un raisonnement

¹⁷ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 42.

¹⁸ *Ibid.* : 43.

¹⁹ *Ibid.* : 16.

²⁰ *Ibid.* : 19.

²¹ *Ibid.* : 16.

logique, Akasegawa déduit la nature (temporairement) artistique de l'escalier de Yotsuya : « [...] une œuvre d'art possède ainsi un statut proche de celui du déchet sans en être vraiment un [...]. Ce qui signifie qu'un objet se rapprochant de l'œuvre d'art sans être à proprement parler une œuvre d'art conserve un statut instable. Cet objet est pour ainsi dire placé au bord de la falaise. C'était le cas de mon escalier. Je l'ai soudain regardé différemment »²².

Cet « escalier pour l'escalier », servant uniquement à monter et à descendre, est d'abord désigné comme le « pur escalier »²³, puis par le néologisme *hyperart* (1972) : Akasegawa considère ce type d'objet comme un au-delà de l'art, sans auteur, ni intention, le degré zéro de l'art puisque le spectateur est... l'*inventeur-découvreur* ! Ceux qui ont participé à sa fabrication n'en sont pas les auteurs, ce sont en revanche ceux qui le perçoivent et le reconnaissent *en tant que tomason*. Akasegawa écrit : « [...] c'est le regardeur qui crée la valeur de l'*hyperart*. L'objet *hyperartistique* n'a aucune valeur s'il n'est pas découvert »²⁴. L'intervention matérielle pour le découvrir est minimum : recherche, découverte, désignation par le regard et la parole.

D'autres exemples de ces fragments d'architecture, « déviations » ou « décalages » de la ville, sont découverts au fil des années et des promenades collectives : « [...] une porte qui s'ouvre sur le vide au dernier étage d'un immeuble, des devantures et des vitrines condamnées mais qui ont conservé leur rideau de fer ne s'ouvrant plus désormais que sur un mur, des balcons désaffectés dont ne reste que l'armature métallique et que plus personne ne peut utiliser, des marches qui s'arrêtent dans une palissade ou un grillage, des escaliers qui ne mènent nulle part »²⁵.

En 1982, pendant une réunion pour définir une appellation moins pompeuse qu'*hyperart*, Akasegawa et ses amis trouvent le mot *tomason*. Il s'agit du nom d'un célèbre joueur de baseball états-unien (Gary Thomasson²⁶) arrivé dans l'équipe du Japon dans les années 1980. Mais Thomasson va développer un jeu

²² *Idem*.

²³ *Ibid.* : 18.

²⁴ *Ibid.* : 43.

²⁵ M. Ferrier : « Rojo / École de l'observation de la rue », in : P. Bonnin et al. : *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris : CNRS, 2014 : 386–388.

²⁶ Au sujet de l'orthographe de *tomason*, Desbois (2014 : 3) précise : « Il n'y a pas d'orthographe fixée en anglais, ni a fortiori en français. L'étymologie suggère d'employer « thomasson », comme dans la traduction de 2009, mais on peut aussi opter pour « tomason », conforme aux règles usuelles de transcription du japonais en alphabet latin. »

nul et inefficace, au point d'être surnommé le « ventilateur humain »²⁷ : un transfert inutile, sans profit... à caractère artistique !

À partir de 1983, Akasegawa publie des articles et des photos sur les *tomasons* notamment dans la revue *Shashin Jidai*²⁸. La même année il crée avec ses amis un collectif, *Le Centre du tomason*, pour homologuer les nouvelles découvertes et les archiver lors de séances dédiées.

En 1985, Akasegawa publie un livre, *Hyperart-tomason*, racontant l'histoire illustrée par des photos de ces objets vulnérables, disparus pour la plupart au moment de l'édition. Régulièrement, le livre est réédité, parfois augmenté. La chasse au *tomason* devient alors une pratique populaire dans tout le Japon relayée par la TV et les grands médias.

En 1986 c'est au tour de la *Société savante d'observation urbaine (Rojōkansatsugakkai)* d'être créée par Akasegawa, Fujimori, Minami Shinbo (illustrateur) et Matsuda Tetsuo (éditeur). Elle est dédiée à l'enquête collective, appelée aussi « chasse au tomason »²⁹. En vue de l'homologation lors des séances au *Centre du tomason*, un protocole est mis en place : promenade urbaine à plusieurs ; prises de notes, de croquis et de photographies ; discussions ; dénomination ; rapport d'observation écrit.

Au sujet des photos, il n'y a alors pas de volonté de *faire image* ou de pratiquer un fétichisme quelconque : « Si nous déambulions chacun avec un appareil photo en bandoulière, ce n'était pas dans le but de *faire* des photos mais d'en *prendre*. Nous n'en avons d'ailleurs jamais réussi de très bonnes »³⁰. La photographie permet un enregistrement, une mise en mémoire, aussi parce « (qu') il est nécessaire d'objectiver les choses avant de se mettre à réfléchir »³¹.

Une typologie est progressivement définie : huit catégories en 1988, vingt-et-une en 1996 au sein de l'*Encyclopédie du tomason*. Parmi elles, citons : *la porte inutile*, *l'auvent inutile*, *la fenêtre inutile*, *les emplâtres* (des traces de rebouchage), *la hernie ombilicale* (élément saillant à la surface d'un mur, telle une poignée), *le type explosion atomique*, *les géologiques*, etc.³². Voici un exemple de descriptif :

²⁷ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 7.

²⁸ *Ibid.* : 21.

²⁹ T. Fujimori : « Sous la bannière de l'Observation urbaine », in : G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 153.

³⁰ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 84.

³¹ *Ibid.* : 229.

³² La typologie de 1996 et le descriptif de chaque catégorie sont lisibles dans la récente traduction française (G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 157–167).

Les géologiques

Pour une raison différente de l'escalier, ces objets se forment à partir de cassures ou de failles au sol. Le premier qui a été découvert et qui reste à ce jour le plus célèbre est un « trottoir à trois épaisseurs ». Vu depuis le trottoir, celui-ci ne présente qu'un aspect ordinaire de trottoir mais quand on fait un pas de côté et que l'on s'en écarte pour l'observer de biais, on comprend qu'il est le produit d'une superposition de trois épaisseurs. Autre cas possible de *géologique* : une couche supplémentaire est disposée parallèlement au trottoir pour son élargissement, parfois même, ce ne sont pas moins de trois couches qui sont alignées. Quoiqu'il en soit, le temps reste la cause de leur transformation à l'instar du *tomason*. Ils sont appelés *géologiques* en raison de cette manière de s'exprimer en couches ou en épaisseurs³³.

Si le tomason est une pratique artistique collective dont *l'éveil* provoqué « a cimenté notre groupe »³⁴, Akasegawa en a été le principal théoricien et médiateur. Aussi, plusieurs éléments ont-ils favorisé son implication dans la pratique de l'observation urbaine.

2.2 Contexte historique : la modernisation d'après-guerre et ses effets sur la ville

Nous l'avons évoqué en introduction, la recherche artistique d'Akasegawa et de ses amis s'inscrit dans un contexte de modernisation généralisée du Japon d'après-guerre, non sans violence : reconstruction, jeux olympiques de 1964, puis bulle économique et immobilière des années 1980. Desbois perçoit d'ailleurs un certain conservatisme nostalgique dans l'engouement très premier degré pour les *tomason* dans les années 1980 face à la mondialisation et sa manifestation dans la rénovation urbaine. Même si Akasegawa parle du tomason comme d'un *spectre*, il ne s'agit pourtant pas d'une manifestation fondamentalement nostalgique : la quête des *tomason* s'affiche d'abord comme

³³ *Ibid.* : 164.

³⁴ *Ibid.* : 26.

une critique de l'ordre capitaliste, elle est sans objet (si ce n'est temporaire) ni droit d'auteur et ne permet aucun profit financier³⁵.

Dans l'introduction d'un ouvrage collectif de 1986, Fujimori écrit en ce sens des formes de slogans : « Non à la consommation, oui à l'observation. Ne jamais pénétrer, rester dans la rue ! » ; « Gardons les mains propres, ne nous compromettons pas dans de sales combines bassement commerciales. Cantonnons-nous à l'Observation urbaine... et à rien d'autre »³⁶.

Le descriptif du *tomason* « type explosion atomique » démontre aussi clairement, au-delà d'un rapport teinté d'humour noir à la bombe, le caractère anti-capitaliste³⁷ de cette pratique, plus qu'un conservatisme ou une nostalgie :

Trace d'une maison dont la silhouette reste visible après sa destruction sur le mur extérieur de la construction voisine. L'appellation n'est pas sans évoquer le « sentiment poignant des choses » de ces ombres produites lors d'un déchaînement d'énergie colossale. Il n'est pas rare d'en apercevoir au bord de terrains vagues dans les villes soumises à des politiques d'urbanisation agressives ou à d'importants chantiers de réaménagement. Ces traces témoignent que la tornade de la bulle économique a eu un effet comparable au largage d'une bombe thermonucléaire³⁸.

Si la quête de *tomason* est un travail de mémoire à partir de traces, c'est pour mieux s'opposer à la propagande de la ville de Tokyo dans ses perspectives modernistes. Akasegawa et ses amis envisagent ainsi leurs explorations comme une forme de résistance. Célébrant « [...] des espaces sans valeur et des endroits négligés de la ville [...] »³⁹, ils prennent l'allure de Don Quichotte et Sancho Pança déambulant dans les rues tokyoïtes, avec pour seules armes, crayons, carnets, appareils photos et paroles avec un sens certain assumé de la dérision et de l'humour.

³⁵ H. Desbois : *Séminaire Labo Mosaïques*, *op.cit.*

³⁶ T. Fujimori : « Sous la bannière de l'Observation urbaine », *op.cit.* : 129.

³⁷ L'entrée dans l'ère capitaliste du Japon est favorisée par la présence américaine d'après-guerre vécue comme une forme de colonialisme par une grande part de la population japonaise.

³⁸ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 161.

³⁹ M. Ferrier : « Rojo / École de l'observation de la rue », *op.cit.*

2.3 La discipline japonaise de la *Modernologie*

Akasegawa inscrit l'observation urbaine propre à la quête de *tomason* dans une pratique antérieure initiée dès les années 1920 par l'architecte Kon Wajiro (1888–1973), inventeur de la *modernologie*. Cette dernière est créée à la suite du tremblement de terre du Kanto en 1923 qui a ravagé une partie du pays, dont Tokyo. Akasegawa écrit : « La modernologie de Kon Wajiro était née dans la plaine dévastée où tout ce que le séisme du Kanto avait mis à bas possédait désormais une valeur égale, où des baraques se construisaient ici et là, et la ville se reformait en se remodelant »⁴⁰. Il en retient ce regard sans hiérarchie qui porte son attention sur toutes les manifestations concrètes et visibles du monde au présent du regardeur.

Théorisée par une publication éponyme en 1930, la *modernologie* est alors définie comme la *science du présent*, en opposition à la *science de l'ancien* (l'archéologie). Elle se fonde sur l'observation, la collecte d'informations, la consignation des activités des habitants d'un lieu. Pratiquée par des étudiants, cette discipline se rapproche d'une « géographie humaine » selon Cardonnel⁴¹ ; Ferrier parle plutôt d'une « ethnographie urbaine très documentée des paysages de Tokyo »⁴² : soit une étude de l'humain en interaction avec son milieu.

Akasegawa enseigne ainsi la *modernologie* à Bigakko dès 1972, une école d'art privée ouverte à l'avant-garde japonaise. C'est dans ce double contexte (*modernologie* et mondialisation) qu'il va développer avec ses étudiants des sortes d'enquêtes urbaines. Il leur propose d'observer les encarts publicitaires, les petites annonces, les prospectus, dans les rues comme dans les journaux et les magazines.

Akasegawa s'inscrit pleinement dans cet héritage mais actualisé à l'aune des enjeux politiques de son temps. Il écrit : « Il est peut-être intéressant de noter que ce moment où l'art se met à déborder de la toile pour se répandre dans l'espace ordinaire en une sorte de phénomène modernologique correspond à celui des grandes manifestations contre le traité de sécurité (Anpo) qui firent à leur manière trembler la cité. Destruction et reconstruction sont l'origine du regard constitutif de la modernologie et de la science de l'observation urbaine »⁴³.

⁴⁰ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 123.

⁴¹ *Ibid.* : 222.

⁴² M. Ferrier : « Rojo / École de l'observation de la rue », *op.cit.*

⁴³ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 123.

2.4 Des avant-gardes au jeu de l'art contemporain

Dès les années 1960, se développe un *art de l'action* proprement japonais⁴⁴ auquel Akasegawa participe pleinement à travers le collectif *Hi-Red Center* notamment, après avoir pratiqué la peinture puis une forme de *junk art*. Cet art de l'action entre alors en résonance avec les avant-gardes occidentales (Dadaïsme, Happening, Situationnisme, Fluxus) diffusées sur l'archipel ainsi qu'avec l'internationalisation des idées et des luttes d'inspiration marxiste.

Akasegawa raconte cette période pleine d'effervescence et de désillusion à la fois, sur la porosité de l'art et de la politique :

C'était la fin de ma période « avant-gardiste ». J'avais moi-même fait reproduire des billets de mille yens. J'en avait fait des planches dont je me servais comme papier d'emballage. Puis j'avais cessé de produire. D'autant que l'expression « œuvre avant-gardiste » étaient maintenant passée dans le langage courant et désignait une *action* artistique et politique, la forme que prenaient les luttes revendicatives pour l'obtention de nouveaux droits civiques. L'époque cherchait alors à formuler des idées au moyen d'œuvres artistiques. Mais cette ambiance privilégiant l'originalité et les principes ne parvenait plus à m'intéresser et me fatiguait presque. Les expositions organisées dans les musées ou les galeries avaient un je-ne-sais-quoi de paradoxal. Elles étaient grotesques en un sens. C'est dans cet état d'esprit, railleurs et désabusés, que nous avons commencé nos promenades urbaines. Certaines œuvres d'art contemporain proposaient au regard par exemple des empilements hasardeux de matériaux bruts au point qu'en passant près d'un chantier où étaient renversées des tonnes de matériaux bruts : « Art contemporain ! » Ou encore ce rutilant panneau triangulaire de signalétique urbaine, éblouissant au soleil (on faisait alors grand cas de l'art cinétique) : « Art contemporain ! » Tant et tant d'œuvres consciencieusement produites par des artistes appliqués se trouvaient *déjà* dans les rues sans avoir jamais été *voulues* par quiconque. Voilà ce que nous désignions par

⁴⁴ A. Gossot : « Refoulement de l'histoire et engagement des corps : naissance de l'art de l'action au début des années 1960 », in : M. Lucken et al. : *Sengo, le Japon après la guerre*, Paris : Presses de l'Inalco : 2017.

« art contemporain ». Cela nous amusait beaucoup. Mais la réalité était que nous déambulions dans les rues à la recherche d'un art qui ne pouvait pas être désigné par le mot art et qui, d'ailleurs, ne revendiquait absolument rien pour lui-même⁴⁵.

Le *jeu de l'art contemporain*, comme la pratique de la *modernologie*, sont des activités qui ont participé à aiguïser le regard d'Akasegawa, de ses étudiants comme de ses amis. Elles ont préparé le terrain à la découverte du *tomason*, par cette capacité à ré-envisager le quotidien sous un regard neuf, défait des habitudes. Mais le *tomason* est aussi une quête, celle d'un art hors de toute efficacité et récupération politico-morale. Si l'observation urbaine et ses découvertes de *tomason* sont critiques, elles sont sans effet direct sur le monde capitaliste. Son enjeu fondamental est-il au-delà ?

La *société savante d'observation urbaine* comme activité artistique est ainsi devenue la cristallisation de différentes pratiques mûries en amont par Akasegawa et d'autres artistes et pédagogues le précédant. Pour Ferrier cette société savante, entre expérimentations scientifiques et populaires, a permis d'« entrer dans une autre dimension »⁴⁶ ! Quelle dimension ? C'est ce que nous allons envisager maintenant.

3 Variations performatives situées : du *ready-made* au *mitate*, du *suiseki* à la promenade

Perçu comme un symptôme de la fabrique accélérée de l'histoire mondialisée, le *tomason* est aussi pensé et pratiqué par ses *inventeurs-découvreurs* comme un art issu de tendances proprement japonaises pour envisager l'*habiter* des XX^e et XXI^e siècles sur l'archipel.

En plus des rôles de la *modernologie* et des avant-gardes nippones, Akasegawa décèle dans le *tomason* un troisième élément : le regard sur l'écoulement (chaotique) du temps que permet le *tomason* est propre à une tradition esthétique, la « conscience du beau » (*biishiki*). Le *mitate* en est un des procédés fondamental pour envisager les enjeux à l'endroit du *regard situé* propre à la pratique du *tomason* : son sens est littéralement « instituer (*taté*) par le regard (*mi*) »⁴⁷.

⁴⁵ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 24.

⁴⁶ M. Ferrier : « Rojo / École de l'observation de la rue », *op.cit.*

⁴⁷ A. Berque : « Préface », in : P. Bonnin et al. : *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op.cit.* : 118.

Cependant, le lien entre le *tomason* et le *mitate* n'a pas été envisagé directement par Akasegawa qui « croise des héritages différents en revisitant l'esthétique occidentale à l'aune des canons d'une « conscience de la beauté » (*biishiki*) issue de la tradition nipponne »⁴⁸. Et cet héritage occidental est celui de Marcel Duchamp (1887–1968).

3.1 De Duchamp...

Akasegawa s'inscrit directement dans la filiation avant-gardiste malmenant les critères du beau (et du bon goût). Il fera partie de la mouvance qualifiée de *néo-dadaïste* au Japon dans les années 1960. La possibilité que le *regardeur* devienne *celui qui fait l'œuvre*, par un déplacement du point de vue initié par Duchamp, va particulièrement retenir son attention : l'art advient au bon vouloir du spectateur, hors de la volonté d'un artiste-auteur. Constat dépité ou révélation d'un pouvoir propre à chacun, les *ready-made* de Duchamp « ont initié le mouvement » du *tomason* pour Akasegawa et ses amis. Il écrit en 1988 :

[...] la caractéristique essentielle distinguant un *tomason* des formes de l'art contemporain est de ne pas avoir d'auteur. La puissance du regard du spectateur se substitue radicalement à l'absence de puissance créatrice de l'artiste. [...] Sans la puissance de voir du regardeur, ils [les *tomason*] ne seraient que déchets, rebuts abandonnés au monde. Le *tomason* naît dans l'esprit de celui qui le voit au moment où il le voit devant lui, le regardeur traverse alors instantanément le fossé séparant notre monde et cet autre monde qui lui est associé. [...] Ils [les *ready-made*] ont aiguisé en nous le désir de connaître une extériorité bien plus radicale encore de cette puissance créatrice. C'est ainsi que l'art a quitté le champ de la puissance créatrice de l'artiste pour s'élargir et s'ouvrir à celle de la puissance créatrice de l'observation. La découverte du *tomason* survient au terme de ce processus⁴⁹.

Akasegawa parle de l'art du *tomason* (« puissance créatrice de l'observation ») comme d'une *extériorité radicale*. Sans auteur ni intention, cette *puis-*

⁴⁸ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 8.

⁴⁹ *Ibid.* : 74. Akasegawa écrit deux textes à ce sujet en juillet 1987. On peut les lire dans l'édition traduite par Cardonnel (*ibid.* : 69–78).

sance créatrice n'est pas la manifestation d'une expression et produit une expérience de l'ordre du *hors de soi*. Si expression il y a, elle vient de ses *inventeurs-découvreurs*, sous la forme d'émotions et de discussions qui se laissent traverser par cette puissance créatrice dont ils deviennent les *vecteurs*.

Fujimori écrit en ce sens : « Mettre un terme à une compréhension de l'art comme expression de quelque chose. La faillite d'une conception de l'art issu de la modernité... »⁵⁰ ; ou encore au sujet de l'observation « il n'y a ici aucune place laissée à « l'expression de soi » »⁵¹.

Akasegawa utilise et invente une autre formulation en 1998, celle de « l'étrangeté du voir » qui permet de déceler l'altérité derrière le familier : « Marcher dans la ville, découvrir un *tomason*, voilà qui te fait rapidement éprouver ce que je nomme "l'étrangeté du voir" »⁵².

Pour Fujimori aussi, il s'agit avec Duchamp de « retrouver l'innocence de l'enfant jouant dans la rue »⁵³, celle d'un regard non encore conditionné par le fonctionnalisme des choses et des objets, un regard créateur d'associations libres.

Par l'intermédiaire de Duchamp, Akasegawa, Fujimori et leurs amis retrouvent une pratique culturelle ancienne : « En posant un urinoir à plat pour faire *Fountain*, Duchamp retrouve sans le savoir l'art du *mitate*, soit cette façon propre de l'esthétique japonaise d'évoquer ou de suggérer une chose par une autre »⁵⁴.

3.2 ... Au *mitate*

En 1986, à l'occasion de la fondation de la *Société savante d'observation urbaine*, les membres fondateurs réalisent une table ronde dont les propos sont enregistrés, puis partiellement transcrits et publiés par Cardonnel. Cet extrait établit la genèse de la pratique du *tomason* et revient notamment sur la notion de *mitate*. Voici le passage :

Akasegawa : [...] Qu'il suffise de regarder une chose pour qu'elle se transforme est très japonais, non ? Vous vous promenez dans la rue.

⁵⁰ *Ibid.* : 149.

⁵¹ *Ibid.* : 134.

⁵² *Ibid.* : 26.

⁵³ *Ibid.* : 133.

⁵⁴ *Ibid.* : 77.

Ce qui se trouve dans la rue, c'est ce que vous avez tous les jours sous les yeux mais il suffit de modifier sa manière de regarder pour que les choses prennent une valeur tout autre.

Matsuda : C'est la technique du *mitate* qui se pratique depuis l'ère d'Edo.

Akasegawa : Oui, c'est l'impression que j'ai, en poussant un peu. Je pense que l'archipel nippon est un terrain favorable. Il y règne un certain magnétisme propice au *mitate*. Des ondes *mitate* (rires).

Minami : Oui, vous avez tous les deux raison. Ce n'est pas sans rapport. Et c'est en cela que la chasse au *tomason* est intéressante. Ce procédé de *mitate* consistant à *voir une chose comme...* donne l'impression au final d'avoir compris quelque chose. C'est une sorte de réarrangement mental de ce que nous sommes habitués à voir en désignant un aspect capable de le redéfinir à partir de sa forme. Comme de vider entièrement une valise des objets qu'elle contient pour les y redisposer d'une manière différente. Quel plaisir lorsqu'on y parvient ! *Mitate*, c'est déconstruire pour reconstruire. Réarranger les choses est une activité plaisante⁵⁵.

À l'instar du procédé du *mitate*, la pratique du *tomason* est un *art interprétatif* fondé sur un *observateur* qui se rend disponible et attentif à la découverte, le *regard* qui le révèle et la *parole* qui l'instaure en tant que tel. L'art devient alors une expérience non pas de l'intériorité mais au contraire de l'extériorité. Akasegawa écrit en 1988 : « L'art est un composé de particules minuscules si petites qu'elles sont invisibles et ont fini par fuiter et se disséminer. Le *tomason* est une des formes prises par l'art depuis sa dissémination. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été découvert dans la rue, à l'écart, dans les coins et recoins de l'espace public »⁵⁶.

Mais qu'est-ce que le *mitate* historiquement ? L'historienne Sylvie Brosseau retrace l'itinéraire de cette notion attachée à plusieurs domaines artistiques au Japon : un procédé rhétorique poétique complexe (métaphore), utilisé dans l'art du thé, puis transposé aux arts de l'estampe (*ukiyo-e*). Plus récemment, le *mitate* est devenu un des principes pour envisager l'art du paysage, le jardin.

⁵⁵ *Ibid.* : 154.

⁵⁶ *Ibid.* : 74.

Brosseau en donne une définition générale⁵⁷ :

Ce qui importe, ce n'est pas comment les choses sont réellement, mais comment elles sont perçues. A partir du principe de comparaison, une chose est appréciée dans son rapport avec une autre chose et en référence avec un autre registre. *Mitate* implique une interprétation de ce que l'on voit, ou plus amplement ressent, et une mise en relation. C'est un processus créatif de recomposition d'éléments mis en coprésence par un jeu de transferts d'images, de mémoires, d'un domaine vers un autre. S'opère une sorte de déconstruction du monde et de recomposition d'un univers hybride qui invite en retour à un décodage, une interprétation.

Le rôle de la parole est fondamental dans la pratique de l'observation urbaine, comme du *mitate*. Akasegawa écrit : « C'étaient les mots que nous utilisions pour les interpréter, pour faire parler ces images, qui donnaient tout leur éclat aux objets capturés. La parole les rendait saillants et magnifiait la splendeur de leur fadeur »⁵⁸.

Au jardin, le procédé poétique du *mitate* consiste à s'affranchir « de son propre territoire », en convoquant des espaces-temps lointains ou imaginaires au sein de l'espace concret, « non par imitation ou reproduction, mais par schématisation et miniaturisation [...] »⁵⁹. La toponymie joue d'ailleurs un rôle fondamental dans cette transposition : « [...] c'est le nom qui compte, plutôt que la morphologie »⁶⁰.

Au jardin, le voyage mental se superpose à la promenade concrète. On rejoint le changement de dimension évoqué précédemment par Ferrier⁶¹ au sujet du *tomason*, relevé aussi par Cardonnel⁶². Quant à Brosseau, elle écrit : « Le *mitate* rapproche des espaces-temps hétérogènes encapsulés et emboîtés dans un lieu où l'espace se dilate. Il peut être défini comme l'expression figurée (symbolique et condensée) d'un autre monde dans celui-ci, confirmant l'hypothèse que le

⁵⁷ S. Brosseau : « Mitate / Chose « vue comme » », in : P. Bonnin et al. : *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op.cit.* : 333-336.

⁵⁸ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 84.

⁵⁹ S. Brosseau : « Mitate / Chose « vue comme » », *op.cit.*

⁶⁰ A. Berque : « L'appareillage de l'ici vers l'ailleurs dans les jardins japonais », *op.cit.* : 118.

⁶¹ M. Ferrier : « Rojo / École de l'observation de la rue », *op.cit.*

⁶² G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 224.

monde est multiple. Il permet de côtoyer le sacré tout en restant proche du quotidien et révèle la coprésence d'univers parallèles »⁶³.

Ce pourrait être une description de la ville palimpseste et de ses habiters multiples.

La relation entre toutes ces dimensions est ainsi instauratrice de *spatialité* dans les trois significations relevées par Berque et citées au début de ce texte.

Mais si ce rapport multidimensionnel rapproche le *tomason* de l'art du jardin, ce dernier reste intentionnel et conçu par un aménageur : « (...) l'imaginaire du créateur et celui du promeneur sont mis en relation et en mouvement par le procédé du *mitate* [...] »⁶⁴.

Il existe cependant une pratique propre au Japon qui procède du *mitate*, multidimensionnelle et liée au hasard de la découverte par un observateur, le fragment d'un tout développant en outre une relation spécifique entre l'objet et son découvreur sans qu'il y ait d'auteur : il s'agit du *suseki*, abréviation de *sansui keiseki*, qui signifie littéralement *pietre vue de paysage*⁶⁵. Cependant il faut l'entendre comme « une pierre signe de paysage »⁶⁶, et non pas *paysage en soi*.

La comparaison du *tomason* avec le *suseki*, tous deux participant du *mitate*, pourrait ainsi nous permettre d'affiner les caractéristiques du premier.

3.3 Du *suseki*...

Qu'est-ce qu'une *pietre paysage* ?

La *pietre paysage* arrive à l'existence (elle est inventée) en plusieurs étapes. Elle est d'abord cherchée dans des milieux naturels (montagne, plage, rivière) sans que son inventeur n'ait une idée préconçue de sa forme, de sa taille, de son grain, de sa couleur. Une fois découverte (ou reconnue, ou remarquée) parmi la multitude, la pierre est prélevée de son milieu puis déplacée chez le collectionneur. Enfin, celle-ci est exposée dans une pièce de la maison ou au jardin : isolée des autres, la pierre advient *en tant que pietre paysage*, sa singularité est révélée. Parfois, la pierre peut aussi être « nettoyée, brossée et

⁶³ S. Brosseau : « Mitate / Chose « vue comme » », *op.cit.* : 335.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ B. Jeannel : « Ishi / Pierre », in : P. Bonnin et al. : *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op.cit.* : 190. C'est une pratique commune à la Corée (*suseok*) et à la Chine (*Ya-shi*).

⁶⁶ Y. Millet : « Suseok & Ready-made. Vers une ontologie transitionnelle des œuvres d'art », *Revue de l'association d'étude de la culture et des arts en France (CFAF)* 6(6) : 669–686, p. 674.

patinée ». Fragment de réel, la *Pierre Paysage* devient à la fois « un objet de collection, de contemplation sinon de méditation »⁶⁷.

La *Pierre Paysage* advient en tant que telle par un double geste ou déplacement qui lui fait perdre son état premier : elle est décontextualisée de son milieu d'origine et elle est mise en valeur spatialement. Plus précisément, elle est le plus souvent présentée comme un objet de collection muséal : « [...] tout rappelle les conventions d'une exposition de sculptures ou d'objets d'art ordinaires : l'alignement, l'éclairage, les titres et surtout les différents socles sur lesquels ces pierres sont disposées »⁶⁸. Déplacement et muséification permettent alors d'orienter autrement le regard du collectionneur, pour l'envisager *en tant que Pierre Paysage*.

Deux éléments distinguent la pratique du *tomason* de celle du *suiseki*.

D'abord, le *tomason* ne procède à aucun changement ou déplacement spatial : ni nettoyage, ni muséification, ni mise en scène pour orienter le regard (sans accessoire muséal rajouté). Il n'est le résultat d'aucun agencement spatial spécifique de la part de son *inventeur-découvreur*. Mais nous pouvons voir dans son enregistrement (avec dénomination, descriptif et typologisation), une forme de muséification, dans le sens premier d'une *mise en mémoire* : l'*Encyclopédie du tomason* illustrée de photos (1996) est digne de ces listes inscrites dans des registres, « recueils de paradoxes » ou « collections mémorables »⁶⁹ sous d'autres latitudes et au moins dès l'Antiquité gréco-romaine.

Ensuite, si le fragment d'architecture-tomason opère un changement de nature ou d'*être* concomitant d'un changement de point de vue de son observateur, cela ne se produit pas par son déplacement dans l'espace, mais par son déplacement (persistance) dans le temps : le *tomason* voit se succéder les habitants, succession corrélée à un remodelage total ou partiel de l'espace urbain où il est situé. Il est en cela une sorte de *Pierre Paysage* inversée. Il est lui-même l'observateur muet de la transformation de la ville, avant de devenir à son tour l'objet de tous les regards. Akasegawa écrit : « C'est l'*intensité* du processus de son lent effacement, de son écrasement ou de son pré-engloutissement qui révèle la caractéristique d'un *tomason* »⁷⁰.

Mais la pierre, en tant que telle et en tant que *Pierre Paysage* (signe), n'est-elle pas aussi le témoignage silencieux d'un temps encore plus long, géologique ?

⁶⁷ *Ibid.* : 670.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ P. Falguières : *Les chambres des merveilles*, Paris : Bayard, 2003 : 9.

⁷⁰ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 95.

Ces deux pratiques et objets artistiques partagent cependant le même processus artistique : la découverte suscite l'étonnement d'un observateur-collectionneur ; l'œuvre advient par le déplacement (d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre, du regard ou point de vue) et par une dénomination (le pouvoir de la désignation par le langage). Si le *tomason* est voué à disparaître, le *suiseki* est réversible et peut redevenir une pierre parmi les pierres. Le caractère « flottant »⁷¹ du *tomason* comme celui du *suiseki*, sans intention car sans auteur, est le propre de leur spatialité, leur signification par le milieu, et non pas selon une *ontologie essentialiste*. Plus qu'un évènement ou un moment, l'art du *tomason* et du *suiseki* est une *situation* à activer, à actualiser : ce sont des pratiques et des expériences artistiques situées mais *sans objet* (ni auteur).

Mais l'art sans objet et la dissémination de l'autorat se pratiquent aussi ailleurs, hors de la sphère d'influence du *mitate* à l'œuvre dans le *suiseki*.

3.4 ... À la promenade avec Hendrik Sturm

Un premier élément rapproche les pratiques de l'observation urbaine et de la promenade chez Akasegawa et Sturm. On l'a noté précédemment, l'enjeu des déambulations à Tokyo est la découverte de *tomason*, un marqueur plus ou moins architecturé des changements urbains successifs. Sturm s'intéresse aussi aux marqueurs spatiaux qui révèlent la ville de Marseille (son terrain artistique privilégié) dans toute sa densité (usages, histoires, etc.). Il nomme *traces* et aussi *commutateurs* ces marqueurs spatiaux. Terme emprunté à la géographie, le *commutateur* indique des activités ou usages distincts cohabitants sur un même lieu, à travers l'histoire⁷².

Les *tomason* (Akasegawa) et les *commutateurs* (Sturm) permettent d'envisager plusieurs dimensions (temporelles et d'usages) d'un même espace, homogène seulement en apparence. Ainsi, Akasegawa et Sturm orientent-ils leur regard et celui des participants sur ce qui est rendu invisible et prêt à disparaître

Un deuxième élément a attiré notre attention : Akasegawa et d'autres observateurs urbains voyaient dans leurs déambulations à Tokyo l'occasion de se « *muscler le regard* »⁷³. Cela résonnait particulièrement avec l'expression

⁷¹ Y. Millet : « Suseok & Ready-made. Vers une ontologie transitionnelle des œuvres d'art », *op.cit.* : 674.

⁷² C. Nicolas : *Spatialité de la mémoire...*, *op.cit.*

⁷³ T. Fujimori : « Sous la bannière de l'Observation urbaine », *op.cit.* : 136.

« *sculpter le regard* »⁷⁴ utilisée par Sturm au sujet de l'enjeu de ses promenades. Qu'il s'agisse de *sculpter* ou de *muscler*, il faut y entendre une pratique répétée, comme un apprentissage et un entraînement, celui de la plasticité du regard. Cette plasticité permet au regard de déceler les dimensions cachées du monde. Akasegawa parle ainsi de la « libération du regard éprouvée dans les rues »⁷⁵ par la pratique de l'observation urbaine.

Pour développer cette plasticité, Sturm emprunte ses méthodes d'analyses du paysage auprès de différentes disciplines (géographie, anthropologie, histoire, ingénierie, etc.). Il a lui-même suivi une double formation en tant qu'artiste et neurobiologiste.

À travers cette pluralité de points de vue disciplinaires pour appréhender les phénomènes urbains, Sturm leur reconnaît un dénominateur commun : l'historien Carlo Ginzburg l'a nommé *paradigme indiciaire*, soit l'observation des traces, indices et signes présents sur le terrain de l'enquête, donnant à reconstruire (à rebours), par exemple, les formations et transformations d'un paysage.

Fujimori réalise le même cheminement et retrouve également ce principe commun transdisciplinaire sous le nom d'*observation*, une *méta-méthode* en quelque sorte apportant un crédit scientifique à la quête du *tomason*. Il écrit : « [...] les observations scientifiques menées dans les campagnes à la recherche de plantes, d'animaux ou de minerais sont qualitativement très proches d'une contemplation artistique »⁷⁶. Il explique par ailleurs, qu'à force de spécialisation, les spécialistes « perdent progressivement la vue », « l'œil seul ne permet plus de rien distinguer dans la complication du réel »⁷⁷. Cette critique du régime d'expertise propre à la constitution des savoirs en disciplines se manifeste concrètement par des approches transversales, interdisciplinaires et amateurs, sans hiérarchie, comme avec la *modernologie*.

C'est également la posture de Sturm qui mêle lors de ses promenades et discussions collectives des registres informatifs de l'ordre de l'anecdotique, du scientifique (interdisciplinaire), des rumeurs, etc. Chez Sturm, cette volonté d'appréhender le monde concret dans sa totalité trouve principalement sa fi-

⁷⁴ Sturm utilisait cette expression qu'il avait forgée régulièrement à l'oral, lors de conversations informelles ou plus rarement lors de promenades si on l'interrogeait au sujet des enjeux de la marche (Nicolas 2023). Il utilisait également les expressions *augmenter le regard* et *épaissir le regard* rapportées à l'écrit lors d'un entretien (Uyttenhove et al. 2005).

⁷⁵ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason, op.cit.* : 95.

⁷⁶ T. Fujimori : « Sous la bannière de l'Observation urbaine », *op.cit.* : 134.

⁷⁷ G. Akasegawa : *Anatomie du tomason, op.cit.* : 136.

liation dans l'humanisme et le romantisme, chez Alexander von Humboldt notamment, ainsi que les sciences expérimentales.

Pour résumé, comme l'écrit Fujimori, « l'Observation urbaine voit le jour entre les Arts et l'Histoire naturelle. Sa mère est la modernologie. Elle quitte le domaine de la Science lorsqu'elle se divise en spécialités savantes »⁷⁸. La science se doit donc d'être totalisante.

Aussi bien pour Sturm que pour Akasegawa et ses amis, « l'art est très proche de la science car il est aussi un processus de connaissance »⁷⁹. Même les connaissances hors d'un système rationnel pour les penser sont perceptibles par l'observation située : Sturm s'intéresse en ce sens au *génie du lieu*, des sortes de persistances localisées d'usage à travers le temps, sans explication logique ni tradition ; Akasegawa s'intéresse lui à « l'animisme des villes »⁸⁰.

Pour finir, Sturm et Akasegawa développent des pratiques sans auteur ni objet délimité.

Sculpter l'espace par la marche et l'observation, et sculpter par là-même son regard via le rapport aux lieux traversés : une activité artistique qui ne produit rien concrètement. D'autant plus qu'en promenade, Sturm inscrit ses pas sur des chemins existants (de toutes sortes), et décèle des traces-signes plutôt qu'il n'en laisse sur son passage. Aussi, Sturm considère-t-il les participants comme des *copromeneurs* où chacun d'entre eux contribue à la construction de la promenade, par son vécu des lieux traversés autant que son histoire personnelle.

Comme Akasegawa l'écrit en synthèse : « L'observation urbaine ne crée rien. Elle découvre. Elle invente »⁸¹. Dans le cadre de cette activité collective, Akasegawa ne produit *rien*.

4 Conclusion

Le *tomason* est une persistance accidentelle du passé, un témoignage du passage du temps. Objet géographique étrange, il surgit sans qu'on s'y attende, hors de toute forme d'intention artistique ; il a perdu sa place sans pour autant changer d'emplacement ; la ville autour a muté en oubliant de le faire disparaître (temporairement) avec l'ensemble dont il faisait partie. Le *tomason* est alors ré-

⁷⁸ *Ibid.* : 142.

⁷⁹ *Ibid.* : 150.

⁸⁰ *Ibid.* : 95.

⁸¹ *Ibid.* : 108.

duit à l'état de reste, de détail, de trace, sans préciser de quoi il est métonymique, « hors-champ »⁸², pourtant intégré dans le paysage quotidien par le voisinage.

L'ensemble des facteurs et des références auquel le *tomason* peut être associé témoigne d'un éclectisme sans hiérarchie entre le passé et le présent, l'Extrême-Orient et l'Occident, et que la spatialité révèle à qui sait l'ausculter. En ce sens, le *tomason* peut à la fois être perçu comme une manifestation anachronique et son actualisation à l'aune de l'époque d'Akasegawa et ses amis. Ainsi, le *tomason* met-il à mal une conception progressiste ou linéaire du temps.

Son observation est surtout heuristique pour la compréhension de la transformation à la fois de la ville et du regard.

Akasegawa écrit : « N'avons-nous pas le sentiment de faire corps avec la ville ? De la rendre nôtre ? »⁸³. En 1986, il titre un article « Pour une science de l'échappement de l'art : un regard ressaisissant le regard » (p. 49). Cardonnel y analyse une poïétique à l'oeuvre : « Élargir le regard en le réintroduisant dans le cycle de sa propre production en tant que regard »⁸⁴.

La quête du *tomason* est ainsi une fabrique (poïétique) *spatialisante*.

Akasegawa et Sturm ont développé des pratiques artistiques similaires via la marche urbaine collective (performance située) dont l'enjeu se situait principalement à l'endroit de cette fabrique (*sculpter, muscler*) du lieu (paysage, ville) comme du *regard géographique* (Tokyo, Marseille).

Le regardeur (collectionneur, méditant et contemplateur) face au *suiseki* éprouve également cette relation spatialisée et spatialisante : à force de méditation, de contemplation, le regardeur se prolonge dans le monde minéral et le monde minéral pénètre dans son regard.

Ainsi, la fabrique est-elle réciproque, entre le regardeur et le paysage, le collectionneur et la *pierre paysage*, l'observateur et le *tomason*.

Pour finir, nous souhaiterions insister le caractère dépouillé et radical des pratiques artistiques géographiques d'Akasegawa et de Sturm. Ces pratiques ont quelque chose d'archétypal, de matriciel : elles se sont défaites de tout ce qui n'est pas nécessaire à l'expérience artistique, pour se concentrer sur le pouvoir opératoire du regard humain en interaction avec le monde, un regard situé (géographique) sans aucun intermédiaire ni accessoire. Il s'agit de l'invention à son degré le plus minimum, sans objet ni auteur délimités.

⁸² *Ibid.* : 158.

⁸³ *Ibid.* : 140.

⁸⁴ *Ibid.* : 47.

À l'encontre du culte des artistes, de la spéculation financière autour des œuvres, de l'idéologie hors-sol et universalisante des sociétés contemporaines néolibérales, Akasegawa et Sturm se sont opposés aux tendances majeures de leur temps. Ils ont ainsi développé une ruse discrète pour rendre les regards conscients de leur potentiel (puissance) et des manières de l'activer, et cela par un art en tant qu'*enseignement*, *apprentissage*. Ce qu'ont été l'observation urbaine à Tokyo et la promenade à Marseille.

Bibliographie

- Akasegawa, G. (2024) : *Anatomie du tomason*. Traduction et présentation : Sylvain Cardonnel. Paris : Les presses du réel.
- Akasegawa, G. & M. Fargo (2010) : *Hyperart-tomason*. New York : Kaya Press.
- Berque, A. (2000) : L'appareillage de l'ici vers l'ailleurs dans les jardins japonais. *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 22 : 115–123. <https://doi.org/10.3406/oroc.2000.1119>
- Berque, A. (2014) : Préface. In : Bonnin et al. (2014 : 17–19).
- Bolzoni, L. : *La camera della memoria*. Torino : Einaudi.
- Bonnin, P. et al. (2014) : *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS.
- Brosseau, S. (2014) : Mitate / Chose « vue comme ». In : Bonnin et al. (2014 : 333–336).
- Desbois, H. (2014) : Monuments intimes : les thomassons, témoins modestes des mutations contemporaines. In : *Séminaire Labo Mosaiques*. Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris, 28 mars, 2014. <http://www.geojapon.fr/thomassonsok.pdf>
- Falguières, P. (2003) : *Les chambres des merveilles*. Paris : Bayard.
- Ferrier, M. (2014) : Rojo / École de l'observation de la rue. In : Bonnin et al. (2014 : 386–388).
- Fujimori, T. (2024) : Sous la bannière de l'Observation urbaine. In : Akasegawa (2024 : 127–142).
- Gervais-Lambony, P. (2012) : Nostalgies citadines en Afrique du Sud. In : *EspacesTemps.net*. <https://www.espacestemp.net/articles/nostalgies-citadines-en-afrique-sud/>
- Gervais-Lambony, P. (2017) : Le tomason : un concept pour penser autrement les discontinuités et discontiguïtés de nos vies citadines? *Espaces et sociétés*. 1 : 205–218. <https://doi.org/10.3917/esp.168.0205>

- Giannisi, P. (2006) : *Récits des voies. Chants et cheminements en Grèce archaïque*. Grenoble : Jérôme Millon.
- Ginzburg, C. (1980) : Signes, traces, pistes. Racine d'un paradigme indiciare. *Le Débat*. 6 : 3–44. <https://doi.org/10.3917/deba.006.0003>
- Gossot, A. (2017) : Refoulement de l'histoire et engagement des corps : naissance de l'art de l'action au début des années 1960. In : M. Lucken et al. *Sengo, le Japon après la guerre*. Paris : Presses de l'Inalco. <https://doi.org/10.4000/bo oks.pressesinalco.1235>
- Jeannel, B. (2014) : Ishi / Pierre. In : Bonnin et al. (2014 : 188–190).
- Marot, S. (1999) : L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture. *Le Visiteur, ville, territoire, paysage* 4 : 114–177.
- Millet, Y. (2008) : Suseok & Ready-made. Vers une ontologie transitionnelle des œuvres d'art. *Revue de l'association d'étude de la culture et des arts en France (CFAF)* 6(6) : 669–686.
- Neale, M. et al. (2023) : *Songlines, Chant des pistes du désert australien*. Paris : Musée du quai Branly – Jacques Chirac / El Viso.
- Nicolas, C. (2023) : *Spatialité de la mémoire et de la création dans les pratiques contemporaines de la performance. Hendrik Sturm, Abraham Poincheval*. Thèse doctorale. Université d'Artois.
- Uyttenhove, P. et al. (2008) : AAP-2005-UYT, La puissance projective, Narrativité et imagerie discursives au fondement du projet urbain scientifique. Rapport final d'un programme interministériel de recherche : Art, Architecture & Paysage. Marché à procédure adaptée n° F05.55 du 3 novembre 2005. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/184/236/RUG01-002184236_2015_0001_AC.pdf
- Yates, F. A. (1995) : *The Art of Memory*. London : Routledge and Kegan Paul.