

YAGI Kazuo entre tradition japonaise et avant-garde occidentale : Ou la fissure entre poterie et sculpture

INAGA Shigemi

Centre International de Recherche pour les Études Japonaises - Nichibunken,
Kyôto

Le caractère chinois pour 'créer' veut aussi dire 'blessure'. Dans son essai intitulé « *Être en butte à soi-même* » (1976) Yagi Kazuo (1918-1979) s'amuse de ce double sens : la création comme blessure. Causer une blessure à la liberté pour la contraindre, et se confronter au cadre imposé de force par la volonté même de l'artiste afin de le surmonter. Tel fut le cheminement de la création plastique selon Yagi, rétrospectivement expliqué dans ses dernières années. Nous voudrions retracer quelques-unes de ces blessures d'amour propre qui marquent l'ontogenèse d'un créateur. Loin d'être personnelle, cette ontogenèse résume à elle seule toute l'histoire de la phylogenèse de la rencontre du Japon et de l'Europe dans le langage plastique. En effet la création de Yagi Kazuo s'articule comme le chiasme ou la fissure creusée entre la poterie japonaise et la sculpture occidentale.

***Tanuki-jijii* ou Joan Miro déguisé ?**

Révéléateur en ce sens est le « Tuyau de terre cuite à Shigaraki » (1966 : 94) (ill. 1)¹. Le tube de terre est rompu au milieu et les deux extrémités, surélevées, sont coupées en air de façon irrégulière, ouvrant leurs bouches comme des blessures béantes. Sur la courbure convexe se trouve attaché un petit chien viverrin (*tanuki*) en cuite de Shigaraki et un autre se cache près de l'une des ouvertures du tuyau, comme si les deux animaux en terre jouaient à cache-cache. En effet, ces rajouts chez Yagi ne sont pas accidentels mais bien intentionnels. Et nous voudrions y

1. Les titres (entre guillemets) et numéros de référence (entre parenthèses) des œuvres de Yagi Kazuo renvoient au catalogue d'exposition, *Yagi Kazuo, A Retrospective*, The Kyoto National Museum of Modern Art, Kyôto, 2004. Je tiens à remercier M. YAGI Akira pour l'autorisation qu'il a bien voulu m'accorder quant aux reproductions.



ill.1 : « Tuyau de terre cuite à Shigaraki », 1966, 28.0×77.0×15.5 cm, collection privée [94].

voir la trace de la blessure que fut pour Yagi sa rencontre avec Joan Miro en 1966. Lors du séjour que fit à Kyoto l'artiste espagnol de 73 ans, Yagi Kazuo, alors âgé de 48 ans, était son accompagnateur pour le voyage à Shigaraki.

Joan Miro (1893-1983) s'intéressait alors à la peinture sur poterie de Majorque et à la sculpture en terre cuite. Yagi avait prévu un itinéraire qui plairait à son hôte. Pourtant, le vieillard découvrit dans le jardin, et de sa propre initiative, une statue de Tanuki du style *Shigaraki* que Yagi avait voulu lui montrer plus tard. Ce fut comme une 'attaque de surprise' et Yagi se sentit presque dupé par Miro. Il fut devancé par ce vieux malin (*tanuki-jijii* en japonais) qu'il avait pris, à tort, pour sénile et maladroit (« *Une promenade avec Miro* » (1966)²).

Cette anecdote d'apparence anodine nous aidera à mieux comprendre la présence des deux petits animaux parasites qui se trouvent fixés sur le tuyau, exécuté l'année même du séjour de Miro à Kyôto. Dans la tradition populaire, les *tanuki* sont célèbres pour leur espièglerie et l'espèce humaine est souvent le jouet de cet animal rusé. Ces deux bêtes qui jouent à cache-cache peuvent être les figures déguisées de ces deux artistes. Leur dialogue (ou plutôt tentative de tromperie) entre l'extérieur et l'intérieur d'un tuyau peut être considéré comme une métonymie : qui de Yagi (qui se cache dans le vide intérieur) ou de Joan Miro (qui s'exhibe à l'extérieur), se laisse tromper au croisement de la poterie et de la sculpture ? Par son ton aussi ironique que ludique, la pièce pourrait être interprétée comme un autoportrait de

2. Les textes de Yagi, sauf indication contraire, sont tous tirés et cités de, Yagi Kazuo, *Objet Yaki* (Objet cuit), Kôdansha Bungei Bunko, 1999.

l'auteur faisant face au créateur géant de l'Occident. Cristallisant l'autodérision d'un guide local qui se laissait tromper par un invité étranger, la pièce montre la prise de position d'un céramiste japonais, celui qui essayait de communiquer avec le monde extérieur des artistes et sculpteurs de renommée mondiale tout en demeurant au sein de la tradition artisanale de poterie enracinée dans la ville de Kyôto dont il est issu.

Signes et physiologie

La poterie est classée en France dans la catégorie des arts et métiers et n'est pas considérée comme faisant partie intégrante des Beaux-Arts. Au titre de maîtres incontestables, un Joan Miro ou un Pablo Picasso (1881-1973) ont le privilège de pouvoir s'essayer librement à la poterie, comme extension de leur création plastique, mais quelqu'un qui commença sa carrière professionnelle comme artisan ne peut que difficilement se faire reconnaître comme artiste. D'après Isabelle Charrier, Yagi n'est pas encore considéré en France comme un sculpteur à part entière, tant qu'il (et dans la mesure où il) reste réputé en tant que potier distingué³. Face à cette différenciation à la fois axiologique et institutionnelle entre Beaux-Arts et arts et métiers, Yagi Kazuo a dû essayer de combler l'écart ontologique entre poterie et sculpture.

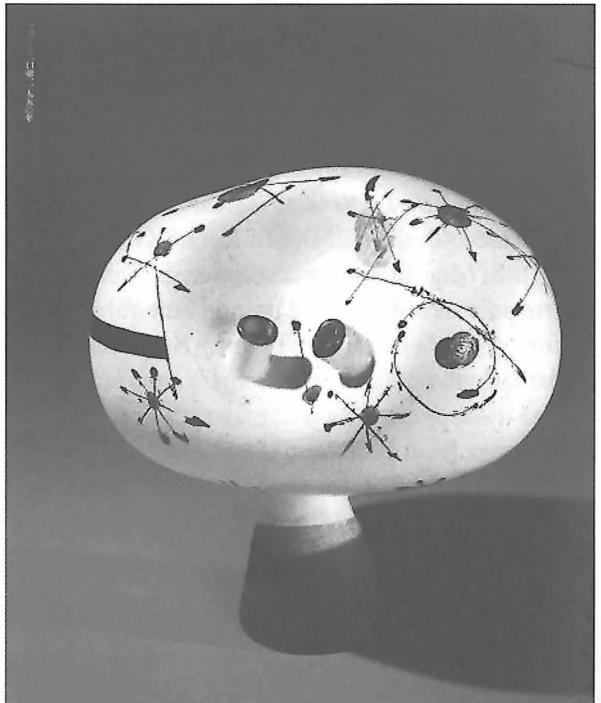
Comment ciseler des signes picturaux sur une surface de terre? Quel serait le rapport entre le support et le motif? Commençons par analyser ces problèmes. « *Le vase à tournesol* » (1947 : 6) emprunte clairement le motif favori de Vincent van Gogh afin d'en fixer l'expressivité sur la céramique. A ce stade le support de terre reste neutre, mais au bout de quelques années, Yagi ne se contente plus d'un traitement aussi superficiel. « *Le plat avec la scène de revue au café concert* » (1949 : 10) rappelle la peinture à l'huile de Migishi Kôtarô (1903-1934) représentant « *L'Orchestre* » (1933). Si Migishi dessina la scène en grattant au couteau les pigments collés sur la palette pour dévoiler le fond noir du bois qui sert de support au dessin, Yagi profite du fond mou de la terre crue pour y ciseler les dessins au pigment de fer. Une fois le plat cuit, le noir apparaît incrusté dans le fond. Le dessin n'est pas collé sur la surface du support mais il fait, au sens propre, corps avec la terre, modifiant son rapport avec le support. Avec le « *Vase au motif floral* » (1953-4 : 17), Yagi fait encore un pas de plus. Le dessin ciselé constitue maintenant une intrusion littéralement physique dans la matérialité du vase, laissant voir une intention violente et insolite de briser le vase par la force même du dessin gravé. Ici, le motif floral n'est plus un accessoire parasite et décoratif du support, mais il en menace la stabilité sans laquelle, pourtant, il ne peut exister. La fleur dessinée s'enracine dans la vase avec

3. Isabelle Charrier, « Yagi Kazuo's art beyond tradition and modernity », communication faite lors d'un colloque international sur « *Traditional Japanese Arts and Crafts in the 21st Century* » que j'ai organisé à l'International Research Center for Japanese Studies, du 8 au 12 novembre 2005. Les actes de ce colloque sont à paraître prochainement.

une telle force qu'elle court le risque de commettre ce qui serait un double suicide, détruisant le terrain sur lequel elle est implantée.

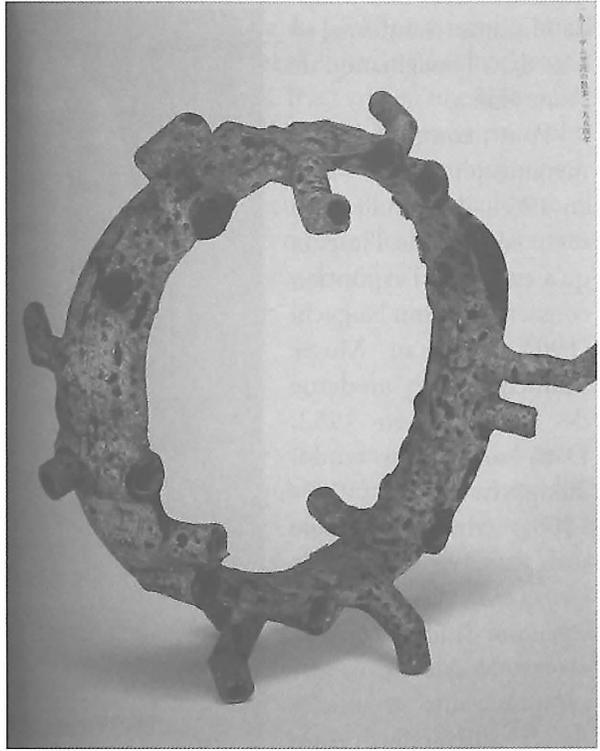
Comment expliquer une telle transgression radicale? Une des hypothèses envisageables serait un rejet, de la part de jeune Yagi, de Tomimoto Kenkichi (1886-1963). Grand classique de la céramique moderne, Tomimoto était particulièrement strict concernant la peinture sur céramique. Yagi remarque une sorte d'« ivresse à dessiner » chez Tomimoto ; elle l'aurait empêché de pousser la recherche plastique jusqu'à la fissure fatale, à force d'incrustation de peinture (« *Sur Monsieur Tomimoto* » (1974)). Être potier consistait pour Yagi non pas à obéir à ce bon sens de Tomimoto mais à essayer au contraire de trouver la limite à la fois matérielle et conceptuelle du métier, et ceci quitte à rendre impossible la coexistence de la peinture et de la poterie.

Le « *Vase à deux bouches* » (ill. 2) paré des signes à la Miro présente cette autre particularité qu'il est doté de deux trous. Ces trous y figurent des fosses nasales ou des orbites oculaires. Mais leur fonction reste énigmatique du point de vue de l'usage quotidien. De même, « le vase blanc avec des fleurs incrustées en noir » (1952-3 : 15) possède aussi les deux cheminées dont les bouches en noir s'entretiennent avec les signes eux aussi en noir à la manière de Paul Klee (1879-1940) qui y figurent. Pourquoi les deux trous? Dans sa jeunesse Yagi a eu l'occasion de critiquer le brûle-parfum en forme d'oiseau confectionné par son maître Numata Ichiga (1873-1954), spécialiste de « céramique ciselée ». N'ayant qu'un seul trou, ce brûle-parfum ne permet pas la circulation de la fumée et ne fonctionne pas correctement. Yagi se rappelle de cette critique audacieuse qu'il osa lancer à son maître, au désarroi de leur entourage (« *Le Maître inoubliable, Numata Ichiga* » (1968)). « Le traumatisme de cette expérience me revenait régulièrement à l'esprit, dit-il, comme une fièvre périodique ». Est-on autorisé à y détecter une clef psychanalytique pour expliquer cette obsession particulière de Yagi pour



ill. 2 : « *Vase à deux bouches* », 1950, 19.0×20.0×13.5 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto [13].

les doubles trous ? Bientôt ces tuyaux sans fonction définie commencent à se multiplier et s'attachent comme des parasites au cercle détaché du tour (*rokuro*). Ni les trous ni le cercle ne servent plus à rien du point de vue pratique. Et le cercle cesse d'être horizontal mais se dresse verticalement en s'appuyant sur ces tuyaux qui servent maintenant de pieds. Voici qu'apparaît la « Promenade de M. Samsa » (1954 : 19) (ill. 3), qui marque la naissance de la céramique avant-gardiste au Japon.



ill. 3 : « Promenade de M. Samsa », 1954, 27.5×27.0×14.0 cm, collection privée [19].

Entre l'artiste et l'artisan

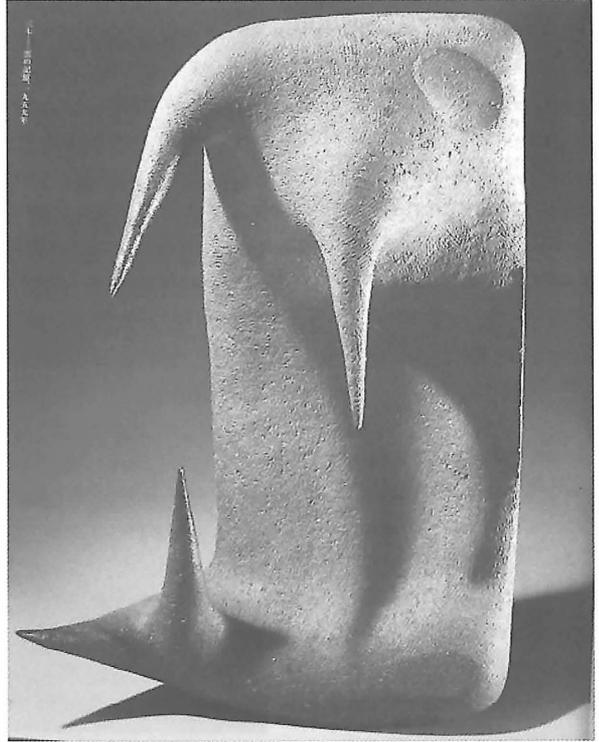
En se servant d'une tournure intentionnellement péjorative, Yagi insista durant toute sa vie sur son identité de « *chawan-ya* » ou fabricant du bol de riz. En tant que potier, Yagi s'attachait à perfectionner de son maniement du tour. La nouveauté particulière de la « Promenade de M. Samsa » consistait à avoir délivré le tour de la règle pratique dans laquelle il a été enfermé, sans sacrifier pour autant le métier du tour. D'après Yagi, le bon maniement du tour réside dans un équilibre fluide et presque nécessaire que l'artisan doit maintenir entre sa main et la terre glaise. Entre la force centrifuge du tour et la force d'agrégation inhérente à la terre du kaolin, il y a un état de repos parfait qu'un bon travail artisanal ne cesse de chercher au détriment d'une volonté égoïste de créateur. Une déviation par rapport à cet équilibre idéal ne peut que signifier la disqualification en tant qu'artisan, honte insupportable pour Yagi. Ce souci du métier artisanal se conjugue chez lui avec des sentiments ambivalents par rapport à l'innocence ingénue d'un Tomimoto Kenkichi ; la manière dont ce dernier maniait le tour ne méritait pas de compliments, mais sa nonchalance candide ne cessait de susciter l'envie compliquée de Yagi. Cet amour-propre blessé rendrait sans-doute compte de la psychologie profonde de Yagi et jetterait une lumière sur le mécanisme mental qui l'a conduit à la métamorphose, à l'instar

de M. Samsa transformé en bête dans l'imagination de Franz Kafka.

Pour comprendre la métamorphose de Yagi en 1954, il faudrait aussi tenir compte de l'impact qu'a eu sur lui l'exposition consacrée à Isamu Noguchi (1904-1988) au Musée municipal d'art moderne de Kanazawa en 1952. Dans son compte rendu, Takiguchi Shûzô (1903-1979), critique et poète surréaliste, remarqua que les Japonais d'autrefois ont eu autant de liberté qu'en a montré Noguchi dans leur création, sans se soucier de la distinction entre sculpture et poterie. « Les Japonais d'antan savaient faire respirer plus librement

les formes dans leur vie sans les contraindre aux normes d'une sculpture ou d'une poterie » (« *Sur Isamu Noguchi ou un voyage fantastique* » 1952). Ce texte aurait pu être pour Yagi un catalyseur afin de s'affranchir du joug du métier traditionnel. Révélateur également est le fait que Takiguchi parle dans le même texte de « la sensation de volume spatial propre à la poterie qui s'appuie sur le vide » qui se cache à l'intérieur.

En effet, la question du vide que contient la cavité d'une vase sera essentielle dans les discussions du groupe *Sôdeisha* fondé par Yagi et ses camarades. C'est la cavité enfermée à l'intérieur d'un vase qui permet à la poterie de se distinguer par rapport à la sculpture. Dans son célèbre *Livre du thé* (1906), Okakura Kakuzô (1863-1913) avait déjà saisi que l'essence d'un vase est dans sa cavité. « *La Mémoire d'un nuage* » (1959 : 37) avec sa forme qui suggère l'air contenu à son intérieur en est certainement l'exemple typique à l'état sublimé. Et si on en retrace la généalogie descendante, on peut rencontrer la « soft sculpture » conçue et réalisée par Kusama Yayoi (1929-). Se composant d'un assemblage de tissu épidermique rempli d'air, la « soft sculpture » fait partie d'une stratégie féministe, puisque le concept de cette sculpture molle consiste à greffer d'innombrables formes phalliques sur la peau constitutive des produits des arts appliqués (mobilier, comme féminité incarnée).



ill. 4 : « *La Mémoire d'un nuage* » 1959. 50.5×33.0×23.5 cm, Musée municipal d'art de Kyôto [37]

Kusama a intentionnellement transplanté le symbole du principe masculin (mais gonflé par l'air) sur la peau artisanal afin de transformer l'objet en « une sculpture » classable dans la hiérarchie masculine des Beaux-Arts. Il est vrai qu'une volonté de transgression aussi provocante faisait encore défaut à Yagi, mais il n'en est pas moins indéniable que « La Mémoire d'un nuage » (ill. 4) participe d'une stratégie pour faire passer la céramique de la catégorie des arts mineurs à celle de la sculpture. Il s'agissait de donner la parole à la céramique dans le monde des Beaux-Arts sans sacrifier pour autant sa spécificité en tant qu'englobant du vide.

La Surface et l'intériorité

Tant que ses flancs n'enveloppent que du vide, le vase reste passif, dirait-on en Occident, car le contenant ne se définit qu'en fonction du contenu. Comment le vase passif par nature peut-il endosser un rôle d'objet autonome dans le monde à trois dimensions ? Telle fut une des préoccupations majeures de Yagi Kazuo dans les années 60. Pour affronter ces problèmes, le céramiste a recours d'un côté à la confrontation complémentaire des formes mâle et femelle et d'un autre côté à l'inversion de l'intérieur et de l'extérieur. La dialectique du contenant et du contenu – question rarement posée dans la sculpture – est en jeu. La faïence noire ('*black ware*') y joue un rôle important.

Le « *Vêtement* » (1963 : 49) est une boîte noire, couverte d'un drap noir. Telle un coussin en cuir noir, la partie supérieure montre une courbure concave ; donnant l'impression qu'une femme voluptueuse était assise dessus et l'a quitté en y laissant l'empreinte de la sinuosité de son corps. La forme qui en résulte n'est pas autonome mais assujettie au moule absent et subordonnée à la loi de la gravitation. Une telle subordination féminine à la forme extérieure s'oppose au principe du modelage occidental, comme le rappelle le scandale d'une statue d'Auguste Rodin (1840-1917) dont on a soupçonné le moulage d'après un corps humain vivant. Dans le cas de Yagi, ce n'est pas le torse mais un moule femelle du torse qui se déguise subrepticement en la pièce achevée. S'arrogeant ainsi le titre et le statut d'une œuvre d'art, la forme, à l'origine subordonnée et passive, s'affiche avec l'insolence triomphante d'une autonomie plastique.

Ce jeu en soi scandaleux du passif converti en actif semble être inspiré, ou au moins rétrospectivement rationalisé, par Marcel Duchamp (1887-1968), dont la « *Feuille de vigne femelle* » (1950) est fort évocatrice du « *Vêtement* » ; une autre pièce jumelle de Yagi : « *Faïence noire* » (v. 1967 : 108) annonce la « *Marée montant sous la forme d'un melon* » (1978 : 287) qui correspond à s'y méprendre au fameux « *Objet-Dart* » (1951) duchampien, dont l'insinuation sexuelle, cachée dans le jeu de mot (objet d'art comme phallos) est encore plus explicite dans son « *Coin de chasteté* » (1950). Tout comme Duchamp, c'est en exhibant la partie secrète du

corps que Yagi essaya de convertir la féminité essentielle du métier de poterie en des objets d'une masculinité avant-gardiste.

D'autre part, le « *Plâtre de Komachi* » (1964 : 56) est en forme de coussin à dossier en cuir brun, nommé, on ne sait trop pourquoi, d'après la célèbre poétesse japonaise du VII^e siècle. Le dossier gonflé a l'air d'être rempli de bourre et la peau est déchirée de plusieurs coups de couteau. Ces traces comme des cicatrices nous rappellent le « *Concept de l'espace* » (1961) de Lucio Fontana (1899-1968) qui a exposé des toiles coupées par un couteau tranchant. Fontana endommage la surface plane d'une toile, condition sine qua non de la picturalité, afin d'ouvrir une autre dimension spatiale d'ouvre d'art grâce au jeu de clair-obscur qu'accentue la lumière jetée sur la toile déchirée et ondoyante. Tout en se référant sans doute à cette tentative, en un sens destructive, de Fontana, Yagi, pour sa part, entaille le pot en terre cuite pour montrer que le plâtre cache un vide à l'intérieur de sa peau, rappelant qu'à l'origine c'est un vase, à savoir un récipient.

La création yagienne de cette époque est marquée par la même ambiguïté, oscillant entre le vase-récipient et la forme sculptée. Le « *Brûle-parfum dansant* » (1965 : 77) en forme d'animal imaginaire et la « *Boîte d'encens à motifs animaliers* » (1965 : 78) trahissent l'attention que porte Yagi à la fois aux jouets en métal de Pablo Picasso (tels la « *Chèvre* » (1950)) et aux bronzes animaliers de l'antiquité chinoise, enjambant la création moderne avec l'origine historique du contenant.

A ceci s'ajoute la révélation de la terre cuite préhistorique. Yagi se rappelle la sensation d'éveil qu'il a éprouvé lorsqu'il a vu les tuyaux de terre cuite, sans émail, renversés en désordre devant le four de cuisson chez un célèbre céramiste-artiste, Kawai Kanjirô (1890-1966). « Ces tuyaux de terre cuite étaient là, dit-il, tout nus et sans embellissement aucun, comme confectionnés pour les travaux d'une canalisation d'égout, brusques, laconiques et tellement dépourvus des sentiments propres à l'œuvre achevée du maître qu'il n'était possible d'en pressentir même la moindre odeur. Mais il y a là le visage nu, sans maquillage de la terre crue, qui attendait pourtant, et à coup sûr, quelque chose à venir » (« *Visage nu* » ; Yagi : 1999 : 227). La « *Pipe en terre* » (1955 : 23), œuvre qui représente une boîte cassée munie de neuf tuyaux interrompus, aurait pu inspirer Tsuji Shindô (1910-1981), sculpteur audacieux, et aussi collègue de Yagi à l'Université municipale des Beaux-Arts de Kyôto. En témoigne sa série des boîtes ouvertes en guise de maison sans toiture (voir la photo dans la couverture de son livre, *Deiko-an Zakki*). Le « *Daruma-san* » (1956 : 27), pour sa part, emprunte le nom d'un sage bouddhique populaire dont les membres ont rétréci à force d'ascèse. L'œuvre consiste en un corps de personnage au ventre rebondi. D'innombrables tuyaux intestinaux ont tellement proliféré dans son ventre qu'une partie en déborde et le personnage n'est plus capable de se tenir debout, à cause de son abdomen trop gonflé.

Yagi se rend compte que la prolifération excessive des tuyaux qui, en s'entrevant l'un l'autre, recouvrent la surface entière du corps de terre cuite, aboutit à la « *Cécité* » (1955 : 22), où l'intérieur se confond avec l'extérieur, marquant la fin

d'une problématique posée. Une fois épuisés tous les possibles ouverts par une problématique, Yagi se fait une habitude de vite plonger dans une autre.

Le Trou et la porte

À partir de la deuxième moitié des années 60, c'est, plus qu'auparavant, dans la concurrence avec d'autres artistes et sculpteurs rivaux que Yagi cherche sa forme en céramique. Il faudrait d'abord le comparer avec Yoshihara Jirô (1900-1972), fondateur du mouvement avant-gardiste de *Gutai*. Chez Yagi on remarque une série de vases en forme de 'doughnut' circulaire et vertical avec un trou horizontal qui le traverse d'un bout à l'autre. Passant par le « Vase en cercle en émail jaune » (1966 : 90) et le « Vase en cercle blanc » (ill. 5) (1966 : 91), qui conservent encore leur fonction pratique du vase à fleur en raison du



ill. 5 : « Vase en cercle blanc », 1966,
26.5×28.0×11.0 cm, collection privée [91].

trou qui s'ouvre au sommet, Yagi aboutit finalement à un cercle vertical qui n'a plus d'ouverture à l'extérieur avec le « Cercle en faïence noir » (1968 : 110).

Le cercle noir était la marque de fabrique de Yoshihara Jirô, qui dirigeait le groupe *Gutai*. Yagi n'a point hésité à transférer ce signe distinctif de Yoshihara, au départ en deux dimensions, dans un espace à trois dimensions. Dans cette apparente usurpation transparaît l'inébranlable confiance en soi de Yagi. Au centre de la composition circulaire et plane de Yoshihara, le vide demeurerait sans signification. Mais il sera désormais doté d'un sens plastique inouï, une fois traduit et transplanté par Yagi dans un espace à trois dimensions. Il s'agit en effet d'ouvrir une porte au-delà de la limite de surface plane de l'espace pictural. Grâce à la profondeur matérielle obtenue par le trou qui perce la pièce, on est invité maintenant à regarder l'au-delà du vide. Ce qui n'était pas du tout le cas avec le cercle peint de Yoshihara Jirô.

A cela s'ajoute une autre dimension ontologique : l'anneau se compose d'une double structure de trous. C'est au moment où le trou à l'intérieur du tuyau se renferme sur lui-même que l'anneau se compose, et se faisant ; crée un autre trou par sa structure circulaire. Autrement dit, c'est au trou qui est maintenant serré dans le cercle en faïence que se superpose, dans l'axe diamétralement opposé, un

autre trou qui le traverse. Une telle dialectique des trous que contient l'anneau ne peut se manifester que dans le monde à trois dimensions.

Vers la même époque commence une émulation intense avec Horiuchi Masakazu (1911-2001), sculpteur à l'esprit extrêmement rationnel et lucide mais doté en même temps d'une sensibilité méditerranéenne non dénuée d'une sensualité sereine qu'il partage avec Yagi Kazuo. En apparence du moins Yagi suit de près chaque nouvelle proposition faite par Horiuchi l'une après l'autre. C'est sans doute ce qui permet l'apparition d'œuvres en faïence noire telles l'« *Information d'un œil droit et d'un œil gauche* » (1968 : 111), le « *Tout est renversé* » (1968 : 120) ou encore la « *Tête avant* » (1968 : 113). Autant d'exemples d'un esprit aussi ludique qu'espiègle réalisés moyennant un appareil d'illusions et de trompe-l'œil qui étaient alors en vogue au Japon. Sont également mis en œuvre des dispositifs tels que deux miroirs posés face à face ou un emboîtement se reculant jusqu'à l'infiniment petit dans sa multiplication auto-référentielle. En observant les œuvres précédentes de Horiuchi, telles que « *La Boîte qui retourne au ciel* » (1966), Yagi emprunte à son collègue ce dispositif intelligemment tautologique et les renferme dans les boîtes noires de ses propres œuvres, sortes de 'chinese box', parmi lesquelles on peut citer, entre autres, le « *Facteur primordial dans le facteur primordial* » (1969 : 126), ou le « *Trou qui passe dans le trou* » (1969 : 127), titres en soi tautologiques.

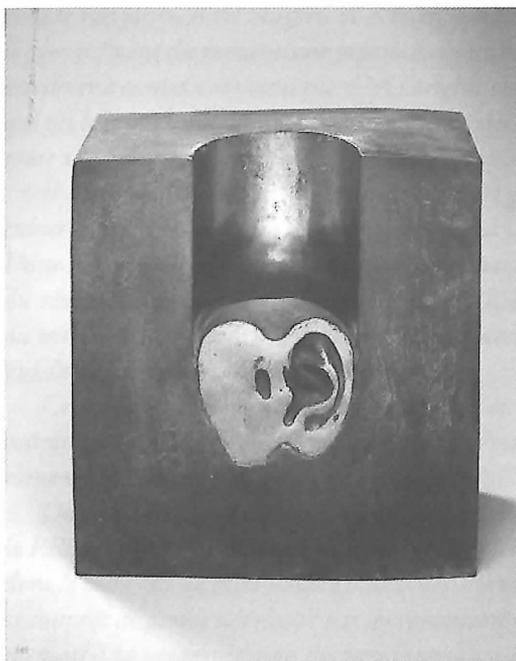
Ces trous métaphysiques (dans la mesure où ces trous nous emmènent théoriquement à l'infini) se combinent à la fin des années 60 avec le cercle en trois dimensions (que nous venons d'analyser plus haut) pour désigner l'au-delà de la limite physique du monde. Tel est le cas de « *L'Entrée lointaine* » (1969 : 137), du « *Portrait d'un pêcheur des perles* » (1969 : 138), ou d'« *Aux alentours* » (1969 : 140), tous fabriqués en bronze. Dans le premier, le mur en suspens en air n'est sodé au terrain qu'à l'aide d'un escalier intermédiaire, et la porte en haut de l'escalier s'ouvre sur le vide. De telle sorte que l'escalier qui soutient la composition toute entière de l'œuvre ne nous mène nulle part. Dans le dernier, c'est avec une sobriété extrême que l'artiste montre un seul cube noir qui est transpercé horizontalement par un trou hyperbolique.

Synthèse et refroidissement

L'aboutissement de cette série de trous est l'« *Oreille de Newton* » (1969 : 143) (ill. 6). Le trou vertical est sans aucun doute une référence quasi-explicite à une œuvre monumentale de Sekine Nobuo (1942-) « *Topologie-Terre* », qui avait fait sensation l'année précédente (1968). Pourquoi alors la pomme s'enfonce-elle au fond du trou ? La pomme de Newton, bien entendu, suggérant la loi de gravitation. Il faut évoquer aussi la « *Grand Pomme donné par Ève* » (1966) de Horiuchi Masakazu, pièce subtilement érotique : elle est pourvue d'un vagin et d'un pénis. Et pourquoi encore l'oreille qui s'insinue dans la coupe verticale de la

pomme ? Il ne serait guère plus difficile de nous rappeler l'« *Oreille* » de Miki Tomio (1937-1978). Ce que Yagi entend insinuer est tout à fait limpide. En somme, il s'agit ici d'une sorte de synthèse de la scène d'Avant-garde contemporaine qui se résume et se présente en une section longitudinale. Le côté facétieux du goût et du talent de Yagi Kazuo pour l'assemblage se manifeste sans pudeur dans cette tranche de la vie artistique japonaise. Loin d'être un simple pastiche, ce profil témoigne de la portée considérable de la problématique du trou qui s'élaborait dans la création yagienne.

Un texte qu'il a rédigé en 1969, intitulé « *Refroidissement* », est en ce sens révélateur. Yagi y explique comment le noir caractéristique de la poterie *Raku* apparaît. C'est au moment où on fait sortir le bol incandescent du four de cuisson pour l'immerger dans l'eau que la couleur change tout d'un coup grâce au refroidissement brutal. « Suivant les conditions, dit Yagi, la physionomie du bol change brusquement, déterminant la vie ou la mort pour l'éternité ». La leçon qu'il y a puisée, c'était que « le refroidissement fait bien partie de la cuisson ». Yagi, qui venait de mener une vie en cuisson constante a eu l'impression alors de se faire réprimander par le bol. Le noir qu'il allait chercher dans les années 70 (que nous n'aborderons pas ici, faute de place) pourrait être interprété par cette quête du refroidissement.



ill. 6 : « *Oreille de Newton* », 1969, 22.9×21.1×11.1 cm, collection privée [143].

« Une Lumière semblable à la vieille plaie »

Pour terminer, citons un texte de Yagi. Quelques années avant sa mort, Yagi effectua un voyage en Iran. Il laisse un poème racontant son impression de la route de Karachi où il remarque « une lumière semblable à la vieille plaie »⁴. Comment Yagi aurait-il pu regarder de près le lustre inquiétant des cicatrices, traces ineffaçables des blessures qu'il n'a cessé de subir au cours de sa création ? Création comme blessure qui s'enfonce aux confins du domaine de la sculpture et du territoire de la poterie. Sonder le

4. Le poème de Yagi est cité dans Shiba Ryôtarô, *Bikô no nakano Uchû* (L'Univers dans le pénombre), Chûkô bunko, 1991, p.203.

terrain en profondeur de sa création pour y détecter la lésion mentale et physique et ceci en fonction de son « goût sadique ou masochiste », comme il le disait (« *Le Patient de Dali* » 1964). Telle sera la tâche à accomplir dans une future recherche sur la vie d'un céramiste d'avant-garde. Le terrain défriché et le chemin tracé par Yagi Kazuo sont jonchés d'images d'une découverte inattendues. Ses inventions diverses sont autant de plaies qu'a laissées la rencontre du Japon et de l'Europe dans la poursuite de la modernité artistique qu'il mérite de mesurer à l'échelle du monde.

Fin de rédaction, le 1er décembre, 2005⁵

* Ce texte en français est un fragment en traduction libre de mon texte rédigé en japonais, publié sous le titre « Furukizu ni yadoru Hikari » (La Lumière qui demeure dans la vieille plaie), dans le mensuel *Aida*, n° 109, 20 janvier 2005.

5. Je tiens à remercier M. Matthias Hayek et Mme. Emmanuelle Simon pour la relecture du texte ci-dessus.

Colloque réalisé avec le concours de la Fondation du Japon

Comité de lecture :

Nicole COOLIDGE-ROUSMANIERE
NAKAJIMA Kunihiko
Wolfgang SCHAMONI
Christiane SÉGUY

Les termes japonais sont transcrits dans le système Hepburn modifié
et les noms de personnes cités en respectant l'usage : le nom de famille
précède le prénom.

© CEEJA - 2006

Chargé de projet publication : Frédéric Ebrard

ISBN : 9782716903476

Tous droits réservés : loi du 11 mars 1957