



HAL
open science

Dispositif, récit et spatialité. Le motif du tokonoma dans l'œuvre du plasticien Alexandre-Takuya Katô

Yann Calbérac

► **To cite this version:**

Yann Calbérac. Dispositif, récit et spatialité. Le motif du tokonoma dans l'œuvre du plasticien Alexandre-Takuya Katô. *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 2023, n° 32 (2), pp.203-214. <10.3917/nre.032.0203>. <halshs-04441252>

HAL Id: halshs-04441252

<https://shs.hal.science/halshs-04441252v1>

Submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Yann CALBÉRAC
Institut universitaire de France
Université de Reims Champagne-Ardenne
CRIMEL
Centre Marc-Bloch
yann.calberac@univ-reims.fr

VARIA

Dispositif, récit et spatialité. Le motif du *tokonoma* dans l'œuvre du plasticien Alexandre-Takuya Katô

Résumé : À partir d'un livre – *La Visite* – écrit par le plasticien Alexandre-Takuya Katô, l'article entend interroger, à partir de l'exemple du *tokonoma* (une alcôve de la maison japonaise traditionnelle destinée à abriter des œuvres d'art), les formes de spatialité propres aux dispositifs en usage dans les arts plastique dont le *tokonoma* est un emblème. Cette démarche permet d'articuler dispositif, récit et spatialité. Pour mener à bien l'analyse, le cadre analytique est emprunté à l'écriture – et donc à la *différance* – telle que Jacques Derrida l'a définie.

Mots-clés : *tokonoma*, dispositif, spatialité, écriture, récit.

Apparatus, narratives, and spatiality. The topic of *tokonoma* in the work of the visual artist Alexandre-Takuya Katô

Abstract: Based on the book entitled *La Visite* by the visual artist Alexandre-Takuya Katô, this article aims to examine the forms of spatiality specific to the apparatus. To do this, it explores the *tokonoma*, an alcove in the traditional Japanese house designed to house works of art. This makes it possible to articulate apparatus, narratives, and spatiality. The analytical framework is borrowed from Jacques Derrida's conception of writing and of *différance*.

Keywords: *tokonoma*, apparatus, spatiality, writing, narratives.

Dans la maison japonaise traditionnelle¹, le *tokonoma* désigne l'alcôve laissée dans la pénombre et exclusivement destinée à exposer des œuvres d'art régulièrement changées au gré des saisons² mais appartenant toujours à trois catégories précises : une peinture ou une calligraphie (*kakejiku*) et un vase dans lequel se trouve une composition florale (*ikebana*). Le *tokonoma* est donc un dispositif qui met en relation en un même lieu des objets qui entretiennent des liens de signification entre eux : il est à la fois le réceptacle d'œuvres, mais constitue en soi une œuvre d'art par le simple fait qu'il met en relation ces différents

¹ Le principe du *tokonoma* est longuement décrit dans : Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, Paris, POF, 2008.

² Sur l'importance des saisons dans la culture japonaise, je renvoie à : Ryoko Sekiguchi, *Nagori, la nostalgie de la saison qui vient de nous quitter*, Paris, POL, 2018.

éléments. Le motif du *tokonoma* inspire le plasticien Alexandre-Takuya Katô qui applique son dispositif formel à son livre *La Visite*³ dans lequel il met non seulement en scène et en mots un *tokonoma* mais surtout mobilise ses fonctions : l'artiste fait du *tokonoma* le cœur de la maison (non seulement parce qu'il en occupe le centre, tout comme il occupe le centre du livre, mais aussi parce qu'il est le reflet de l'âme de son occupant), mais en fait aussi l'emblème du musée ou de la galerie d'art. En mobilisant ainsi le *tokonoma*, Alexandre-Takuya Katô questionne le *dispositif*, terme très disputé aujourd'hui aussi bien dans les arts – qu'ils soient plastiques⁴, scéniques⁵ ou cinématographiques⁶ – que dans les sciences humaines et sociales⁷. Si ce mouvement est ancien, la parution récente de l'ouvrage incisif de Giorgio Agamben – *Qu'est-ce qu'un dispositif*⁸ ? – a permis, dans le sillage de Michel Foucault, de donner une visibilité renouvelée à ce concept, et sa présence dans toutes les bonnes librairies muséales a participé de sa popularisation dans le champ de l'art contemporain. Mais au-delà du seul événement éditorial, ce regain d'intérêt s'explique par des évolutions récentes et profondes des sphères académique et artistique qui ont permis de faire du dispositif un questionnement et une méthode désormais centraux, aussi bien pour les sciences humaines et sociales que pour les arts.

Le tournant culturel des sciences humaines et sociales a permis l'essor des études culturelles⁹ et a contribué à faire des biens et des pratiques culturels des objets légitimes. Surtout, ce tournant a permis d'aller à l'encontre de la séparation radicale que le positivisme a entérinée entre les arts (qui ont des finalités esthétiques) et les sciences (qui ont de finalités cognitives)¹⁰ : désormais les arts et les sciences sont sur le même plan, et les artistes et les scientifiques travaillent de concert, partagent les mêmes interrogations et s'échangent leurs méthodes¹¹. Il n'est donc pas surprenant que le dispositif circule ainsi d'un monde à l'autre et que la définition qu'en a jadis proposée Michel Foucault inspire désormais autant les artistes que les scientifiques :

« Ce que j'essaie de repérer sous ce nom [de dispositif], c'est, premièrement, en ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments¹². »

³ Alexandre-Takuya Katô, *La Visite*, Angoulême, Éditions Marguerite Waknine, 2019.

⁴ Angelica Gonzalez (dir.), « Dispositif(s) dans l'art contemporain », *Marges*, n°20, 2015.

⁵ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n°88, 2008, pp. 91-103.

⁶ Luc Moullet, « Les dispositifs du cinéma contemporain », *Esprit*, n° 8-9, 2007, pp. 121-130 ; Christine Seux, « Écran(s) », *Le Télémaque*, vol. 45, n°1, 2014, pp. 15-25.

⁷ Geneviève Jacquinet-Delaunay et Laurence Monnoyer (dir.), « Le Dispositif, entre usage et concept », *Hermès, la revue*, n°25-3, 1999.

⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2014. Cette question a aussi servi de titre à une conférence de Gilles Deleuze donnée en hommage à Michel Foucault : Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », in Collectif, *Michel Foucault, philosophe, Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*, Paris, Le Seuil, 1989, pp. 185-195.

⁹ Maxime Cervulle et Nelly Quemeneur, *Cultural studies, théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015.

¹⁰ Jacques Lévy et Irene Sartoretti, « Arts, sciences : le temps de l'hybridation », *EspacesTemps.net*, 2018, en ligne : <https://www.espacestems.net/articles/arts-sciences-le-temps-de-lhybridation/> ; Boris Grésillon, *Pour une hybridation entre arts et sciences sociales*, Paris, CNRS Éditions, 2020.

¹¹ Aline Caillet, *L'Art de l'enquête, savoirs pratiques et sciences sociales*, Paris, Mimésis, 2019 ; Carole Talon-Hugon, *L'Artiste en habits de chercheur*, Paris, Puf, 2021.

¹² Michel Foucault, « Le Jeu de Michel Foucault (1977) » in Michel Foucault, *Dits et écrits II (1976-1988)*, Paris, Gallimard, 2017, p. 199.

Le dispositif a donc la capacité d'articuler des éléments de nature hétérogène, matériels ou non, discursifs ou non ; s'il mêle des éléments discursifs ou immatériels, le dispositif a toujours une dimension matérielle (c'est-à-dire qu'il est inscrit dans l'espace) et sa dimension relationnelle (« le réseau qu'on peut établir entre ces éléments ») est au cœur de son essence. Il a autant permis aux scientifiques de renouveler leurs objets qu'aux artistes de poursuivre la critique de la conception romantique de l'œuvre d'art, tout en leur offrant un médium privilégié pour une approche relationnelle aujourd'hui valorisée¹³.

Cette redéfinition de ce qui fait œuvre dans l'art fait écho aux interrogations que le *tournant spatial de l'art* a soulevées¹⁴ en questionnant les conditions d'exposition des œuvres, depuis la remise en cause du lieu muséal par les *land artists*¹⁵ ou à l'inverse les débats autour de l'affirmation du *white cube* comme lieu privilégié de monstration¹⁶. C'est l'exposition¹⁷ qui est ainsi débattue alors même qu'on interroge la dimension spatiale des œuvres. Ce tournant spatial de l'art interroge à deux niveaux distincts : tout d'abord un questionnement sur les modalités d'exposition des œuvres et les lieux qui peuvent les accueillir, mais surtout une interrogation sur la dimension spatiale des œuvres elles-mêmes ; il interroge donc doublement le dispositif. D'une part, une réflexion sur ses conditions d'exposition : quelles sont sa matérialité, sa dimension, sa nature ? Quelle *place*¹⁸ occupe-t-il ? D'autre part : qu'est-ce qui fait œuvre dans sa relationnalité ? Comment l'œuvre se déploie-t-elle dans l'espace pour faire tenir ensemble des matériaux hétérogènes, mais aussi des publics qui sont invités à interagir avec l'œuvre et plus seulement à la regarder ? Les dispositifs gagnent ainsi en complexité et deviennent immersifs ou inclusifs et questionnent la place des spectateurs¹⁹.

Ce qui importe dans le dispositif n'est donc pas tant l'espace de l'exposition dans lequel il se trouve, mais plutôt les pratiques spatiales qu'il induit autant chez les artistes qui le produisent que chez les publics qui le regardent ou l'activent. Pour l'analyser, l'accent doit donc être mis non pas tant sur l'espace (le lieu dans lequel il se trouve) que sur les spatialités, c'est-à-dire les pratiques qui consistent à « faire avec l'espace²⁰ » : c'est le principe du *tournant des spatialités*²¹ qui invite à explorer les pratiques en tant qu'elles mettent en jeu la dimension spatiale des sociétés dans leur ensemble et à faire de *situations* de petite dimension,

¹³ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

¹⁴ Anne Volvey, « De, sur, par, avec l'art... Mouvements de géographie vers l'art. Perspectives empiriques théoriques, politiques et épistémologiques », in Vincent Clément, Mathis Stock et Anne Volvey (dir.), *Mouvements de géographie ? Une science sociale aux tournants*, Rennes, PUR, 2021, pp. 189-223.

¹⁵ Anne Volvey, « Art et spatialités d'après l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique », thèse de doctorat de l'Université Paris 1, 15 décembre 2003 ; Michel Poinot, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel, 2020.

¹⁶ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2012 ; Bo-Kyoung Lee, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », *Marges*, n°5, 2007, pp. 40-60.

¹⁷ Jérôme Glicenstein, *L'Art, une histoire d'expositions*, Paris, Puf, 2009 ; Mathilde Roman, *Habiter l'exposition, L'Artiste et la scénographie*, Paris, Manuella Éditions, 2020.

¹⁸ J'emploie ici le mot *place* avec toute la polysémie que les géographes lui donnent. Je renvoie à : Michel Lussault, *De la lutte des classes à la lutte des places*, Paris, Grasset, 2009.

¹⁹ Arnaud Rykner, « Le théâtre nous regarde : regard, absorption, immersion », *Études théâtrales*, vol. 69-70, n°2-3, pp. 24-34.

²⁰ Mathis Stock, « Habiter comme 'faire avec l'espace'. Réflexions à partir des théories de la pratique », *Annales de géographie*, n°704, 4, 2015, pp. 424-441.

²¹ Michel Lussault, « Entrée en matière. La spatialité d'abord » in Yann Calbérac, Olivier Lazzarotti, Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Cartes d'identités. L'espace au singulier*, Paris, Hermann, 2019, pp. 7-24.

à l'image d'un dispositif²², des terrains privilégiés pour les analyser. Ainsi pensés sous l'angle des pratiques spatiales, deux champs artistiques ont tendance à s'hybrider grâce à l'usage que l'un et l'autre font du dispositif : les arts plastiques et les arts de la scène.

Quelle différence peut-on alors établir entre ces deux types d'installations, à savoir d'une part la scénographie d'un spectacle et d'autre part un dispositif exposé dans un musée ? Selon Angelica Gonzalez, la différence essentielle tient dans la position des spectateurs et donc dans les spatialités mises en œuvre dans ces deux contextes différents²³ : dans une scénographie, le public est exclu et relégué au rang de spectateur placé à distance (dans la salle), et l'interaction avec la scénographie est le privilège exclusif des comédiens sur le plateau ; rien de tel dans une installation avec laquelle les spectateurs peuvent interagir et qu'ils peuvent activer le cas échéant²⁴. Ce n'est donc pas tant l'espace – l'extériorité du public que requiert la scénographie et la proximité et l'interaction que permet l'installation – qui distingue ces deux instances, mais bel et bien les pratiques spatiales que ces deux formes de dispositif permettent ou non. Cet article vise à approfondir l'instruction des liens entre spatialités, temps et récit : après avoir étudié les récits produits par les spatialités propres aux arts de la scène²⁵, je souhaite explorer les spatialités mises en jeu par les arts plastiques, telles que le dispositif permet de les saisir. J'élabore donc une hypothèse que cet article permettra de discuter : je définis le dispositif comme une écriture, c'est-à-dire un agencement déployé dans un espace servant à mettre en relation, et dont la signification est sans cesse différée.

Pour mettre à l'épreuve le dispositif aussi bien que les spatialités qu'il induit et les récits qu'il génère, je mobilise le motif du *tokonoma* tel qu'il a été investi par le plasticien Alexandre-Takuya Katô dans le livre qui servira de support à toute ma démonstration, *La Visite*²⁶, texte que l'on peut considérer comme une œuvre plastique à part entière. Je commencerai par présenter l'artiste – Alexandre-Takuya Katô – et l'œuvre – *La Visite* – dont il est ici question et en justifiant la saisie que j'en propose sous l'angle de l'écriture telle que Jacques Derrida la définit (1), ce qui me permettra d'envisager ensuite le *tokonoma* à la fois comme un dispositif dont l'intérêt réside dans la variation et la différence (2), et comme un arrangement dont la signification est sans cesse différée (3).

1. PORTRAIT DE L'ARTISTE EN ÉCRIVAIN

Alors qu'il travaille sur plusieurs médiums²⁷ (la photographie, la sculpture, l'impression 3D, la sculpture, les sites web...), il est paradoxal de qualifier Alexandre-Takuya Katô d'écrivain. Et pourtant : j'interroge en effet son œuvre à partir d'un livre qui constitue un dispositif complexe qu'il convient d'élucider. Bien plus, le terme d'écrivain permet de subsumer l'ensemble des aspects de son travail que ce livre donne à voir. Enfin, une telle désignation autorise *in fine* à considérer les arts plastiques comme une graphie, et à donc à

²² Michel Lussault, « Dispositif spatial légitime », in Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Armand Colin, 2003, pp. 266-267.

²³ Angelica Gonzalez, « Le Dispositif : pour une introduction », *Marges*, n°20, 2015, pp. 11-17.

²⁴ Patrice Pavis, « Dispositif » in *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Malakoff, Armand Colin, 2014, pp. 63-65.

²⁵ Yann Calbérac, « 'Tu crois que ça suffit d'être indigné pour investir l'espace des autres ?' Pour une géographie des spatialités théâtrales : la trilogie *Des territoires* de Baptiste Amann », *Annales de géographie*, vol. 739-740, n°3-4, 2021, pp. 80-100.

²⁶ Alexandre-Takuya Katô, *Op. cit.*

²⁷ Pour avoir un aperçu complet de son travail, je renvoie au site web de l'artiste : <http://alexandrekatoto.com>

mobiliser un outillage théorique qui problématise les enjeux de l'écriture : c'est la raison pour laquelle je convoquerais l'écriture et la *différance* telle que les a définies Jacques Derrida.

Alexandre-Takuya Katô est un plasticien franco-japonais, né en 1991 et établi à Marseille. Il est diplômé de la Haute École des Arts du Rhin et a publié en 2019 chez un éditeur d'art un livre tiré de son mémoire de fin d'étude. Cette *Visite* cache un dispositif complexe que l'apparente brièveté de l'ouvrage ne saurait cacher. Il s'agit d'une part d'un *dispositif éditorial* conforme au cahier des charges de la collection « Livrets d'art » éditée par Marguerite Waknine : en articulant un cahier d'images et un recueil de textes glissés dans une jaquette, Alexandre-Takuya Katô ne fait pas une monographie ou un livre d'art, il permet de poser une réflexion théorique (qui alimente sa pratique sans toutefois jamais s'y référer directement) qui repose sur le commentaire de nombreuses œuvres qui sont reproduites et assemblées dans le cahier d'illustrations. Le livre constitue en soi un dispositif qui permet de relier des éléments discursifs (comme des théories de l'art, des analyses) à des éléments matériels (des reproductions, un plan qui se construit au fur et à mesure de la progression du récit) : là encore, il s'agit de faire tenir ensemble et de mettre en relation. Il s'agit également d'un *dispositif textuel* qui opère un tissage de matériaux de différentes natures : un plan de maison qui se construit tout au long de la visite, et un texte qui articule le dialogue entre plusieurs personnages qui habitent des œuvres d'art, ou encore la description d'œuvres. Au centre du texte (à la page 27 sur 54) comme de la maison : le *tokonoma* (cf. photo n°1). Et l'on comprend alors que le livre lui-même joue le rôle de *tokonoma* car il a pour principale fonction de donner des œuvres à voir et à les mettre en relation. Une équivalence entre le *tokonoma*, la maison et le musée apparaît. Enfin, un *dispositif narratif* qui mêle des éléments autobiographiques (à l'image du poisson rouge, figure de l'artiste, ou de la réflexion liminaire sur la taille optimale de l'habitat) à un cheminement dans les pièces d'une maison qui se construit au fur et à mesure de l'évocation d'œuvres d'art, reliées les unes aux autres selon un principe de proximité formelle ou thématique. Ainsi ce dispositif narratif produit-il à la fois de l'espace (celui de la maison qui se construit tout autour d'un *tokonoma* qui en apparaît comme le centre ; celui du musée qui est le miroir de la maison et qui abrite les œuvres commentées ; celui du livre enfin, construit par les circulations entre le texte et le cahier iconographique) ainsi que du sens : le récit et le cheminement permettent d'éclairer mutuellement les œuvres et de réfléchir, tout au long du livre, au questionnement initial posé dans le livre, qu'est-ce qu'habiter une œuvre d'art ? Dans cette perspective, le *tokonoma* produit donc de l'espace, du récit et du sens ; ce qui en justifie la saisie par la géographie pour instruire une réflexion sur les spatialités et sur les récits qu'elles produisent.



Photo n°1 : Le tokonoma (Quartier des geishas à Kanazawa) (Photo : Alexandre-Takuya Katô)
Source : *La Visite*, p. v

Qualifier Alexandre-Takuya Katô d'*écrivain* permet donc de subsumer les différentes facettes de son œuvre et de sa réflexion qu'il donne ainsi à lire dans ce livre. S'il ne se présente pas directement comme plasticien (aucune de ses œuvres ne figure dans le livre²⁸, à l'exception du *Poisson n°3* qui apparaît à la p. iv), il apparaît comme *conteur* (celui qui, par le dispositif qu'il invente, crée le récit qu'on lit) et *architecte* (celui qui, par son récit, construit la maison et/ou le musée accréditant ainsi l'idée d'une dimension performative du récit). Il se donne surtout à voir comme un *théoricien* qui pose la question de la taille optimale de l'œuvre que l'on peut habiter²⁹. Ainsi le livre commence-t-il par un dialogue imaginaire entre trois personnages, réels ou fictifs, qui, tous, à leur manière, habitent dans des œuvres d'art et se posent la question de la taille optimale de l'œuvre à habiter : Kamo no Chômei, un moine japonais des douzième et treizième siècles qui, en Walden des temps anciens, a quitté le tumulte de la cour pour vivre dans une minuscule cabane perdue dans les forêts³⁰, mais aussi un poisson rouge condamné à tourner en rond dans son bocal³¹, et enfin le bernard-l'hermite qui, dans une installation de Pierre Huyghe³², trouve refuge dans une reproduction de *La Muse endormie* de Constantin Brancuși. C'est ce questionnement qui permet ensuite

²⁸ Toutefois, Alexandre-Takuya Katô est l'auteur de neuf photographies d'œuvres d'autres artistes présentées dans le livre.

²⁹ La question de l'habiter est centrale chez les géographes pour qui le terme désigne la spatialité des acteurs (voir *infra*, deuxième partie). Je renvoie à l'article de Mathis Stock déjà cité. Sur la dimension artistique de l'habiter, je renvoie à : Olivier Lazzarotti, Guy Mercier et Suzanne Paquet (dir.), *La Part artistique de l'habiter, perspectives contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2017.

³⁰ Kamo no Chômei, *Notes de ma cabane de moine*, Paris, Le Bruit du temps, 2010.

³¹ Alexandre-Takuya Katô m'a confié que le motif du poisson rouge, très présent dans son œuvre, est autobiographique ; le poisson rouge dont il est ici question est celui qui figure dans *Poisson No. 3 est mort*, reproduit à la page iv du cahier iconographique.

³² Pierre Huyghe, *Zoodram 4*, 2011.

d'embrayer un récit qui commence par l'évocation des maisons d'Absalon ou des refuges textiles de Lygia Clark³³ et se prolonge ensuite, au gré de rapprochements formels successifs d'une œuvre à l'autre. Une correspondance se tisse ainsi entre le questionnement théorique à l'origine du livre – l'habiter artistique – et la forme du livre qui permet la construction d'une maison pensée comme l'équivalent d'un musée. C'est qu'en effet, l'artiste apparaît enfin comme un *commissaire* qui assemble une collection d'œuvres, explique sa constitution et la dispose dans les pièces d'une maison qui devient ainsi musée. Le *tokonoma* permet ainsi d'établir le lien entre toutes ces hypostases de l'artiste : c'est l'*architecte* qui le dessine, le *théoricien* qui s'en saisit pour faire surgir un questionnement sur l'habiter artistique et enfin le *commissaire* qui y dispose des œuvres ; mais c'est surtout le *conteur* qui révèle – par le livre que le lecteur tient entre ses mains – les multiples récits que ce dispositif singulier a générés. Et le tout tient dans un objet éditorial singulier que le *plasticien écrivain* considère comme une œuvre plastique à part entière.

C'est donc vers l'*écriture* que je me tourne pour épuiser le motif du *tokonoma* et en faire un levier pour explorer ce qui fait œuvre dans le dispositif, interroger les spatialités qu'il induit et explorer les récits qu'elles produisent ; c'est paradoxal car ce n'est pas par l'écriture que l'on saisit habituellement le travail des plasticiens. Ce choix s'explique toutefois par la volonté d'étudier de la même manière sa pratique artistique et sa pratique littéraire : chez un artiste, la réflexion tient à l'écriture, et la/le graphi(qu)e permet de réinscrire son geste dans le périmètre de l'écriture³⁴. Et c'est donc logiquement l'approche que propose Jacques Derrida dans *De la grammatologie* et *L'Écriture et la différence*³⁵ que je mobilise : en allant à l'encontre du *logocentrisme* (c'est-à-dire le primat accordé par la civilisation occidentale à la parole proférée au détriment de l'écriture qui est toujours seconde) qu'il a dénoncé et en mettant l'*écriture* au principe, Jacques Derrida propose d'interroger notre culture à rebours en faisant découler toute parole de l'écriture³⁶, entendue au sens large : il réconcilie ainsi l'écrivain et l'artiste, qui l'un comme l'autre créent du sens à partir d'une inscription. Les deux traits qu'il prête à l'écriture retiennent mon attention pour analyser les spatialités propres à un dispositif comme le *tokonoma*. D'une part (et c'est l'objet de la deuxième partie de l'article), l'écriture est toujours le produit d'un choix. C'est ainsi que Ferdinand de Saussure décrit la langue dans son *Cours de linguistique générale*³⁷ et pose les fondements de la linguistique structurale : toute parole (et Jacques Derrida applique cette propriété à l'écriture où la question du choix est encore plus présente que dans la parole proférée³⁸) est structurée selon deux axes, l'un (syntagmatique) qui détermine la position (et donc la fonction) des groupes dans la phrase, et l'autre (paradigmatique) qui consiste à déterminer le choix précis d'un mot parmi une infinité à une place donnée. L'écriture se résume ainsi à un choix et donc

³³ Sur cette dimension éco-poétique de l'habiter, je renvoie à : Clara Breteau, *Les Vies autonomes, une enquête poétique*, Arles, Actes Sud, 2022. Sur la dimension politique de la cabane : Marielle Macé, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019.

³⁴ Daniel Charles et Anne Souriau, « Écriture » in Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Puf, 2010, pp. 665-666.

³⁵ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 ; Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

³⁶ Une autre raison qui justifie le recours à l'écriture pour explorer les spatialités du *tokonoma* tient à l'une des spécificités de la culture japonaise dans laquelle le signe écrit occupe une place centrale. Je renvoie à : Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970.

³⁷ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot et Rivages, 2016.

³⁸ Dans l'incipit d'*Alexis ou le traité du vain combat*, Marguerite Yourcenar décrit cette variation constitutive de toute écriture : « Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, dont aucune surtout ne me satisfait sans les autres » (Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1991, p. 9).

à une infinité de variations : c'est cette *différence* qui est donc constitutive de l'écriture. D'autre part (et c'est l'objet de la troisième partie), à l'inverse de la parole qui a un destinataire clairement identifié et dont la signification est toujours univoque, l'écriture n'a pas de destinataire immédiat si bien que la signification du message (son sens) est toujours *différée*, c'est-à-dire non seulement *retardée* au moment de sa réception, mais aussi *différente* selon les destinataires qui peuvent lui donner telle ou telle signification. Pour Jacques Derrida, la spécificité de l'écriture tient dans cette *différance* (le fait de différer) que permet la graphie : d'une part l'inévitable question du choix, et d'autre part la question de la signification – toujours équivoque – donnée après coup. Cette *différance* est constitutive du *tokonoma* – et plus largement de tout dispositif – et détermine les spatialités qu'il induit et les significations qu'on lui attribue, c'est-à-dire les récits qu'il produit.

2. LE TOKONOMA : CE QUI FAIT TENIR ENSEMBLE

Parce qu'il fait tenir ensemble des éléments hétérogènes, le *tokonoma* – comme tout dispositif – est caractérisé par une dimension relationnelle qui fait que le réseau ainsi assemblé l'emporte sur la somme des éléments assemblés : la relationnalité est rendue possible par un principe de variation qui permet de penser l'uni(cité) du *tokonoma* en dépit de l'infinité des éléments qui peuvent le constituer. C'est cette relationnalité qui définit des formes de spatialité propre à ce dispositif.

Au centre de *La visite*, Alexandre-Takuya Katô donne une définition précise du *tokonoma* :

« Le *tokonoma* est un terme japonais qui désigne, à l'époque classique (à partir de 592), une surface sur laquelle on dort, et aux époques Heian (794-1185) et Kamakura (1185-1333), un plancher. Il signifie littéralement l'espace du lit ou du plancher, *toko* pouvant se traduire de deux manières différentes. C'est une alcôve peu profonde qui contient généralement un *kakejiku* (peinture, calligraphie sur soie ou papier en rouleau) accroché au mur, ainsi qu'un vase posé au sol contenant un bouquet d'*ikebana* (art consistant en la création d'une sculpture florale). Ces deux éléments disposés évoquent, la plupart du temps, la saison en cours. Je les imagine correspondre dans un dialogue poétique où la fleur de glycine rappelle la fin du printemps et les feuilles mortes le milieu de l'hiver. Il s'agit d'une installation, une exposition au sein de la maison. Son contenu reflète la personnalité, la pensée ou les intérêts de celui qui l'habite³⁹. »

Le *tokonoma* désigne donc à la fois un espace (une alcôve) et les trois objets qu'il contient – le *kakejiku*, le vase et l'*ikebana* – ainsi réunis en un « dialogue poétique », selon l'heureuse formule de l'artiste. Il est surtout ce qui permet à ces trois objets de dialoguer, d'abord entre eux mais aussi avec leur spectateur : il n'est donc pas tant un lieu délimité de la maison, qu'un lien étroit noué entre trois objets qui acquièrent ainsi, du fait de cette configuration dans laquelle ils s'insèrent, une signification nouvelle. Cela correspond exactement à la définition d'un dispositif tel que les plasticiens le désignent. Il s'agit bien sûr d'un objet (ou d'une collection d'objets) qui est placé(e) quelque part, mais dont la finalité est d'associer en un même lieu différents éléments qui se retrouvent ainsi solidaires : le dispositif fait tenir ensemble, et le lieu dans lequel il est placé est souvent secondaire⁴⁰. Les géographes ont l'habitude d'opposer deux conceptions antagonistes de l'espace : l'espace *positionnel* d'une part et l'espace *relationnel* d'autre part⁴¹. La première renvoie à l'idée d'un espace pensé

³⁹ Alexandre-Takuya Katô, *Op. cit.*, p. 27. La typographie d'origine est respectée.

⁴⁰ Du moins lorsqu'il est exposé dans un espace muséal ; il n'en est pas de même pour les dispositifs *in situ* qui peuvent alors entretenir des liens avec leur environnement, ce dernier devient alors partie prenante du dispositif.

⁴¹ Jacques Lévy et Michel Lussault, « Espace » in Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Op. cit.*, pp. 325-333.

comme un contenant, ce qui permet d'assigner à chaque objet qu'il contient une position précise, à la fois absolue (par exemple grâce aux coordonnées exprimées selon le système de latitude, longitude et altitude) et/ou relative (*à côté, devant, à proximité*). Appliquée au *tokonoma*, cette conception le réduit à sa seule fonction de réceptacle. À l'inverse, la deuxième met l'accent sur les spatialités : selon elle, l'espace est ce qui permet de *mettre en relation* les différents objets et les acteurs. On retrouve dès lors la fonction première du *tokonoma* : faire tenir ensemble des éléments hétérogènes, certes dotés de leur signification propre mais qui en acquièrent une supplémentaire grâce à l'assemblage qui les relie et dont ils sont parties prenantes. En mettant l'accent sur sa dimension relationnelle plus que positionnelle, j'insiste sur le fait que l'intérêt de ce dispositif ne tient pas tant à son emplacement, qu'à la capacité qu'il a de pouvoir donner *a posteriori* une intelligibilité et donc une cohérence à un ensemble *a priori* hétérogène⁴².

Car il s'agit bien de questionner l'hétérogénéité du *tokonoma*, ou plutôt de comprendre comment des éléments aussi différents que des objets manufacturé (le vase), iconographique (le *kakejiku*) et organique (l'*ikebana*) peuvent créer non seulement de l'homogénéité mais aussi de l'harmonie ; ou comment créer du continu à partir du discontinu⁴³. Si les catégories de ces objets sont clairement définies, le choix des objets placés (sans même parler de leur emplacement) dans le *tokonoma* est au contraire infini, ce qui permet à son propriétaire d'entamer un dialogue avec l'extérieur de la maison mais aussi de traduire au mieux son état d'esprit. On retrouve ainsi les éléments mis en évidence par Saussure pour caractériser une langue. Les trois objets constitutifs de tout *tokonoma* sont en effet semblables à l'axe syntagmatique de la parole, alors que le choix de chaque objet dans sa catégorie est infini, comme l'est celui des mots dans l'axe paradigmatique. Même s'il s'agit d'un dispositif très contraint dans sa forme, le *tokonoma* donne ainsi lieu à une infinité de variations, toutes à même de rendre compte de l'état d'esprit du propriétaire ou d'entamer un dialogue avec l'environnement : alors qu'il n'a pas de fenêtre et que la maison japonaise se caractérise par la pénombre⁴⁴ (causée par les *shoji*, les fenêtres en papier qui laissent peu passer la lumière du jour), le *tokonoma* constitue une ouverture sur le monde ainsi qu'un dialogue entre le macrocosme et le microcosme qu'est la maison : cette alcôve en occupe donc le centre, à la fois géométrique mais aussi symbolique⁴⁵. L'harmonie – qu'elle soit cosmique (entre la maison et la nature) ou domestique (entre les éléments constitutifs du *tokonoma*) – repose donc sur le rapport que le *tokonoma* instaure, ce qui souligne sa dimension relationnelle. Comme l'indique ce rapport, le tout l'emporte sur les parties : chaque maison possède son *tokonoma*, unique, l'âme de la maison (à mettre sur le même plan que l'autel qui entretient la

⁴² Avec un peu d'avance sur la troisième partie de cet article, on retrouve ici le deuxième aspect de la *différance* derridienne : la signification est toujours retardée et donnée *a posteriori*.

⁴³ Le problème de la (dis)continuité – et son corollaire la variation – est au cœur du projet structuraliste, si bien qu'il constitue le point de départ de la réflexion des plus emblématiques philosophes de l'époque, qu'il s'agisse de Michel Foucault (*Les Mots et les choses*, 1966), Jacques Derrida (*L'Écriture et la différence*, 1967) ou encore Gilles Deleuze (*Différence et répétition*, 1968) ; cela justifie pleinement le recours à la *différance* derridienne pour étudier ici le dispositif.

⁴⁴ C'est le paradoxe du *tokonoma* : alcôve sans fenêtre et sans lumière artificielle dans une maison déjà caractérisée par la pénombre, le *tokonoma* donne à voir des œuvres en les maintenant dans le clair-obscur et en les soustrayant ainsi au regard. C'est de l'obscurité que jaillit leur aura.

⁴⁵ Et, symboliquement, le *tokonoma* est présenté à l'exact milieu de *La Visite*.

mémoire des ancêtres), même si celui-ci est régulièrement modifié, au gré des saisons et de l'état d'esprit de son propriétaire, et « change au même rythme que le monde⁴⁶ ».

C'est en effet un point important que souligne Alexandre-Takuya Katô : le *tokonoma* « reflète la personnalité, la pensée ou les intérêts de celui qui l'habite ». Il apporte ainsi un supplément d'âme à la maison, ou plutôt inscrit cet état d'âme dans l'agencement même de la maison, lui donnant ainsi une visibilité. Le *tokonoma*, le cœur de la maison, est donc intimement lié à celui qui l'occupe et l'habite. C'est d'ailleurs l'étymologie du terme : le mot désigne d'abord une pièce à dormir (sinon à vivre) avant de devenir selon la formule de Frank Lloyd Wright « un petit renforcement présent même dans les maisons les plus modestes seulement consacré à l'art⁴⁷ ». De simple chambre à coucher meublée d'un *tatami* et d'un *futon*, le *tokonoma* acquiert une fonction plus importante et plus complexe. Dans cette évolution, on retrouve celle qu'a connue le terme *habiter* chez les géographes⁴⁸, pour qui ce verbe, érigé en concept central, ne désigne pas seulement le fait de vivre à tel ou tel endroit, mais bien la spatialité humaine dans sa totalité et l'ensemble des actions que cela recouvre. Que font les hommes ? Ils *habitent* ; et le verbe est ici intransitif. Habiter est donc le propre des êtres humains et désigne la spatialité des acteurs. Les géographes établissent en effet une distinction entre les êtres humains (érigés au rang d'acteurs), dotés d'une intelligence et d'une volonté propres, capables à ce titre d'agir et ce faisant de produire de l'espace (et donc de la société), et les objets inanimés qui, s'ils sont bien sûr privés de toute volonté, n'en produisent pas moins à leur tour des spatialités avec lesquelles les acteurs doivent composer⁴⁹. Si seuls les acteurs ont le privilège d'habiter, le détour par le *tokonoma* nous apprend qu'un dispositif – parce qu'il est inscrit dans un lieu – habite aussi, à sa manière, mais surtout permet aux hommes d'habiter en contribuant à signifier le lieu où il se trouve. Bien plus, le *tokonoma* nous apprend qu'habiter, pour un acteur, c'est produire et interagir avec des dispositifs qui peuvent à la fois contraindre les acteurs (lorsqu'il s'agit de respecter scrupuleusement les règles qui définissent l'agencement de cette alcôve singulière) mais aussi enrichir leurs spatialités et leur rapport au monde : si les acteurs habitent, c'est grâce aux dispositifs à qui ils délèguent non seulement leur état d'esprit mais aussi une tâche de production de la signification.

3. LE TOKONOMA : UNE MACHINE À RÉCITS

Si le *tokonoma* produit de la spatialité, c'est parce qu'il produit de la signification, c'est-à-dire des récits. L'intérêt d'un tel dispositif tient en effet dans l'infinité des récits qu'il peut produire, à la fois en raison du principe de variation qui lui est constitutif (voir *supra*) mais aussi du fait des actions des (spect) a(c)teurs qui interagissent avec l'œuvre. La signification ultime du *tokonoma*, sans cesse différée, réside donc plus dans l'infinité des récits possibles que dans l'actualisation d'un seul récit parmi d'autres, ce qui s'emblématise également dans le musée dont Alexandre-Takuya Katô fait l'équivalent du *tokonoma*.

Alexandre-Takuya Katô poursuit son entreprise de définition du *tokonoma* :

⁴⁶ Alexandre-Takuya Katô, *Op. cit.*, p. 29. Pour les géographes, le *monde* s'écrit *Monde* et désigne la planète Terre en tant qu'elle est habitée par les humains érigés en acteurs spatiaux. Je renvoie à : Michel Lussault, *L'Avènement du Monde, essai sur l'habitation humaine de la Terre*, Paris, Le Seuil, 2013.

⁴⁷ Franck Lloyd Wright, cité par Alexandre-Takuya Katô, *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁸ Jacques Lévy et Michel Lussault, « Habiter » in Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Op. cit.*, pp. 440-442.

⁴⁹ Michel Lussault, *L'Homme spatial, la construction sociale de l'espace humain*, Paris, Le Seuil, 2007.

« À partir de l'époque Muromachi (1536-1573), le *tokonoma* devient un espace important pour la réception des invités dans les *chashitsu* (petites cabanes édifiées spécifiquement pour la cérémonie du thé). Ainsi les invités de marque sont assis devant cette alcôve. Elle peut servir de base à la discussion, à l'introduction. Elle joue dans ce contexte un rôle social et invite au dialogue au même titre qu'une œuvre dans un musée ou une salle d'exposition⁵⁰. »

Une évolution à la fois architecturale et sociale se dessine : la maison japonaise (ou ses dépendances que sont les *chashitsu*) s'ouvre aux visiteurs alors même que les formes de sociabilité se transforment⁵¹. D'espace d'abord intime (le lieu du sommeil), le *tokonoma* devient lieu de réception et acquiert une fonction à la fois sociale, mais aussi phatique, car il fait naître les échanges et « invite au dialogue ». La discussion naît en premier lieu de l'harmonie qui se dégage du *tokonoma* : les visiteurs peuvent ainsi pénétrer l'état d'esprit de l'hôte, avant de nouer à leur tour un rapport entre eux et le dispositif, et, par le truchement de ce dernier, entre eux et le propriétaire, puis entre eux et le Monde. La machine relationnelle poursuit son office et les discussions actualisent ces relations : la discussion permet de dégager la signification non seulement du *tokonoma* mais aussi du Monde, et cette discussion prend la forme de récits dont l'entrelacement traduit les relations multiples que le *tokonoma* tissent entre les objets qu'il assemble, les acteurs et le Monde.

Dans la culture japonaise, l'architecture – et plus largement toute expérience de la spatialité – est marquée par la question de la dramaturgie : l'espace donne ainsi lieu à un traitement spatio-temporel, si bien que « la dramaturgie de l'espace architectural est axée sur la dimension temporelle et sur la relativité du spectateur qui déambule et expérimente avec son corps les dimensions spatiales et temporelles⁵² ». Parler ici de *dramaturgie* permet donc d'articuler récit (qui, à la différence de l'espace, a un début, un milieu et une fin – une introduction, un développement et une conclusion – et a donc une signification qui se construit dans le temps) et spatialité, le récit étant l'une des modalités de la spatialité⁵³. Les relations que tissent le *tokonoma* se déploient donc dans le langage (ou dans l'écriture, si l'on suit la perspective derridienne). Le dispositif, grâce à sa dimension relationnelle, permet ainsi la mise en récits du Monde : parmi une infinité de récits possibles (et tous contenus en puissance dans le *tokonoma*), seul un est actualisé à l'instant *t* et permet de relier, selon une configuration singulière et unique, les objets qui le constituent, son propriétaire qui l'a arrangé d'une certaine façon, les visiteurs qui devisent en le regardant et le Monde (à toutes les échelles, de la maison au Monde) dans son ensemble. C'est cette actualisation – que l'on peut qualifier aussi d'*activation* pour reprendre un terme en usage dans la sphère de l'art contemporain pour désigner justement l'interaction d'un spectateur avec un dispositif – qui crée de la spatialité. C'est parce qu'il produit une infinité de récits (aussi bien potentiels qu'actuels) que le *tokonoma* produit de la spatialité, si bien que « par analogie entre la rhétorique et l'espace, [...] le point de paroxysme de l'espace habité pourrait être cristallisé dans le *tokonoma*⁵⁴ ».

⁵⁰ Alexandre-Takuya Katô, *Op. cit.*, p. 27. La typographie d'origine est respectée.

⁵¹ Béatrice Collignon et Jean-François Staszak (dir.), *Espaces domestiques, construire, habiter, représenter*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004.

⁵² Murielle Hladik, « *Jo-ha-kyu*. Introduction, développement, conclusion » in Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu et Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, pp. 201-202, p. 201.

⁵³ Michel Lussault, « Entrée en matière. La spatialité d'abord » in Yann Calbérac, Olivier Lazzarotti, Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Op. cit.*, pp. 7-24.

⁵⁴ Murielle Hladik, *Art. cit.*, p. 202.

Cette spécificité du *tokonoma* est aussi celle du musée (ou de la galerie d'art), dont Alexandre-Takuya Katô fait l'équivalent : les deux abritent des œuvres d'art disposées dans l'espace selon l'état d'esprit d'un commissaire ou d'un conservateur. La collection assemblée se déploie dans le musée, tout comme le vase, l'*ikebana* et le *kakejiku* se tiennent dans le *tokonoma* : les œuvres reflètent l'état d'esprit du commissaire qui les a disposées selon une dramaturgie précise. La collection crée donc à son tour un récit qui se déploie dans l'espace du musée. Ou plutôt elle crée une infinité de récits possibles, dont seuls certains seront activés par les visiteurs, selon qu'ils lisent ou non les cartels, qu'ils déambulent de telle ou telle sorte, qu'ils suivent ou non le sens de la visite, que leurs yeux vont de telle œuvre à telle autre, qu'ils soient seuls ou accompagnés... Une équivalence se crée donc entre la collection et le lieu dans laquelle elle est disposée, entre les trois objets constitutifs du *tokonoma* et l'alcôve qui leur sert d'écrin, entre la collection et le musée. Deux points communs les réunissent : d'une part, la signification des récits produits par ces dispositifs est sans cesse différée et dépend des visiteurs qui activent tel ou tel de ces récits potentiels ; d'autre part, dans ces deux cas ce dispositif permet au visiteur de pleinement habiter, c'est-à-dire qu'ils ont le pouvoir de non seulement recevoir en délégation l'état d'esprit d'un commissaire ou d'un propriétaire soucieux de disposer (de) sa collection, mais aussi d'accompagner – par la production des récits – les acteurs qui cherchent à déployer au mieux leur spatialité, c'est-à-dire à pleinement habiter.

CONCLUSION : LE *TOKONOMA*, UNE MACHINE SPATIALE

Le *tokonoma* – et plus largement tout dispositif – permet donc de poser sous un angle renouvelé des questions que les géographes ne cessent de poser : à la fois contenant et contenu, lieu d'exposition et œuvres exposées, le *tokonoma* permet de dépasser l'opposition entre deux conceptions antagoniques de l'espace. Il n'est plus pertinent d'opposer comme on l'a fait l'espace positionnel et l'espace relationnel : le *tokonoma* montre qu'il n'est possible de relier que ce qui est co-présent, dans un lieu donné ; dès lors, la positionnalité est une condition de possibilité de la relationnalité qui seule intéresse les géographes désormais tournés vers l'étude des spatialités. Par ailleurs, en reliant à la fois des objets matériels et un état d'esprit et des récits, le *tokonoma*, tout comme le dispositif tel que le définit Michel Foucault, assemble des éléments hétérogènes que l'on peut répartir dans deux catégories : le matériel et l'idéal⁵⁵. Ce qui est matériel, c'est ce qui est disposé dans l'espace, ce qui a lieu quelque part ; ce qui est idéal recouvre les représentations, les récits dont les acteurs chargent les objets et les lieux. Cette dialectique entre le matériel et l'idéal permet aux récits – qu'ils soient potentiels ou actuels – de se produire et de participer pleinement à l'habiter. L'importance accordée dans cette approche aux récits justifie *in fine* le recours à la proposition derridienne de l'écriture : non seulement, elle est pertinente pour étudier la production à la fois scripturaire et plastique d'un artiste, mais elle est surtout opératoire pour éclairer la production, sans cesse différée, du récit et de sa signification.

Enfin, le *tokonoma* permet de poser la question de la spatialité des dispositifs, et de la fonction que les acteurs délèguent aux dispositifs pour pleinement habiter. L'hypothèse discutée est donc pleinement démontrée. Bien plus, il apparaît que l'expérience de la spatialité peut être résumée en deux modèles établis à partir d'une réflexion sur les arts, arts du spectacle pour l'un et arts plastiques pour l'autre : le modèle de la scénographie (quand le

⁵⁵ Michel Lussault, « Matériel / idéal » in Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Op. cit.*, pp. 592-593.

spectateur est placé sans possibilité d'interagir avec la scénographie) et le modèle du dispositif (quand le spectateur peut justement faire pleinement jouer son rôle d'acteur et interagir avec le dispositif pour l'activer et actualiser ainsi un récit parmi une infinité qu'il contient en puissance).