

2

*Lettres sur la porte**Saeki Yuzo et sa « Mort à Paris »*

De loin, soit de la campagne soit d'un pays lointain, l'extrême-Orient, arrive un homme nécessairement campagnard, aussi maladroit ou naïf que pur ou persévérant. Où arrive-t-il? Nécessairement au centre, à la capitale où règne la loi; donc il arrive, disons, « devant la loi ».

« Devant la loi » est le titre d'un très court récit de Kafka que l'on retrouve aussi inséré dans son roman « Le Procès » où, presque à la fin, l'aumonier le raconte à K. dans les ténèbres à l'intérieur de la cathédrale. Ce récit a fait l'objet d'un long commentaire par Jacques Derrida dans « La faculté de juger »; et à partir de là, il m'est arrivé aussi, plus d'une fois, d'en développer des arguments et des interprétations, mais un peu différemment de ceux qu'à faits Derrida.

Si je rappelle ici ce récit de Kafka, c'est qu'il résume, semble-t-il, avec une force exemplaire de mise en abyme, toute l'histoire d'un homme dont je voudrais vous parler, ici, à Paris, aujourd'hui.

Saeki Yuzo est un peintre japonais, né à Osaka en 1898 et mort à Paris, ou plus précisément à l'Hôpital psychiatrique de Ville-Evrard, en 1928 à peine âgé de 30ans. Il vint à Paris, d'ailleurs comme beaucoup de jeunes peintres japonais de l'époque pour la première fois en 1924; mais cela veut dire aussi qu'il se présenta à juste titre, devant la loi, en l'occurrence, celle de la peinture. De même que, dans le récit de Kafka, la porte de la loi fut défendue par un gardien d'une apparence étrange et étrangère comme « couvert d'un manteau de fourrure, ayant un long nez pointu et une barbe longue et noire à la tarrar », la porte de la loi pour Saeki fut gardée par un terrible gardien qui, dès son arrivée, l'apostropha avec véhémence et ainsi, le planta à jamais devant cette porte.

L'événement se passa comme suit : quelques mois après son arrivée à Paris, accompagné d'un ami japonais, lui-même peintre, Satomi Katsuzo, il rendit visite à Vlaminck, à Auvers-sur-Oise, avec une toile d'un nu qu'il avait peinte. Aussitôt qu'il l'eut présentée à ce maître-gardien, ce dernier réagit furieusement par des invectives : C'est de l'académisme! Satomi s'excusa en expliquant que cela ne faisait que six mois que Saéki était sorti de l'Académie du Japon et que, depuis un mois seulement, il commençait à fréquenter à l'académie de Grande Chaumière. Mais cette itération du mot « académie » ne servit qu'à exacerber la furie de Vlaminck. Quand, hurla-t-il à Satomi, t'ai-je jamais demandé de me présenter pareil tableau! Et il y ajouta en indiquant le nu : pas de vie là-dedans! Bouleversé, Saéki, essayant de ranger son tableau, le fit tomber par la fenêtre où, surpris, se mirent à aboyer, trois gros chiens de la maison.

(Chose curieuse, cette nuit-là, Saéki coucha dans la chambre où se suicida Van Gogh dans l'hôtel à Auvers-sur-Oise.)

Dans le récit de Kafka, le gardien déclare à l'homme de la campagne voulant entrer par la porte bien ouverte de la loi : C'est possible; mais pas maintenant. Et ce « pas maintenant » retarde infiniment son entrée par la porte en le faisant attendre jusqu'à son ultime moment de vie, sa mort, alors que la porte de la loi, se dit l'homme de la campagne, devrait être ouverte pour tout le monde.

De même, fustigé violemment par le gardien, Saéki se résout à rester désormais, devant cette porte de la peinture, ou plus précisément d'une autre loi de la peinture que celle de l'académisme, en attendant qu'il soit autorisé à y pénétrer. Il change subitement de palette, abandonnant les couleurs impressionnistes de clarté pour adopter les couleurs lourdes et sombres de la matière; il fabrique lui-même des toiles spéciales dans le but de réduire le temps de séchage de peinture, ce qui lui permet de pouvoir peindre, dit-on, à la fin de sa vie, trois ou quatre tableaux par jour. Ainsi, de l'instance impressionniste de forme—lumière—espace, passe-t-il à une autre instance, disons, plus ou moins vlamincienne de mouvement—énergie—matière.

Mais cela ne veut pas dire que Saéki a rejeté le modèle impressionniste pour le remplacer par celui du fauvisme ni que Vlaminck est devenu son nouveau maître. L'important semble résider en ceci que, à partir de ce

moment-là, Saéki, s'est mis à se lancer en fait à la recherche de sa propre loi en peinture; la peinture n'est plus à apprendre, mais à créer suivant sa propre loi.

Sa propre loi—certes, cela contient une absurdité ou une contradiction puisque, comme le dit clairement l'homme de la campagne, la porte de la loi devrait être ouverte pour tout le monde. Et pourtant, que l'on se rappelle bien la fin du récit : à la question, la dernière qu'à lancée l'homme de la campagne, toujours devant la porte, mais déjà devant la mort, ou plus précisément devant sa propre mort parce qu'il était sur le point de mourir, donc à cette question de savoir pour quelle raison en un si long temps on n'a eu personne d'autre que lui qui soit venu demander l'entrée dans la loi, le gardien répond sèchement : parce qu'elle n'était que pour toi.

On peut admettre que cette singulière loi qui serait propre à un singulier est justement la loi de l'art dans son aspect moderne. Le maxime serait : agis ou peinds de telle manière que ta singularité devienne la loi universelle. Et Saéki s'engage désormais à chercher, attendre ou plutôt même peindre sa propre loi de peinture et—cela revient au même—de son existence, non sans que cela lui ait coûté la santé, la raison et la vie.

Non pas peindre quelque chose suivant une loi quelconque, que ce soit impressionniste ou autre; mais peindre sa propre loi—tel est le fil conducteur de notre présentation de son travail. Mais comment peut-on peindre la loi?

On dit que, après sa première visite à Vlaminck, arrêtant tout de suite d'aller à l'académie, il s'est imposé pendant un certain temps de faire des auto-portraits comme s'il avait voulu repartir du réexamen de son moi; puis il a entrepris en automne à plusieurs reprises, avec des amis, de faire des voyages pour la peinture soit à Val-au-Mont-d'Oise, soit à Nel-la-vallée. Pourtant il en est venu progressivement à peindre plus particulièrement les rues de Paris un peu comme Utrillo mais dans un style qui ne manque pas de nous rappeler, par ses touches rapides et dynamiques, certains paysages de Van Gogh. De fait, on peut constater qu'en janvier 1925 il a vu, à Paris, l'exposition de Van Gogh et celle d'Utrillo. Parant, il ne serait pas exclu de situer sa peinture, sur la base du fauvisme vlamincien, au croisement des lignes de prolongation de

ces deux peintres.

Cependant, il ne s'agit pas ici de rendre à Saeki une place dans l'histoire de la peinture occidentale ou plus particulièrement française, mais plutôt de le rendre à son propre lieu, Paris. En fait, tout se passe comme si, pour Saeki, la loi de la peinture ou de son existence ne cessait de le convoquer à Paris. Cette convoquation impérative à Paris exercée aussi bien sur lui que sur sa famille, fut l'aspect le plus obscur et mystérieux de sa peinture et/ou de sa vie.

Je relèverai juste quelques faits biographiques de Saeki afin de mieux saisir la force sinistrement décisive de cette convoquation.

En 1925, il alla chercher son frère, moine bouddhiste du temple natal débarquant à Marseille, et à cette occasion il est passé par Avignon ou Arles, villes indéniablement de Van Gogh. Le frère resta quelque mois à Paris; pendant ce temps, il le persuada de rentrer au Japon.

Convaincu, Saeki repartit avec sa famille en janvier 1926 via Milan, Venise, Rome, Naples pour arriver à Kobé le 15 mars.

Regagnant sa maison à Tokyo, il continua à peindre les paysages de son quartier de Tokyo ou d'Osaka, mais ne tarda pas à se rendre compte qu'il ne pouvait peindre devant le paysage japonais auquel manquait la consistance ou la résistance absolument nécessaire à sa peinture. Autrement dit, il n'était plus capable de peindre sa propre loi devant les paysages claires et légers, surtout les maisons basses, fragiles en bois du Japon.

En juillet 1927, moins de quinze mois après son retour, il repartit donc, toujours avec sa famille pour Paris, bien qu'il se trouvât assez gravement atteint de la tuberculose, et que déjà, on pût déceler des instabilités mentale. Le jour de leur départ, au quai de la gare de Tokyo, nombreux furent les gens qui vinrent les saluer; cependant, d'après les temoignages, lors du départ du train, à la place des vives acclamations de bon voyage habituelles, régnait « un silence funeste » ; pour tous il était clair qu'il était le dernier moment qui était donné de le voir vivant.

Bref, il (re)partit pour sa propre loi qui, en fait, n'était rien d'autre que sa propre mort. Sa propre mort à Paris.

Il parvint le 21 août à Paris où il était dit qu'il ne vivrait ou survivrait que moins d'un an.

En 1928, allité déjà depuis [image non reproduite]

mars, il tenta de se suicider au bois de Clamart en juin. Tout de suite après cet incident, il fut hospitalisé à l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard où il mourut le 16 août.

S'ajoute encore au tragique qu'au bout de quinze jours, décéda son unique fille, Michiko, à 6 ans, aussi emportée par la tuberculose.

fig.1. Saeki Yuzo, *Le Temple à Morand*, 1928. Musée municipal de la ville d'Osaka

Que fut alors Paris pour lui? Comparé avec ceux d'Utrillo où on sent que le peintre essaie de capter une atmosphère ou une poésie spatiale des paysages des rues de Paris, les tableaux de Saeki, hormis quelques exceptions, ne semblent guère s'intéresser aux paysages eux-mêmes mais chercher et produire le lieu d'une sorte de duel entre deux forces qui s'affrontent l'une l'autre.

L'une est celle qui emporte celui qui est devant, le peintre lui-même, vers l'au-delà, vers le fond, ou vers l'intérieur. C'est le chemin qui s'en va d'ici vers le fond du tableau ou bien inversement, mais cela revient au même, le désir de l'homme de campagne d'y aller, d'entrer et de s'approprier la loi.

L'autre est celle qui résiste à cette force d'attraction et qui, interdisant et refusant, empêche celui qui est devant, le peintre, d'y entrer, d'y pénétrer. C'est, par exemple, le temple isolé, clos comme une masse, à Morand (fig.1), et les bâtiments ordinaires de restaurants ou d'hôtels en banlieue (fig.2 / fig.3), peints toujours de face où est inscrit le nom de l'établissement ; c'est aussi les entrées mais toujours presque fermées des magasins dans les rues de Paris ou les murs des rues couverts d'affiches publicitaires. Il ne semble guère possible d'entrer dans les bâtiments ou les constructions qu'il a peints.

Bref, à travers toute cette série de tableaux, disons, parisiens, il s'agit, présumons-nous, d'une porte, mais interdite, c'est-à-dire à la fois invitant infiniment à entrer, mais ne laissant jamais y pénétrer comme la porte de la loi dans le récit de Kafka. Et la peinture de Saeki aboutit effectivement

[image non reproduire]

aux deux toiles de porte qu'il avait peintes tout aux derniers jours de sa vie (au mois de mars 28)(fig. 4/ fig. 5), et dont il dit à sa femme qu'elles seraient les deux meilleures de son œuvre.

La porte jaune du restaurant, gardée par une serveuse sans visage, se dresse fermement devant nous; malgré ses vitres, elle ne laisse même pas voir l'intérieur qui est peint dans un noir ténébreux. Mais est-ce vrai? Ce noir vertical entre les deux portes n'indique-t-elle pas que l'une d'elles va se mettre à peine à ouvrir?

Cependant la porte dans sa dernière toile réalisée dehors est plus nette; cette porte bleue au numéro 27 de la rue Campagne-Première n'est-elle pas en train de s'ouvrir comme s'il y avait quelqu'un qui allait y entrer ou en sortir?

Ainsi, Saeki parvient-il à la porte ultime de sa vie et de sa peinture, après avoir parcouru ou erré dans les rues de Paris pendant pas plus de quinze mois en tout. Après cela, il n'a plus peint que deux toiles : le portrait d'un facteur et celui d'une fille russe dans son atelier ; deux véritables pertes, de couleurs claires, de composition simples, qui laissent imaginer quel aurait été son univers pictural s'il avait survécu à cette épreuve de la porte. Mais on les laisse ici reposer sans commentaires.

Mettons donc que toute la peinture de Saeki, après le moment d'in-

[image non reproduire]

terpellation décisive par le biais de Vlaminck, aurait tourné autour d'une structure en double-bind de la porte.

Primo : la peinture elle-même, pour lui, se présenterait comme une porte interdite ;

Secundo : sur cette structure de porte se greffe, ou se surperpose une autre structure aussi fatalement paradoxale qui est celle de la mort.

Saeki était depuis sa jeunesse obsédé par l'idée de la mort. Il avait été élevé dans le milieu des temples bouddhistes. La mort de son père (en 1920) suivie de celle de son jeune frère (en 1921, à cause de la tuberculose) le marqua fortement. Qui plus est, un peu avant son départ pour Paris, survint le grand séisme de Kantô (en 1923) ; il parcourut le lieu de désastre les pinces à la main. On dit qu'il aurait été déjà atteint de la tuberculose avant même son premier voyage pour Paris. La mort lui était toujours la question. Il la combattait toujours. Contre la gigantesque force effrayante de la mort, il cherchait à trouver et construire le sens de la vie, le sens propre de sa vie, mais cela toujours à travers la peinture. La peinture était la seule chose qui lui permette de résister à cette pulsion anonyme, effrayante de la mort.

Mais résister ou combattre signifierait forcément faire face à ou s'approcher de. Pour résister à la force de la mort il faut s'en approcher et s'y

fig. 2. Saeki Yuzo, *Les Jeux de Noël* 1925. Musée municipal de la ville d'Osaka

[image non reproduire]

fig. 3. Saeki Yuzo, *Aux cœurs blancs*, 1925. Musée municipal de la ville d'Osaka

fig. 4. Saeki Yuzo, *Le Restaurant jaune*, 1928. Musée municipal de la ville d'Osaka

[image non reproduire]

fig. 5. Saeki Yuzo, *La Porte*, 1928. Musée municipal de Tanabe

exposer; mais plus il s'en approche, plus il se presse de peindre; et plus il peint, plus encore il s'en approche. Ce cercle vicieusement paradoxale semble accélérer outre-mesure aussi bien sa production picturale que sa vie existentielle jusqu'à la consumer.

Il est peut-être à noter que Saeki a été peintre d'auto-portrait justement comme Van Gogh; depuis le commencement de sa carrière il produit bien des auto-portraits; la peinture fut pour lui le lieu par excellence de la relation de face-à-face. En peignant, il entre toujours dans ce lieu de duel, certes, régi et réglé par le narcissisme primaire, mais aussi, comme on le sait bien, imbu ou imbibé totalement par le verso de la pulsion de la mort. Il nous semble que, à travers son travail d'auto-portrait, il en est venu à dépasser l'instance de la forme pour aller vers l'au-delà, ou par derrière l'image où règne l'informel ou la force sans visage, c'est-à-dire à laquelle on ne peut plus faire face. Yamamck lui dit : « pas de vie là-dedans ». Or, Saeki aurait compris que, justement pour donner la vie, il lui fallait faire face à ce auquel on ne peut faire face, donner la forme à ce qui n'a pas de forme, et peindre ce qui est impossible à peindre, bref, peindre cette force absorbante et attirante de la mort tout en y résistant.

Comment peindre la loi? —l'avons-nous demandé. Et maintenant comment peindre la mort? Comment donner de la forme à ce qui est sans forme?

Au moins l'une des réponses que Saeki a découverte ou inventée à cette même question impossible était, suivant notre hypothèse, les traits, les caractères ou les lettres. Apparemment cela commença d'abord avec les noms de l'établissements qu'il peignait; des restaurants, des hôtels, des bars, etc. Mais cela allait s'étendre tout de suite sur les affiches de spectacles sur les murs, les journaux à l'entrée du magasin, etc (fig. 6 / fig. 7). Ces lettres, d'ailleurs peu lisibles, sont plutôt écrites que représentées puisqu'elles sont faites de la même écriture, la sienna, en dépit de différences typographiques. Tout en étant dans l'espace repré-senté, dans l'espace-objet, elles n'en sont pas moins de l'ordre légèrement indépendant de la représentation, comme, justement, la signature du peintre sur le tableau.

En plus, nous pouvons constater que ces lettres sont placées, si ce n'est

sur la porte elle-même, la plus [image non reproduite]

part des cas, dans la proximité de la porte, autour de son entrée interdite ou fermée, comme quelque avis, alerte, décret, ordre ou ordonnance. N'oublions pas également qu'elles étaient pour lui étrangères; et qu'il était totalement indifférent à ce qu'elles voulaient dire; mais que lui comprait, néanmoins, le fait qu'elles parlaient et dictaient une loi dont il ne savait déchiffrer le sens. Sa propre loi parlait une langue étrangère, mais absolument étrangère, incommunicable, incompréhensible. Pourant, il écrit de sa propre écriture, comme sa signature, presque d'un seul trait, ces lettres étrangères de la loi.

fig.6. Saeki Yuzo, *La porte aux affiches*, 1925, Musée de l'art moderne du département de Wakayama

[image non reproduite]

Ainsi, tout en peignant le paysage sans abstraction ni composition à la manière du cubisme, Saeki introduit-il toute une dimension de l'écriture des lettres dans l'espace pictural. Cette écriture débordé en quelque sorte la représentation de forme de l'objet peint pour constituer les traces propres au peintre comme sa signature. Elle appartient aux deux régimes totalement différents : de l'objet et du sujet, comme une porte de recto et de verso. Sur le mur lourd et solide des rues de Paris, il inscrit lui-même sa signature en lettres pourrant étrangères.

fig.7. Saeki Yuzo, *La Cloche*, 1927, Musée du département de Shizuoka

De là, on voit cette écriture déborder ou empiéter sur toute la surface de la peinture proprement dite. Quelques traits d'ailleurs très rapides consistent ici une chaise à une figure humaine, et encore même un visage humain qui se transforme en on ne sait quelle caricature comme le montre bien un des rares tableaux représentant l'intérieur du bâtiment (fig. 8).

[image non reproduite]

Il est dit que le maxime de Saëki était « la pureté » ; depuis la rencontre décisive avec Vlaminck, il rêvait toujours de la peinture pure. Or on ne saurait trop ce qu'il entendait par ce vocable « pur » ; il se pourrait que lui-même n'en eût pas l'exacte idée. Mais une chose est certaine : cette pureté indique le lieu où sa vie et la peinture font un dans sa précipitation délirante

vers sa propre mort. Les lettres dans les toiles de Saëki nous semblent les traces tragiques à la fois de cette précipitation et de sa résistance désespérée vis-à-vis d'elle.

fig.8. Saëki Yuzo. *Le café-restaurant*, 1828.
Musée municipal de la ville d'Osaka

Restant devant la porte tout comme l'homme de campagne de Kafka, Saëki écrit, sur elle, des lettres obscures, illisibles et indéchiffrables, étrangères et mystérieuses, mais aussi toutes innocentes et naïves comme un gribouillage, griffonnage. De cette manière, a-t-il écrit, pour ainsi dire, la loi? Ou plutôt, a-t-il signé ou contresigné la loi? Ou au contraire, a-t-il tenté de déjouer la loi? — Personne ne saurait trancher ces questions; mais, il nous semble certain, tout de même, qu'ainsi, au moins, il a touché à la loi.

Dans le récit de Kafka, à l'approche de sa propre mort, il arrive à l'homme de campagne un événement crucial : l'homme qui a commencé à perdre la vue, voit pénétrer de l'intérieur de la porte, à travers l'obscurité épaisse, vers lui, un trait de lumière indélébile, inoblitérable (der unverlöschlich). La loi qui s'interdit, adresse ainsi un rayon de lumière ineffaçable comme une grâce extraordinaire.

La porte bleue du numéro 27 (fig. 5), légèrement entr'ouverte, n'aurait-elle pas, en fait, laisser passer un rayon de grâce? Et Saëki, n'aurait-il pas pu voir et rencontrer, à l'ultime moment de sa vie, cette lumière qui n'est rien d'autre que le regard même de la loi? De toute évidence, nous n'avons aucune réponse non plus à ces questions.