

Le temps immobile de Takahisa Kamiya

Etranges et fascinantes, telles sont les œuvres de Kamiya pour un esprit formé aux catégories philosophiques et esthétiques de la pensée occidentale. C'est que l'artiste refuse de façon délibérée d'entrer dans le système de ces catégories et de prendre position dans les conflits que celles-ci induisent et dont la critique d'art se nourrit. Kamiya est en effet ailleurs, du côté d'une spiritualité aux teintes de l'Orient qu'il veut rendre visible. Il n'a pas rejeté les langages plastiques de l'Europe rationaliste mais il lui a fallu les subvertir pour leur redonner une sorte d'innocence sémantique sans laquelle ce qu'il avait à dire n'aurait pu être dit. De là ces ruptures de formes, de tons et de matériaux qui peuvent étonner, mais à travers lesquelles l'œuvre se construit.

Une telle œuvre trouve sa raison d'être dans des expériences vécues qui ont été décisives pour l'artiste et dont il a su voir la valeur universelle et le sens métaphysique : c'est à la mort du père qu'il pressent pour la première fois, contre les apparences tenaces, l'existence d'une harmonie préétablie entre le minéral, le végétal, l'animal et l'homme ; et c'est encore en contemplant le jardin construit dans l'enceinte d'un temple bouddhiste, puis la montagne toute proche, qu'il en est venu à remarquer que le jardin, la montagne et les gens qui vivent ou ont vécu en ces lieux, sont, par-delà les échelles et distances de temps qui les séparent, à tout jamais des contemporains dans un espace qui n'est plus seulement physique et où le temps s'est contracté.

Il s'agit là d'intuitions où l'influence bouddhiste est manifeste. On entre avec elles dans un monde où espace et temps ont inversé leurs orientations. Ici, toute différence d'individualité est appelée à s'effacer, et tout ce qui existe a reçu la promesse d'être affranchi du changement et de la division. L'entropie en serait, aux yeux de l'artiste, le principe ; à condition cependant de donner aux phénomènes couverts par ce concept de la thermodynamique la positivité qu'ils n'ont pas dans le cadre de celle-ci. Pour l'artiste en effet, l'entropie n'est pas cette course à l'abîme que décrit la science, mais au contraire le mouvement secret de la nature cherchant l'apaisement dans le retrait des différences et l'oubli progressif des dissymétries.

Pour que ce monde prenne corps dans l'espace représentatif qui est propre à la sculpture, il fallait donner à celui-ci le pouvoir de se dépasser lui-même pour laisser entrevoir, comme on soulève un voile, un au-delà des apparences. Kamiya y est parvenu en introduisant dans cet espace représentatif une dissonance. D'abord, il a imaginé des surfaces dont les formes convexes et concaves se rencontrent à angle droit et s'interpénètrent. Faites de contreplaqués patiemment cintrés et rendus solidaires de bâtis en bois, elles tiennent à la fois de la sculpture et du tableau-plan.

Ces structures spatiales sont des êtres hybrides. Nées d'un croisement insolite de formes, et pourvues d'une identité flottante, elles cassent les habitudes de la sensibilité ordinaire et ouvrent une brèche dans le monde convenu des phénomènes. Un paysage, que l'on ne soupçonnait pas, est soudainement, comme par un éclair, illuminé. Ce pourrait être, certes, un aperçu sur une mer hachée par deux houles, l'une heurtant l'autre par le travers ; mais, si l'on tient compte de la référence cardinale chez l'artiste à l'entropie, c'est à des fragments détachés d'un univers parallèle que l'on pensera surtout, un univers que Kamiya explore pour nous, et dont il nous offre une vision rêvée : celle d'un espace cosmique où des champs de forces chercheraient à compenser leurs effets, engendrant à l'infini tout un jeu de fluctuations autour d'un point d'équilibre, véritable métaphore de la félicité.

Pourtant, un autre discours est encore possible, qui rejoint le précédent. Contemplé un moment, il émane, en effet, du couple enlacé des formes convexes et concaves, pris dans sa nudité plastique, une intense spiritualité. Un invisible y devient visible. Non pas, comme dans le cas de l'icône byzantine, la présence mystique du divin, mais celle, symbolique et lumineuse, d'un monde de l'harmonie universelle, dans lequel chacun peut se sentir uni à la nature tout entière. On comprend dès lors que l'artiste ait pu choisir le gris, dans tous ses tons avec les couleurs terreuses qui lui sont associées, quand il en est venu à recouvrir ces surfaces incurvées de plusieurs couches d'enduits résineux. Les couleurs violentes n'auraient pas été de mise. Le gris, en revanche, répond parfaitement au sens que l'artiste entend donner à ces surfaces. Dans le gris toutes les couleurs se rejoignent en dépassant leurs particularismes. C'est une teinte abstraite et neutre, celle-là même que devrait avoir le sentiment mystique d'unité, si on lui attribuait une couleur. Mais le gris est aussi, et pour la même raison, la couleur du sublime et de la transcendance. En tant que tel, il a le pouvoir de soustraire ces surfaces à leurs supports matériels et d'exalter en elles leur être métaphysique. Le monde qu'elles évoquent en devient presque parménidien, proche de l'immobilité et du silence.

C'est que pour Kamiya il existe encore un temps au-delà du temps empirique, un temps qui approche de l'éternité en effaçant progressivement les différences. L'artiste s'attache à le rendre perceptible en déployant les moments dans l'espace de l'œuvre. De là son travail sur la matière où la magie des superpositions et des transparences fait jaillir du gris toutes ses harmoniques et en révèle la puissance. Ce sont d'abord les petites sphères de métal noirci qui attirent le regard. Elles semblent flotter au-dessus des surfaces concaves sur lesquelles des enduits aux tons rouille ou cendré font passer des souvenirs de terres volcaniques. L'artiste s'est ingénié à rendre presque invisible le fil qui maintient ces sphères en suspension, de façon à les offrir à la vue dans la plénitude de leur autonomie, mais aussi de leur forme et de leur identité géométrique. La position qu'elles occupent (surplombante ou à l'avant-plan, selon que l'œuvre est présentée horizontalement ou verticalement), indique sans ambiguïté que le lieu où elles se trouvent est qualitativement défini : il représente symboliquement le monde extérieur des phénomènes, ce voile de Maya dont parlent les Hindous.

De ce monde, il faut sortir, pour en rejoindre un autre, plus vrai, gouverné par d'autres lois. Transposé dans le langage de l'art, c'est ce que font, croyons-nous, les petites sphères disposées par Kamiya dans ses œuvres. Elles s'enfoncent dans les profondeurs d'un espace qu'il a voulu métaphysique par les courbures baroques des surfaces et l'emploi des transparences. Nous sommes alors, pourrait-on dire, passés de l'autre côté du miroir. Prises dans un temps qui lentement se coagule, les petites sphères perdent peu à peu leur identité initiale, c'est-à-dire, le système des différences qui les constituait. C'est d'abord leur enchâssement dans la couche superficielle d'un enduit qui semble beaucoup plus les protéger que les enserrer. Si elles gardent toujours une forme circulaire et une couleur brune tirant sur le noir, elles perdent en volume, ne présentant plus à l'œil que l'intérieur d'une moitié d'elles-mêmes, noyé dans la pénombre et distribué symétriquement en plusieurs exemplaires. Ici, une géométrie les accompagne, mais elle a cessé d'être aérienne et dansante.

Puis, c'est l'entrée pour elles dans le royaume des ombres. Ce qui leur restait de sphéricité a disparu. Pour les suivre dans ce territoire aux confins duquel on toucherait à l'éternité, Kamiya est devenu peintre d'une temporalité qui dématérialise les êtres et les choses. Maintenant, les petites sphères n'ont plus que le degré de consistance d'un écho ou

d'un reflet. Ce sont des formes spectrales dont l'identité ne tient qu'à un contour circulaire et à une couleur noire. Un œil averti de l'existence de symétries, et fouillant le paysage lunaire que le travail sur l'enduit a fini par créer, pourra toujours les apercevoir. Simplement, on aura l'impression que certaines d'entre elles s'éloignent de nous plus que d'autres ; peut-être vont-elles au fond d'un lointain finalement se rejoindre. Mais toutes sont là, dans une lumière grise, comme enveloppées d'une brume qui laisserait par endroits filtrer les clartés mauves ou vieux rose d'un crépuscule d'aube.

Le jeu des transparences qui suggère l'existence d'une profondeur est d'une grande subtilité. On pense naturellement à Rothko, qui a exploré, avec les mêmes techniques et un égal bonheur, un monde spirituel voisin de celui de Kamiya. Cependant, dans les œuvres de ce dernier, la profondeur ne pouvait pas être donnée par des moyens uniquement picturaux. L'artiste se devait d'y faire intervenir également l'espace lui-même, dans sa réalité physique ; non pas simplement parce qu'il était sculpteur, mais pour répondre à une nécessité intérieure qui lui commandait de conjuguer le pictural avec le sculptural. Il a, en effet, compris que la singularité de son propos l'exigeait, que c'était la seule façon de rendre visible l'existence d'un temps métaphysique qui ne détruit pas les êtres et les choses, mais les conduit à se mêler, à se confondre en effaçant leurs différences. Déjà, en 1990, l'installation que l'artiste avait proposée à Nuremberg allait dans ce sens, mais la représentation de la profondeur n'avait pas encore acquis la force qu'elle a actuellement. Les gens étaient invités à marcher sur les bords noircis de vastes plaques de contreplaqué, découpées au chalumeau de façon à évoquer les sinuosités d'un rivage ou d'une frontière. Pendant toute la durée de l'exposition, ont pu ainsi s'imprimer et se superposer sur la frange charbonneuse du contreplaqué, des empreintes diverses de pas qui sont comme les traces et la mémoire d'histoires personnelles. Un vécu collectif, avec son épaisseur et sa complexité était là, sur le sol. Mais le temps avait brouillé toutes les formes, rendu les contours indécis, jusqu'à donner naissance à un espace où, par-delà les existences individuelles, s'affirmait un universel. Pourtant, si le terme du processus était sous les yeux, la temporalité du processus, elle, restait pour le spectateur une abstraction.

Aujourd'hui, cette temporalité est devenue manifeste et donc essentielle, grâce à un traitement de la profondeur que l'on pourrait dire « totalisant » ; ce qui, dans les œuvres les plus récentes, a porté le sens à sa plénitude. Là, est le secret de leur étrange beauté. L'œuvre d'art devient ici une activité métaphysique..

Fernand Fournier, Paris, Février 2008