

TOSHIAKI TSUKUI
Dialogue vivant avec la matière
Sculptures métalliques et végétales
présenté par Yasunori Tano
et Emmanuel Malherbet



Toshiaki Tsukui, *Marcher avec l'arbre en quatre saisons (2)*, 2000-2001
acier et plantes grimpantes, 2m x 0,8m x 1m
Château du Grand Jardin à Joinville (Haute-Marne)

L'inclinaison des *Juniperus sabina*

Toshiaki Tsukui et les mouvements ondulatoires de l'être

À proximité de ma demeure à Tokyo se dresse un cerisier, vénérable et de grande taille. Chaque fois que je passe devant, je lui adresse un petit mot pour le saluer, l'encourager ou le flatter... Cette année encore, sa floraison fut magnifique.

Ceux qui élèvent des chiens ou des chats savent bien que l'homme et l'animal se comprennent mutuellement. Si une forme de communication est possible avec ces animaux domestiques, c'est probablement parce qu'ils sont faits de chair et de sang, qu'ils possèdent comme nous un cerveau et un cœur. Ceux qui aiment les plantes n'ignorent pas que des échanges de même nature existent entre l'homme et le monde végétal. Et pourtant, les plantes ne possèdent pas de sang, elles sont démunies de cerveau et de cœur!

Il existe un procédé agronomique pour accélérer la culture des légumes en leur faisant écouter de la musique. Une expérience scientifique, réalisée en France dans un jardin potager « musical », a permis de multiplier la production des tomates par un facteur 20 et d'obtenir des fruits plus sucrés¹. Alors que, bien évidemment, les tomates n'ont pas d'oreilles!

Un scientifique japonais, Masaru Emoto, mène de curieuses expériences sur les cristaux d'eau. Il rapporte que, lorsqu'on observe au microscope de l'eau de source puisée au fin fond des montagnes, on aperçoit, après l'avoir fait geler, de magnifiques cristaux; alors que, si l'on fait la même expérience avec de l'eau du robinet dans des grandes villes comme Paris ou Tokyo, ces cristaux présentent un aspect déformé. Par ailleurs, si l'on place un flacon d'eau distillée entre des haut-parleurs et que l'on diffuse de la musique, par exemple les *Quatre saisons* de Vivaldi, on obtiendra, après congélation, des cristaux différents selon que les passages diffusés sont relatifs au printemps, à l'été, à l'automne ou à l'hiver. Emoto a tenté encore une autre expérience: il a écrit à l'ordinateur des étiquettes portant des mots japonais comme *ai* (amour) ou *kansha* (gratitude) et les a collées sur des flacons contenant de l'eau distillée. Et, aussi étrange que cela paraisse, il a obtenu des cristaux harmonieux. En procédant de la même manière avec des termes anglais comme *love* ou *thanks*, il est parvenu à un résultat identique. Mais, lorsqu'il a placé sur ces mêmes flacons d'eau distillée des termes comme *mukatsuku* (répugnance) ou *akuma* (démon), les cristaux ne se sont pas formés régulièrement². Et il va sans dire que l'eau n'a pas d'yeux!

1. Cf. Martine Ulmer, Bruno Gil, Pedro Ferrandiz et Joël Sternheimer, « Régulation épigénétique de la biosynthèse des protéines appliquée à la culture de fruits et légumes: compte rendu d'expérience en jardin potager » (1993), sur le site <http://www.bekkoame.ne.jp/~dr.fuk/TomateFranceF.html>.

2. Emoto Masaru a publié plusieurs ouvrages sur la question des cristaux d'eau, sous le titre *Mizu kara no dengen* (*Le message de l'eau*). On peut voir des cristaux d'eau sur les sites <http://www.hado.com/LABO/mizu-kao%202001.8.htm> et <http://www.hado.net/>.

Toshiaki Tsukui est né à Urawa, dans la banlieue nord de Tokyo, où son père dirigeait une usine de soudure électrique, et il a grandi au milieu de matériaux en acier. Sa première ambition fut de devenir peintre; il est donc entré à l'Université des Beaux-Arts de Tokyo. Après avoir terminé ses études, il est venu à Paris où il a poursuivi sa formation à l'École nationale supérieure des beaux-arts. Pendant un certain temps, il a mené une œuvre de peintre, avant de se lancer dans la sculpture. Je pense, pour ma part, que les matériaux de la peinture à l'huile ne lui permettaient pas de s'exprimer pleinement. Mais Tsukui déclare qu'il ne pouvait plus se satisfaire de ce métier qui consiste à créer de l'illusion sur une surface en deux dimensions. Il voulait saisir dans sa masse le souffle de la création, au sein de cet espace en trois dimensions dans lequel lui-même se meut. Il commença par travailler le bois, puis il choisit de réaliser ses créations en acier, ce matériau qui lui était si familier depuis l'enfance.

Lorsque je lui ai demandé si la rouille n'était pas un souci pour lui, il m'a répondu: « Tout le monde perçoit la rouille comme un signe de vieillissement, mais c'est au contraire la preuve que l'acier est un matériau vivant. » La rouille est la preuve matérielle du phénomène de l'oxydation. L'homme lui-même, depuis le moment où il pousse son premier cri à la naissance, respire de l'oxygène et son organisme subit le même phénomène d'oxydation. Aussi serait-il plus juste de considérer un nouveau-né comme un être en cours de vieillissement. Or, ce que nous voyons dans la respiration du petit enfant, ce n'est pas le présage de sa disparition, mais un signe de son énergie à vivre. De même qu'un enfant qui cesserait de respirer ne donnerait plus une impression de vitalité, un morceau d'acier qui ne rouillerait pas ne pourrait être considéré comme vivant. Le dépérissement est intrinsèque à la vie et c'est dans ce processus de destruction que la vie déploie toute son énergie.

C'est de cette manière que Tsukui considère l'acier. Pour nous, seule la matière organique composée de cellules représente la vie. Or, la distinction entre matière organique et inorganique n'est pas si claire et la présence de cellules n'est pas une condition pour qu'il y ait vie. Lorsqu'on observe la forme phallique de certaines malachites brutes, ne ressent-on pas le souffle intérieur de la matière organique? La vie ne se limite sans doute pas à une simple combinaison de cellules. Le corps humain par exemple, qui est fait de matière organique, comporte du fer, matière inorganique qui est pourtant une composante nécessaire à la vie. Il serait absurde de penser qu'il n'y a pas de correspondance entre le fer contenu dans le corps humain et l'acier. Le fondement de la relation de Tsukui avec l'acier repose sur ce type de considération.

La vie ne se résume pas à la présence des cellules. Ce qui constitue la vie d'un être, c'est son développement d'ensemble, y compris celui de la matière, fondé sur ses cellules et leur usage. La matière organique comme la matière inorganique se situent dans le cadre de ce que l'on pourrait appeler l'« existence vitale ». S'il n'en était pas ainsi, le fait que nous ressentions de la vie dans la peinture – qui n'est qu'un agrégat de matières colorées



Toshiaki Tsukui, *Lierre*, 2001-2002
étude pour *Marcher avec l'arbre en quatre saisons*,
crayon Comté sur papier, 67 x 51 cm



Toshiaki Tsukui, *If*, 2001-2002
étude pour *Marcher avec l'arbre en quatre saisons*,
crayon Comté sur papier, 67 x 51 cm



Toshiaki Tsukui, *Pommier*, 2001-2002
étude pour *Marcher avec l'arbre en quatre saisons*,
crayon Comté sur papier, 67 x 51 cm



Toshiaki Tsukui, *Tilleul*, 2001-2002
étude pour *Marcher avec l'arbre en quatre saisons*,
crayon Comté sur papier, 67 x 51 cm

– ou dans la sculpture – qui est une masse de pierre ou de métal – ne résulterait que d’une pure illusion. Admirer une œuvre picturale c’est se plonger dans cette relation de correspondance entre la surface peinte, son cadre, le mur et l’espace qui l’entoure. Observer une sculpture revient à entrer en résonance avec du bois, de la pierre ou du métal auxquels une forme a été donnée, et avec le ciel et la terre dans le lieu où l’œuvre est disposée.

Au début de l’été 1995, j’ai découvert dans l’atelier de Tsukui, à Saint-Maur-des-Fosses, une œuvre intitulée *Tiges pour observer les mouvements ondulatoires*. Une quinzaine de tiges en acier sont posées contre un mur. Du lierre est entrelacé dans ces tiges, depuis le sol jusqu’à leur sommet, et il s’étend sur le mur. Tels des amoureux qui se rapprochent l’un de l’autre, la plante et les tiges en acier se conjuguait à merveille.

Ces tiges en acier contiennent un élément naturel qui est le fer, mais elles comportent aussi une part de l’intelligence et de la sensibilité de l’artiste. Le lierre est lui aussi le fruit de l’environnement naturel et il a sa propre intelligence, sa propre forme de sensibilité : il va à la recherche de l’eau, il connaît l’orientation du soleil et il peut écouter de la musique. Ces *Tiges pour observer les mouvements ondulatoires* sont comme un théâtre où les tiges en acier et le lierre font correspondre leur dimension naturelle, leur intelligence et leur sensibilité.

Tsukui n’est pas en quête d’un idéal universel. Il ne cherche pas non plus à créer simplement des formes élégantes qui satisfassent les sens. Il ne veut pas plus, à travers ses œuvres, donner une image concrète de son moi. Ce que transmettent ses œuvres, c’est, comme nous venons de le voir, un état de résonance des mouvements ondulatoires de l’être. Par conséquent, ses sculptures ne sont pas simplement constituées par de l’acier et des plantes. Ses œuvres sont un dialogue riche et secret entre ces deux éléments, et leur nature profonde est constituée par la relation que nous entretenons avec elles, en portant attention à ce dialogue.

En 1997, Tsukui a réalisé un groupe sculpté à la demande de la ville de Saint-André-les-Vergers, dans la banlieue de Troyes, destiné à l’Espace Gérard Philipe. L’œuvre se présente sous la forme de pièces d’acier soumises à une torsion spiralée, fichées en oblique dans le sol. Tout autour ont été plantés de jeunes conifères de la variété *Juniperus sabina* (genévrier sabine). Cette année, sept ans après l’installation de la sculpture, je me suis rendu sur place. Les arbustes se sont vigoureusement épanouis et leurs branches épousent l’inclinaison des œuvres de Tsukui. Il m’a semblé que les *Juniperus* avaient grandi en résonance avec le rythme de la sculpture.

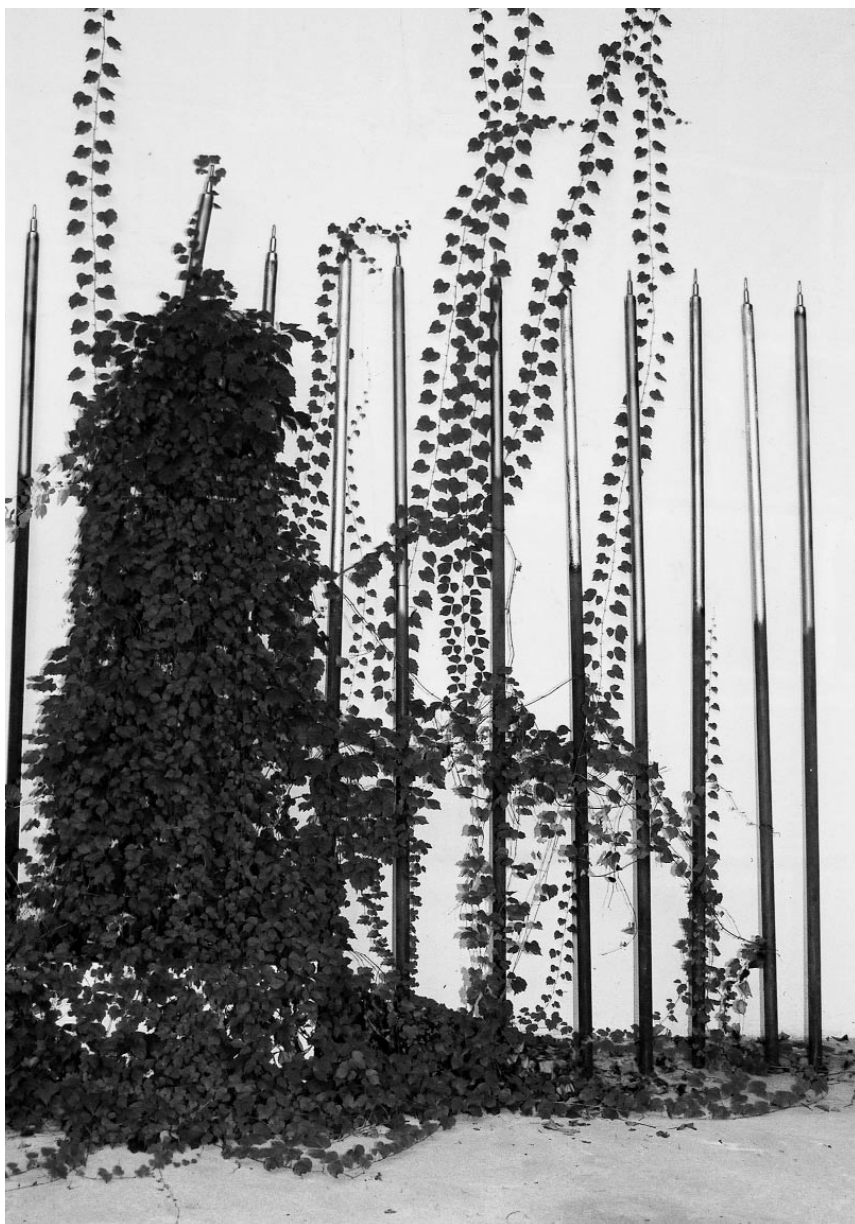
Yasunori Tano

Université Waseda, Tokyo

traduit du japonais par *Christophe Marquet*



Toshiaki Tsukui, *Tiges pour observer les mouvements ondulatoires*, 1995-2004
acier et lierres, 3m x 3m x 0,5m
atelier, Saint-Maur-des-Fosses



Toshiaki Tsukui, *Tiges pour observer les mouvements ondulatoires*, 1995-2004
acier et lierres, 3m x 3m x 0,5m
atelier, Saint-Maur-des-Fosses



Toshiaki Tsukui, *Résonance de la rotation*, 1997
acier, ciment et végétaux, 12m x 8m x 1.5m,
Espace Gérard Philippe à Saint-André-les-Vergers



Toshiaki Tsukui, *Résonance de la rotation*, 1997
acier, ciment et végétaux, 12m x 8m x 1.5m,
Espace Gérard Philippe à Saint-André-les-Vergers

Toshiaki Tsukui, sculpteur du temps

On ne saurait aborder la sculpture de Toshiaki Tsukui sans avoir pris le temps de réfléchir au paysage japonais traditionnel, non pas urbain, mais rural: de ces lieux où les constructions de l'homme et le jaillissement de la végétation se fondent dans une sorte d'inextricable unité. Nous autres, Occidentaux, pensons la relation homme / nature sur le mode de la dualité, voire de l'opposition et du conflit. En cela, nous sommes les héritiers d'une longue tradition intellectuelle construite sur l'extériorité entre le sujet et l'objet, le moi et le monde – le monde-objet étant avant tout saisi comme un monde *pour* le moi qui le pense, le détermine, l'organise, s'en saisit et l'exploite. Descartes nous voyait d'abord comme les « maîtres et possesseurs de la nature », et nous sommes ses descendants.

La pensée japonaise, fortement nourrie de bouddhisme zen, est par nature étrangère à ce dualisme qui nous est si familier: non pas, en elle, l'homme et la nature, mais la nature, que l'homme appréhende bien sûr, mais seulement en tant qu'il est lui même nature au sein de la nature. Les contraires ne s'opposent pas, ils se fondent en un mouvement dynamique dans lequel ils s'engendrent mutuellement. Le geste de l'artiste participe alors d'un tout et se doit de respecter la spontanéité toujours signifiante de l'élan naturel des choses de ce monde. Il ne procède pas à une mise en ordre, à une organisation d'un donné qui serait chaotique et antérieur à la pensée créatrice; il cherche plutôt à rejoindre, pour s'y fondre (ou tout du moins pour les accompagner), les forces qui sont à l'œuvre au sein des éléments naturels. Toute œuvre digne de ce nom est ainsi duelle: l'acte créateur de l'artiste entre en symbiose avec l'élan naturel, et l'artiste lui-même devient en quelque sorte une composante du mouvement qui donne naissance à la multitude des formes du monde.

Telle est, selon moi, l'entreprise de Toshiaki Tsukui et le sens de la recherche qu'il mène obstinément depuis des années, à travers son œuvre peinte d'abord, puis par le moyen de la sculpture, plus apte à une inscription dans l'espace naturel. Il ne s'agit évidemment pas de *représenter* la nature, ce qui supposerait le maintien de la dualité entre l'homme créateur et la nature référence, mais bien plutôt de participer par le moyen de l'art à la permanente *présentation* du jeu des forces naturelles.

Le langage de Toshiaki Tsukui est donc résolument traditionnel et résolument moderne. Traditionnel en ce qu'il se nourrit aux sources de la sagesse zen, moderne en ce qu'il n'ignore rien des modes d'expression contemporains qu'il met au service de la tradition. Tsukui travaille d'abord l'acier, peint ou non, un matériau industriel par excellence, qu'il associe toujours au développement de formes dictées par l'étude d'éléments naturels tels que le tronc d'un arbre, le jaillissement de la sève, le cours fluide ou chahuté de l'eau.

À cet égard, il est particulièrement éclairant de comparer les réalisations sculpturales des années quatre-vingt avec leurs documents préparatoires – les œuvres de cette époque cherchant surtout à isoler le dynamisme propre à un phénomène naturel particulier, en soulignant son caractère aléatoire (torsion des formes) aussi bien que sa singularité, bousculant ainsi les cadres habituels de nos représentations (équilibres contraires aux lois élémentaires de la physique). Comme on peut le voir dans les sculptures du cycle *Hineri* (1988-1989), dès cette époque, les éléments de désordre (la dimension aléatoire) font leur apparition: des anodes d'acier, jetées au sol, entourent l'œuvre, instaurant une continuité entre elle et le milieu naturel où elle est installée, et introduisant, par des effets de déconstruction, la dimension temporelle, donc le mouvement, au sein de l'installation. Car, pour Tsukui, il n'y a d'œuvre au sens plein du terme que dans la relation essentielle au milieu (Tsukui travaille pour l'extérieur, et toujours avec le souci de la spécificité du lieu) et à l'écoulement temporel (une œuvre n'est jamais en ce sens achevée, mais toujours soumise au devenir). La sculpture de Tsukui ne s'expose pas dans un cadre, elle naît de l'intimité du lieu par le travail de l'artiste.

Si la relation aux forces naturelles est primordiale dans la démarche de Tsukui, il va sans dire qu'elle ne saurait passer à l'acte sans une attention toute particulière à cette réalité fondamentale qu'est le temps. On le sait, la culture japonaise est particulièrement sensible à la réalité temporelle des choses; Tanizaki, dans son magnifique *Éloge de l'ombre*, souligne à quel point la mentalité japonaise diffère en ceci de la mentalité occidentale: là où nous voulons maintenir à l'état neuf, à l'abri des assauts du temps, le Japonais s'attache à percevoir dans les signes du vieillissement et de l'usure la valeur de ce qui par nécessité naturelle ne peut que changer. On sait comment, depuis le moyen âge au moins, les peintres chinois et japonais, attentifs au mouvement propre à tout ce qui est, se sont attachés à la production d'œuvres dites «des quatre saisons». Tsukui, une fois encore, s'inscrit résolument dans cette tradition: il y aura donc des sculptures des quatre saisons, qui changeront au rythme de la temporalité naturelle et, autrement dit, changeront sans cesse. D'où, depuis une dizaine d'années, ce choix d'associer systématiquement à l'acier soudé, qui reste le matériau de prédilection de l'artiste, toute sorte d'éléments végétaux: lierres, vignes, vignes vierges... Par là s'instaure un dialogue permanent entre la réalisation humaine, inspirée d'une réflexion sur les forces de la nature, et le mouvement créateur spontané de la végétation, qui fait et défait l'œuvre dans l'engendrement continu des saisons.

Toute chose est en mouvement, dans une oscillation essentielle entre le vide et le plein; il n'y a pas d'achèvement hors de la mobilité des formes, elle même résultat de l'affrontement des forces contraires qui structurent la réalité, ou tout du moins qui président à son éclosion. L'œuvre sculpturale de Toshiaki Tsukui explore inlassablement cet enseignement fondamental



Toshiaki Tsukui, *Marcher avec l'arbre en quatre saisons (1)*, 2000-2001
acier et plantes grimpantes, 8m x 8m x 6 m
Château du Grand Jardin à Joinville (Haute-Marne)



Toshiaki Tsukui, *Marcher avec l'arbre en quatre saisons*, 2000-2001
acier et végétaux, 8 x 8 x 6 m
Château du Grand Jardin à Joinville (Haute-Marne)



Toshiaki Tsukui, *Marcher avec l'arbre en quatre saisons*, 2000-2001
acier et végétaux, 8 x 8 x 6 m
Château du Grand Jardin à Joinville (Haute-Marne)

de la sagesse extrême-orientale. Il n'y a pas une sculpture et son cadre, mais le surgissement d'un événement au sein de la nature et en continuité avec elle. De même, ce serait une erreur de regarder en elle-même et pour elle-même une maison japonaise traditionnelle, car une telle maison n'acquiert sa forme et sa signification que dans le rapport étroit qui la lie au jardin au cœur duquel et avec lequel elle a été érigée.

Emmanuel Malherbet