

## YAMADA, PÉLERIN DU POSSIBLE

**L**ES CRITIQUES D'ART DU DÉBUT DES années soixante qui, au nom de l'objet trouvé dans les terrains vagues, de l'affiche lacérée, des nouvelles réalités urbaines, ont condamné les techniques traditionnelles d'expression artistique à la même mort que celle de la navigation à voile et de la chandelle, se sont trompé aussi lourdement que ceux qui, au nom de la peinture à l'huile et du dessin - ce qu'ils appellent le "métier", comme si le métier n'impliquait qu'une seule discipline et excluait toutes les autres - condamnent aujourd'hui, avec le même aveuglement dogmatique, les artistes de l'objet et des choses "toutes faites" (ready-mades, etc.).

Dans les deux perspectives de deux idéologies contradictoires - celle de l'avant-gardisme et celle du traditionnalisme -, les pourfendeurs de la peinture à l'huile et ceux de l'"objet tout fait" condamnent encore, aussi bêtement les uns que les autres, la seule force qui a permis aux véritables créateurs de dominer la crise permanente de l'art : la liberté du choix des moyens d'expression, la nécessité absolue de cette liberté face à cette crise. Chaque artiste a le même droit d'abandonner la peinture, le dessin - de lui préférer, par exemple, l'assemblage, le montage de textes et de photos, la vidéo, etc. - que de vouloir pratiquer à nouveau l'art de l'arrangement des couleurs sur une surface plane. Qui qu'on prétend le contraire se place d'avance dans une impasse, que les créateurs - c'est leur rôle - s'ingénient toujours à détourner. Tout retard de reconnaissance objective de l'innovation accomplie par certains artistes, qui contrebattent le plus souvent l'esprit du temps, s'explique à partir de cette conjonction confusionnelle de préjugés.

L'art ne peut plus se désigner comme "art", s'il renonce, comme il le fait en se pliant passivement

aux lois du marché, à se confondre avec une manifestation individuelle de la liberté. Si on me demandait : "En fin de compte, que préférez vous, l'art ou la liberté ?", je n'hésiterais pas une seconde. Je dirais : "La liberté", parce que l'art est devenu, comme Duchamp fut le premier à le dire, un "vieux chapeau", qui sert à n'importe quels intérêts dans n'importe quelle cérémonie, n'importe quelle polémique, privées ou officielles, le plus souvent dérisoires.

Il fallait le rappeler avant de tenter d'entrer dans la compréhension d'un peintre particulièrement singulier et innovateur. Sculpteur, peintre, né à Gifu - la ville japonaise où l'on fabrique des lampes transparentes - Yamada, qui s'approche en souriant de sa cinquantième année, s'est installé en France en 1973, où il a étudié, dans l'atelier de César, à l'école des Beaux-arts de Paris. Mais il avait fait des études préalables à l'Université des Arts Musashino de Tokyo, de 1968 à 1972. Il s'agit donc d'un artiste qui ne s'est pas contenté d'un enseignement national et qui a voulu se confronter avec l'atmosphère d'une école occidentale. César le laissait d'ailleurs entièrement libre de faire ce qu'il voulait, ce qui lui a parfaitement convenu. En rupture apparente avec le territoire natal, Yamada a voulu naître une seconde fois à lui-même, dans un autre pays que le sien, où tout lui faisait signe pour la première fois : son premier thème de sculpteur fut, symptomatiquement, celui de fœtus.

Yamada a évoqué (plutôt qu'expliqué) la raison de son départ pour la France par une sorte d'apologie : "Je ne me souviens pas bien d'où je viens. Pourtant, j'en suis content. Jour et nuit, j'écoutais le chant de la mer dans l'obscurité interminable. Un beau jour, j'ai découvert au loin une lueur d'étoile glacée. Fasciné par ses feux tour à tour blancs et

rouges. Blanc comme le lait, rouge comme le sang. J'ai pensé que c'était là le signe de mon départ. Alors, je me suis avancé à petits pas lourds vers le pays inconnu. Pensez-vous que j'y trouverai l'étoile de mer ?"

Dans la perspective traditionnelle des artistes en exil volontaire - du Greco à Picasso, de Poussin à Matta -, Yamada se manifeste comme le chercheur indépendant d'une vérité possible. Sans autre base, ni arme, que sa propre liberté. Le saut dans le vide - qu'il a d'ailleurs traité, en 1983, dans un tableau-collage d'une manière semblable à celle du peintre de la tombe du Plongeur à Paestum, au-dessus de la célèbre vague de Hokusai - est sa méthode et ses œuvres peuvent être interprétées comme les étapes d'une initiation personnelle à une autre forme de connaissance que celle du pays natal, mais en gardant sa propre distance par rapport au pays adopté. Il travaille dans l'intervalle - ce qu'on appelle au Japon le "ma" - entre les deux extrémités du monde développé. Mais ce "ma" a changé de nature. Il désigne maintenant un lieu sans racines, où aucune certitude n'est assurée, mais où le doute lui-même engendre des pensées, des questions, des énigmes nouvelles : une sorte d'Égypte mentale, dont il serait le scribe unique. Rien de plus moderne que cette démarche, qui transgresse comme en se jouant toutes les frontières, toutes les éthiques et toutes les esthétiques.

Aussi bien ne faut-il pas s'étonner si, au lieu de peindre au pinceau, à l'huile ou à l'acrylique, ou même à l'encre de Chine, Yamada s'invente un matériau moderne avec de minuscules fragments d'affiches déchirées, dont le sol de son atelier est jonché sur une vingtaine de centimètres d'épaisseur. Bien que s'inscrivant consciemment à la suite des Décollagistes - Hains, Villeglé, Rotella, etc. -, il ne se borne jamais, contrairement à eux, à utiliser telles quelles les affiches, lacérées ou non, qu'il décolle des murs. Il les transforme, par leur réduction en miettes, en une véritable palette, fournie par les rotatives de l'imprimerie. Chacun des fragments d'affiche qu'il juxtapose sur la toile est choisi,

comme les pierres ou les morceaux de verre d'une mosaïque, en fonction de sa couleur, de sa brillance ou de sa matité, pour évoquer des personnages, des objets, parfois des paysages et plus récemment des architectures imaginaires. Cela donne à la présence de ses figures un aspect tremblant, "exposant-fixe", entre présence et absence, entre vie et mort, dans un espace entièrement fêlé, comme si elles étaient suspendues dans les éclats pulvérisés d'une catastrophe permanente.

Il y a, derrière tout cela, le souvenir des fantômes de Hiroshima et de Nagasaki, mais pas seulement, parce que, depuis 1945, les catastrophes se sont mondialisées sur tous les plans. Le plus étonnant, c'est que ces mosaïques en papier ne font non seulement penser à rien d'équivalent dans la peinture occidentale, et que, si l'on pense souvent, devant elles, à la peinture japonaise, c'est uniquement par la philosophie du mujô (l'impermanence) qui les sous-tend, mais que l'évidence est là : elles ne se réfèrent en réalité ni à la peinture traditionnelle japonaise - où les choses représentées sont considérées comme les ombres du réel - ni à aucun des mouvements d'avant-garde qui ont traversé la peinture japonaise du début de l'ère Taishô à la fin de l'ère Shôwa (1912-1989). Cette singularité quasi absolue fait évidemment la chance de Yamada : elle lui assure d'ores et déjà une audience finale de grande ampleur, et pas seulement en France et au Japon. Elle l'a ouvert à un nouvel universel, qui n'est le propre d'aucun pays : celui de la nécessaire reconstruction de l'image du monde à la suite de sa destruction, de sa négation ou de son oubli.

Tout se passe en effet comme si Yamada reconstituait cette image du monde avec les pièces dispersées de plusieurs puzzles disparus, dont on ne pourrait retrouver les images originelles dans leur intégralité. Est-ce la raison pour laquelle la perspective occidentale n'est pas observée dans cette peinture "figurative" ? Je suis loin d'en être certain. La tradition de la peinture japonaise - antérieure à la distinction que l'on fait, depuis l'ère Meiji, entre le "yôga" (peinture de style dit occidental) et le

“nihonga” (peinture de style dit traditionnel) - implique ce qu’Isabelle Charrier appelle la “profondeur suggérée” (1). Dans les mosaïques de papier de Yamada, la profondeur est suggérée, jamais explicitement dessinée. cette absence de perspective est-elle délibérée ? je le crois d’autant plus qu’il s’agit d’un individu qui a suivi deux enseignements artistiques complémentaires et qui a fait de ce double enseignement l’un des tremplins de sa propre singularité.

L’idée fondamentale qui gouverne l’espace de la peinture japonaise ancienne est celle de l’“oku”, que l’on peut traduire par “profondeur intérieure”, qui se distingue sans le dire de ce que les Japonais appellent l’“ura” : l’envers, la structure invisible de la peinture, dont le regardeur ne perçoit au premier abord que l’“omote”, l’endroit visible. Aux yeux de la plupart des Occidentaux, l’“omote” est le seul élément pictural perceptible, à moins qu’il ne s’agisse de symboles codés : la croix, la pyramide, l’échelle de Jacob, la palme tendue par l’archange Gabriel à la Vierge, etc., dont chacun d’eux croit reconnaître d’emblée le sens. Mais, dans le cas de la peinture de Yamada, l’“ura” et l’“omote” ne semblent faire qu’une même entité, comme s’il n’y avait pas d’envers à cette peinture et que la découverte de sa structure invisible n’était pas essentielle à sa perception. Mais ce n’est de notre part, j’en suis persuadé, qu’une illusion. Yamada joue simultanément sur les deux plans, visible et invisible, et compte, sans le dire, comme la plupart des grands peintres, sur la perspicacité du regardeur pour en prendre conscience. Cela fait aussi sa force ambiguë : son double jeu profond, sa référence secrète, consciente ou inconsciente, au Japon du shintoïsme, qu’il voile ou déguise par des références nombreuses à la peinture romaine, celle de la Villa des Mystères par exemple, qui se passèrent fort bien, elle aussi, de la perspective, bien avant la Renaissance hollandaise et italienne. Il ne le dit pas clairement, mais son mutisme correspond-il à ce que Morita Kazutoshi appelle, à propos de la peinture japonaise, une “esthétique sans idéologie” ? Yamada conçoit et dessine, très significativement,

depuis 1983, des “Demeures sans toit”, mais au sujet de ces architectures, qui ne sont ni vraiment japonaises ni vraiment occidentales, ni vraiment achevées ni vraiment inachevées, mais comme tous les temples shinto, infiniment renouvelables, il se borne à écrire : “Ainsi, je ne m’intéresse plus à la muraille de Chine ni au mur de Berlin disparu. Maintenant en creusant le sol adoptif d’Europe, je tente de construire à ma manière des “Demeures sans toit” pour celui que je ne connais pas encore.” Une telle discrétion sur l’interprétation qu’il donne de ses peintures ne relève pas de la prudence, ni de la dissimulation, mais d’une ouverture implicite et gaie au possible, à tous les sens possibles.

Chez Yamada, comme chez de très nombreux créateurs modernes, une nécessaire contradiction lui sert de moteur : il oscille entre sa fascination pour les choses dispersées, détruites, les “miettes” des affiches qui correspondent à l’esthétique traditionnelle de la mutation permanente - le mujô, et sa volonté de reconstruction de l’image, son volontarisme figural et architectural, qui apparaît ouvertement dans sa sculpture et correspond à la fascination japonaise, moins connue mais sans doute encore plus forte, pour l’immuable - le fueki. c’est ainsi qu’il vit, pense expérimente chaque jour ce que le grand Dôgen, le maître zen du XIIIème siècle, appelait la “pérégrination d’aujourd’hui à aujourd’hui, la pérégrination de demain à demain, car la pérégrination est la vertu de chaque temps.” Il change en demeurant le même, il est identique à lui-même tout en changeant continuellement, comme si l’éternel retour, pour lui allait de soi.

Yamada, nomade dans l’espace, l’est aussi dans ce qu’il appelle lui-même “le fleuve du temps” : son œuvre est celle d’un pèlerin du possible.

**Alain Jouffroy, 1997.**

(1) Isabelle Charrier : la peinture japonaise contemporaine, de 1750 à nos jours, Éditions La Manufacture, 1991, l’un des meilleurs ouvrages que l’on ait écrits sur ce sujet.