

Les expositions, festivals... mettent Kitatsuji cinq ou six fois par an à l'épreuve ; il peint alors chaque fois deux œuvres mobilisant trois ou quatre jours vingt-quatre heures sur vingt-quatre ; la fabrication est une épreuve et son plaisir résidera dans l'évaluation postérieure du progrès effectué sur le chemin de la réalisation de son désir : montrer le processus de peinture.

Plaisir non pas dû au tableau-objet mais dû à la distance qui l'en sépare : l'œuvre est le pôle négatif permettant la mesure de l'éloignement présent du sujet à l'œuvre.

Est connue la quête de l'essence de la peinture, quête d'une pureté toujours plus fine : par exemple, le long parcours en ligne droite de Mondrian toute sa vie durant ; s'agissant non plus d'essence mais de productivité

— agissant la productivité, l'agitant : travaillant non « sur » mais « par » ou « dans » (mais c'est un lieu vide, non encombré d'objets, lieu de pratique et non de possession) —

Kitatsuji pulvérise son travail sur l'éventail des pratiques de dessin-peinture-photographie, travail fragmentaire, production de flashs photographiques ou instantanés... et non plus linéaire : il n'y a pas dévoilement mais dissémination des pratiques : productivité.

Dessin, peinture, photo : noms de matériaux, de techniques et aussi de « corps constitués » (la peinture par opposition à la photo...) : ces corps ici se dissolvent, perdent leurs frontières : la nouvelle production emprunte à chacun, mélange les genres, refuse les spécificités : d'un travail photographique Kitatsuji fait « de la peinture » et, on l'admettra « De la Peinture ».

C'est donc aussi un travail d'écriture.

Levant les barres paradigmatiques, il supprime la capacité de classer, sur quoi le sens se fonde, et trouble jusqu'à la représentation ; le trouble, c'est bien le sentiment que nous rencontrons tout au long de notre interrogation.

Le regard posé sur un objet fait de celui-ci un fétiche : tout investissement dans une œuvre d'art est fétichiste (ceci n'est pas une assertion éthique) ; en le considérant, l'innommé devient objet c'est-à-dire produit clos ; le précieux des travaux de Kitatsuji c'est qu'ils sont à la fois objets fétiches et autre chose, radicalement autre.

Chaque « tableau » n'est pas un objet, un morceau découpé mais plutôt une collection de petites parcelles sœurs les unes des autres ; chaque parcelle est sans doute fétiche mais, isolée, Kitatsuji lui refuse toute valeur : il pourrait présenter une photo d'une photo, le « sujet » (l'autonymie) serait « traité », mais il ne le fait pas.

De plus, les parcelles ne constituent pas une unité, quelque chose de clos comme une « composition » : la collection, fragmentaire, admettra toujours un supplément, dont la place est déjà écrite quelquefois ; que la collection soit une amorce, une ouverture ou qu'elle soit gelée à un moment arbitrairement choisi, elle n'en est pas moins ouverte et tendue vers son accroissement toujours possible.

Doublement précieuse, d'abord comme fétiche et, à la fois, comme vrai phallus, chaque collection est fruit d'une systématique dont je retiendrai trois articulations : la série, le sur-place et l'autonymie, phénomène où une série infinie est incluse dans une figure-formule.

La série des cercles : dessiner un nouveau dessin à partir du dessin précédent, poser calque sur calque et tracer toujours la même mais aussi différente figure ; la série, prélevée sur l'infini qu'elle évoque, esquisse, trace, écrit, provoque une levée du sens : le dessin ne représente plus mais figure (la figure même du cercle) et la série est re-tour infini de cette figure. Le renvoi à une figuration précédente identique anime aussi mais d'une autre manière le re-tracé du papier millimétré, support de tracé du dessin industriel : il n'y a pas à proprement parler un nouveau produit, rien n'est tracé grâce au papier de tracé, mais seulement re-production, inlassable retraçage de la

figure vide du papier d'avant le dessin, -avant le dessin, encore (déjà) du dessin- dessiner ce qui sert à dessiner, ce qui n'est pas « le » dessin mais son cadre et sa trame (institutionnellement sans valeur) : le sur-place provoque le même arrêt du sens que la série : une ouverture sur le vide, expérience limite. De la collection plus complexe des portraits de Mike Jagger, je ne veux présenter qu'une des articulations : l'autonymie.

L'on a reconnu dans ce phénomène ou l'instrument de la quête coïncide avec l'objet

(« je pense que je pense »)

le départ d'un vertige, une figure permettant d'échapper à de nombreuses antinomies à la base de notre système de pensée : sujet/objet, passif/actif... à l'Antinomie elle-même.

Si une photo possède un référent (la « réalité » photographiée : « voici la tête de Jagger »), l'autonymie (la photo de la photo) n'est plus à la longue que l'imbrication des cadres les uns dans les autres, et renvoie le référent à l'infini.

La référence reste comme articulation, il y a toujours photographie, mais sans référent : l'autonymie, en prenant comme référent de l'objet l'objet lui-même inaugure une métaphysique sans sujet : sans dieu ; les séries et la collection ne font qu'amplifier encore la distance au référent : à l'élimination du centre et de la composition correspond la suppression de la présence centrale : le Référent suprême (Dieu).

En guise de conclusion l'on notera la déclaration de Kitatsuji : « Le passé ne m'apporte rien, je n'aime ni ne déteste le passé : j'y suis indifférent », déclaration paradoxale car comment ne pas songer au Zen ?

Les premières et les dernières lignes de ce texte proviennent d'un interview de Kitatsuji, réalisé à Osaka, en juin dernier, par Daniel Treiber.

Yoshihisa Kitatsuji est né à Osaka en 1949. Il est diplômé de l'université Tama Bijutsu (1972). En 1970, il a participé au Japan Art Festival.