

Un lyrisme du discontinu

Un étrange lyrisme habite les œuvres de Hachiro Kanno, un lyrisme qui, pour ouvrir l'âme au sublime, emprunte ses formes au chant et à la danse, sans pour autant jouer sur la fluidité du discours qui les caractérise. On ne rencontre pas chez Hachiro Kanno de geste ample, d'une seule coulée, cherchant à rejoindre l'infini, ou si ce geste existe dans l'œuvre en devenir, le peintre s'empresse d'en briser la continuité dans l'œuvre achevée. Pensons surtout à ces triptyques sur papier récemment travaillés. Alors que dans chaque cas les trois panneaux forment ensemble une composition, l'artiste tient, en les présentant, à les séparer légèrement l'un de l'autre de façon à rompre par des blancs, des espaces vides, l'unité de la surface peinte. Le lyrisme de Hachiro Kanno est, pourrait-on dire, un lyrisme syncopé. Ce que refuse l'artiste est évident : faire une peinture où, comme c'est justement le cas pour le chant et la danse, on userait de la magie des transitions insensibles et des longues modulations pour faire oublier le passage du temps sur les êtres. Pour Hachiro Kanno la beauté n'aura de sens que dans son rapport à l'éphémère. D'où chez lui cette passion du discontinu, lequel, en tant que schème, permet seul d'entrevoir et de conjuguer dans une même émotion la beauté dans son premier éclat et à son déclin. C'est pourquoi aussi il lui faut toujours marquer d'un signe le moment du naufrage, et mieux encore, l'instant où, le tragique étant à son point le plus haut, tout va basculer dans le néant. Les hiatus qui fracturent et fragmentent l'œuvre ont cette fonction dans l'économie de celle-ci : ils sont là pour créer un effet de rupture, figer la forme dans son élan vers la perfection ou interrompre le concert des couleurs, car ce n'est qu'au bord de l'abîme que naît le vertige où se mêlent, à la mélancolie, la peur et la fascination de ce qui passe.

Mais ces temps d'arrêt, ces suspensions du discours ne sont pas simplement des figures de l'éphémère et l'expression chez le peintre d'une sensibilité à la ruine. Ils révèlent aussi que le monde pour Hachiro Kanno ne possède pas la stabilité inconditionnelle d'une substance, qu'il est toujours dans l'entre-deux d'une disparition et d'une apparition. La calligraphie qui intervient dans ces mêmes œuvres y fait écho par la façon singulière dont l'artiste l'emploie. Ici, en effet, il ne s'agit plus seulement, en suivant la tradition, de fixer dans la plastique d'une écriture les fulgurations de la pensée. Les signes, parce qu'ils sont tracés à la poudre de nacre, ont acquis une propriété nouvelle et un sens nouveau. Ils peuvent devenir, sous les caresses d'une lumière changeante et mobile, soit pleinement visibles soit invisibles, offrant au regard le miroitement infini de leurs arabesques presque irréelles, ou s'évanouissant l'instant d'après dans un gris de perle vaporeux et glacé : invitation, selon nous, à voir en eux, au-delà de leur fonction de signifiant, les témoins d'un monde incertain qui semble flotter entre l'être et le non-être, et ne jamais parvenir à rejoindre ni l'un ni l'autre de ces états-limites. Et la poudre de nacre, dans ce cas, a fait merveille ; car, en tant que poussière indestructible que réveillent par moments d'impalpables irisations, elle se tient, en quelque sorte tout naturellement, à la fois dans les franges du rien et de l'éternité. Aucun matériau n'aurait pu, mieux qu'elle, participer de cette symbolique et faire chanter par le discontinu l'impermanence du monde des phénomènes.

Mais Hachiro Kanno n'a pas borné la dialectique du discontinu à la seule surface peinte. Il a pensé que la raison d'être de cette dialectique exigeait de passer à la troisième dimension. En effet, les hiatus qui, dans les triptyques, interrompent la trame du discours

pictural pour annoncer l'impermanence du monde, ne peuvent être réduits à des moments où triomphe le négatif. Ce ne sont pas de simples blancs ou des lacunes. Ce sont également, au sens premier du terme, des ouvertures. C'est, d'abord, l'espace réel généré par les deux fentes verticales qui traversent le plan des œuvres. Par sa présence déconcertante il attire l'œil, interroge le spectateur et finit par le sidérer. Mais c'est aussi, sous le rapport de la couleur, ce gris qui peut aller jusqu'à n'être plus qu'une buée laiteuse, et dans lequel s'éteignent par intermittences les griffures de lumière jetées par la calligraphie. Ici, parce qu'elle est indécise, la couleur suffit à annuler la surface matérielle des œuvres et à ouvrir un espace d'une toute autre nature.

Tout se passe comme si nous était indiquée la possibilité d'un dépassement du monde des phénomènes. Et de fait, le regard qui plonge dans ces espaces au-delà de l'œuvre, et dont l'œuvre elle-même a produit les signes, un tel regard n'a plus d'objet particulier sur lequel se fixer. On parlera alors d'une suspension complète de la pensée et de l'intuition, d'un temps aboli au bénéfice d'un éternel présent, et d'une totalité des choses qui reste assise dans une immobilité définitive. Avec ce renversement de perspective, tout ce qui était fluctuant et périssable, marqué au sceau de la discontinuité, se révèle illusoire. C'est, pour s'exprimer comme les bouddhistes, le voile de Maya qui se déchire, laissant voir la véritable réalité, celle de l'être, toujours identique à lui-même, ou celle du vide, l'un n'étant peut-être que l'envers de l'autre. Manifestement, l'œuvre d'art devient ici une aventure initiatique.

Fernand Fournier, Paris Avril 2009