

DONNER LA PAROLE A YANG DIN

Les années de formation

C'est dans la région de Canton que **Yang Din est né, en 1958. De la ville de Shantou, où il a passé les vingt premières années de sa vie**, il évoque volontiers la situation géographique singulière. Située sur un isthme qui s'avance loin dans la mer de Chine, elle lui offrit un paysage d'eaux et de montagnes qui poussait à la rêverie. Un paysage fait d'espace et de lumière qui invitait à de longues escapades, et fit naître autant qu'il s'en souvienne, le désir de les restituer sur la toile. **C'est ainsi qu'il commença la peinture, à l'âge de quatorze ans.** Les maîtres qui le guidèrent sur cette voie étaient **des amis des parents, issus de l'Ecole des beaux-arts de Canton.** Occupés le jour à peindre de gigantesques fresques à l'effigie du président Mao et des panneaux de propagande, ils partageaient le peu de temps qui leur restait entre une peinture de paysage très académique et des leçons qu'ils délivraient, à titre amical, aux enfants de la famille et aux proches.

C'était des temps difficiles, **des années de douleur dans une Chine où le mot culture était synonyme de planification, nivellement, élimination. Et ce n'est pas seulement le hasard des dates et des lieux qui incite Yang Din à se définir lui-même comme un enfant de la révolution culturelle. Son père, ingénieur, jugé comme intellectuel, fut condamné à la déportation et mourut dans un camp.** Sa famille, déclassée, suspecte, fut de celles auxquelles, spontanément, les portes se fermaient — de celles pour lesquelles toute démarche, toute avancée dans la vie était plus difficile. **Ses yeux d'enfants se remplirent du spectacle des exécutions capitales auxquelles il eût souvent l'obligation d'assister, mais qu'il vit aussi, parfois, avec cette curiosité effrayée** qu'avaient les enfants du Moyen Age pour les bûchers de l'inquisition. Rarement le monde extérieur lui présenta un autre visage que celui de la violence et de l'arbitraire, sinon dans **ces forêts qu'il aimait parcourir, à l'ombre des grands arbres qu'il fixait déjà, d'un regard émerveillé. De ces années d'enfance et d'adolescence, des souvenirs demeurent qui expliquent peut-être cette expression qui revient si souvent sur ses**

lèvres, aujourd'hui encore : «la fatigue de l'humain». C'est ainsi qu'il évoque le voyage harassant qu'il fit en car puis à vélo, à travers les montagnes, sous une pluie diluvienne, pour accompagner la sœur d'un ami rendre visite à son père emprisonné pour douze ans. Il se rappelle encore l'accueil chaleureux que lui réservèrent les paysans, mais aussi leur détresse et leur misère. Il se souvient aussi des contrôles incessants des gardes rouges, de leur irruption brutale dans les chambres d'hôtel, de l'humiliation des questionnaires toujours recommencés, des portes closes de la prison.

Mais de ce climat de terreur, il parle rarement, comme pour éviter à quiconque de faire entre l'effacement des hommes sur ses toiles et la violence de ces années sombres un lien trop facile. **Il n'y a rien de politique dans les tableaux de Yang Din, seulement une quête de silence, de sérénité, un désir de calme, dont lui seul connaît l'origine douloureuse.** L'histoire des hommes et de leur folie sanguinaire s'éclipse devant ce que **la toile invente et offre dans un espace inoui, arraché au bruit et à la fureur.** S'il n'y avait eu le projet de ce livre, les longues heures d'entretien dont sont issues ces quelques pages, dans le silence de l'atelier, l'émerveillement partagé devant sa **quête éperdue d'espace et de lumière** aurait pu se poursuivre longtemps encore sans que rien ne transparaisse des drames de son enfance, des scènes d'horreur qu'il évoque à mots couverts.

Scènes d'enfance. Il partageait son temps entre les obligations scolaires et politiques, des mois de travail en usine (la fonderie, l'industrie pharmaceutique, les machine-outils), d'autres dans les rizières (les travaux aux champs) et la peinture. Elle était, dit-il, comme une part de rêve qu'il fallait gagner chaque jour sur la dureté de la vie. Mais peindre aussi n'était pas chose facile. **Les maîtres** étaient peu formés, leur art était très académique. **Ils lui apprirent** toutefois quelques **techniques de base** : l'équilibre des volumes, la perspective, l'harmonie des couleurs. **Certains l'initèrent** aussi aux **principes de la peinture chinoise et à l'usage de l'encre de Chine.** **Pourtant, peu d'informations filtraient qui puissent donner de l'art de peindre une compréhension différente de celle qu'imposait le réalisme socialiste.** Un avantage toutefois. Les fresques imposées aux maîtres étaient si monumentales que les matériaux ne manquaient jamais et Yang Din se souvient encore, le sourire aux lèvres, de ses escapades dans leurs ateliers pour se procurer, en catimini, couleurs, toiles et pinceaux.

Puis vint le temps des études. **Le jeune homme de Shantou échoua au concours d'entrée à l'école des beaux arts de Canton** (session 1978). **Son épreuve de culture politique s'était vue sanctionnée d'une note éliminatoire.** Est-ce pour cette raison qu'il décida de quitter la Chine ? Cela valait-il la peine de se battre pour se trouver, à terme, affecté au

service de tel ou tel centre culturel, assigné à la peinture de fresques de propagande ? Dès l'année suivante Yang Din entama des démarches pour pouvoir rejoindre une partie de sa famille déjà installée à Paris. Plus d'une année fut nécessaire pour obtenir un passeport. **Enfin, en mars 1980, il laissa derrière lui les rivages de Shantou, son ciel, sa mer, ses montagnes et ses forêts. Il ne devait les revoir que douze ans plus tard.**

Il n'aimerait pas qu'on s'étende sur les difficultés qui commencèrent alors. Pourvu d'un visa de tourisme valable trois mois seulement, il se retrouva vite exposé à la difficulté toujours recommencée de prolonger son séjour. Il fit connaissance avec la dureté des formulaires écrits dans une langue étrangère, la peur au ventre de se retrouver sans papier, la queue dans des corridors et des salles d'attente bruyantes, les ateliers de confection, les restaurants asiatiques où il fallait travailler pour survivre. Et pourtant, aussi harassantes qu'elles aient pu être, ses conditions d'existence précaires n'entamaient en rien le désir de peinture. Aux difficultés quotidiennes s'opposait un souci conjoint de peindre et d'apprendre. Dans un atelier **municipal, Yang Din prépara le concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il put s'inscrire en 1983, dans l'atelier de Pierre Matthey.**

«Le miroir d'un autre monde». C'est en ces termes qu'il raconte ce que fut, pour celui qui venait de si loin et à qui tant de choses avaient été confisquées, l'École des Beaux Arts. Ouvrant une fenêtre sur l'art contemporain, elle lui offrit un nouveau regard sur la peinture — dont l'histoire lui était restée inconnue, au delà de Matisse et Picasso. Sans doute, il fallait surmonter chaque jour la barrière de la langue, comprendre avec les yeux ce que les mots étrangers laissaient dans l'obscurité. Mais il y avait, dans chaque cours, des discussions, des échanges, des partages avec les étudiants plus avancés qui augmentaient les chances de voir tel monde s'ouvrir, tel peintre se découvrir. Tout ce qui se gagnait ici était inédit et inouï. Et puis surtout, l'ombre tutélaire de grandes figures de la peinture **contemporaine (Cremonini, Olivier Debré, Jan Voss, Cuoco) veillait alors sur les ateliers.** Passer de l'un à l'autre, voir ce que tel ou tel faisait était partie prenante de ce travail d'ouverture, de cette exposition à l'art d'un autre qui permet à chacun de se trouver.

Pour Yang Din, ce fut le travail d'Alechinsky qui fut l'occasion d'une telle découverte. Ce que son «exposition» à l'art de ce «peintre-traducteur» de l'Orient eût de décisif, il l'évoque avec des **mots profonds** : **«sa connaissance des matériaux propres à la peinture chinoise et sa familiarité avec la pensée picturale orientale me reconduisirent à mes propres origines».** Mais cette reconduite n'avait rien d'un abandon ni d'une frontière franchie à rebours. Elle n'avait rien d'un retour en arrière ou d'un repli nostalgique. Elle offrait bien davantage la possibilité de se réapproprier ce qui avait toujours été là (le papier, l'encre de Chine, la

mémoire de la calligraphie). Sauf qu'avec Alechinsky, ce qui semblait **jusqu'alors devoir coexister sans que rien ne passe (ne se passe) de l'un à l'autre (la peinture occidentale et la peinture chinoise) s'animait soudain, se traduisait mutuellement dans un espace pictural commun**. Sur des pages d'atlas universels, des figures sortaient, tracées à l'encre de Chine. Sur un papier marouflé sur toile, avec une bordure à l'acrylique, l'encre venue d'ailleurs faisait surgir une bourrasque, trois feuilles blanches, une clairière ou des «plantes d'abandon».

Et s'il fallait s'attarder sur la force avec laquelle la peinture défie tout repli d'une œuvre à l'intérieur de frontières déterminées, cette étrange médiation par laquelle un peintre qu'on a parfois rattaché à «la tradition romantique du nord» fait découvrir à un peintre venu de Chine les possibilités offertes par des matériaux issus de sa propre «tradition» aurait valeur d'exemple. **Ce que Alechinsky révélait à Yang Din, c'est la puissance avec laquelle la toile peut se faire terre d'accueil**, ouverte à des matériaux, des techniques, un «esprit» venus d'ailleurs, comme si elle délivrait avec une lenteur et une sérénité souveraines une leçon d'hospitalité insoupçonnée. Mais c'est **aussi l'idée même d'un fonds culturel qu'on posséderait en propre**, d'une tradition qui serait là, comme un réservoir inné, sans qu'à chaque fois son appropriation singulière l'expose à de profondes mutations, qui se trouvait défaite. **Ce jeu de traductions, dont Yang Din souligne le pouvoir libérateur, le mena sur la voie de son langage pictural propre.**

L'effacement de l'humain

Il y eut d'abord un lieu. **A sa sortie de l'Ecole, il installa son atelier dans une cour obscure de la rue Saint-Denis. Parler de cette grande pièce abstraite du bruit n'est pas indifférent.** Tous ceux qui l'ont connue à cette époque se souviennent encore du contraste entre l'agitation et la cohue du monde extérieur et cette impression de tranquillité et de paix qui s'emparait de chacun de ses visiteurs. Les couleurs provocantes, les vitrines sordides, les cris de la rue s'éloignaient, comme par magie. Et pour peu qu'on s'y attarde, il semblait que **ce calme soudain n'avait rien d'anodin** — qu'il était cela même que recherchait le peintre, comme si nous étions reconduits par cette nouvelle quiétude à l'esprit même de sa peinture. Une question surgissait : et si le regard porté sur la toile n'avait d'autre objet que de créer ce silence, et l'harmonie des formes et des tons de se muer, ainsi qu'il le disait lui-même, en source d'équilibre ? **N'était-ce pas par ce seul moyen que l'ordre d'un autre monde pouvait s'imposer : celui du ciel et de la terre ?**

Et puis soudain, tandis que Yang Din faisait défiler les toiles sous nos yeux enchantés, le plus évident apparaissait. **Délibérément, toute trace de présence humaine avait disparu.** L'espace pictural ne tolérait plus ni corps ni silhouettes, ni têtes ni visages — une intolérance obstinée que rien ne devait jamais contredire. **Cet effacement était certainement la première condition (mais pas la seule) de cette impression de sobriété et de simplicité qui se dégageait de chaque peinture.** «**Pour moi, il est important de faire simple**», répète-t-il toujours. Et pour que cette simplicité existe, **il fallait d'abord que tout ce qui complique si souvent l'existence soit abstrait, que rien ne subsiste, dans le geste lent et patient du peintre,** de ses démarches harassantes, de ses courses dans la ville. C'est à ce prix qu'il pouvait rêver d'un monde où la présence de l'homme serait si discrète qu'elle n'affecterait plus l'espace et la lumière des choses.

Accéder à une telle quiétude n'était donc pas simple affaire de délasserment, ce n'était pas non plus une guérison ou une rédemption, c'était rejoindre les peintres chinois au cœur de leur vocation spirituelle. Car ce n'est pas seulement leurs matériaux que Yang Din avait dû se réapproprier ni même leur technique, mais ce qu'il appelle lui-même «l'esprit de la peinture chinoise». **Les impressions de paix et de simplicité qui se dégageaient de ses toiles avaient pour effet de restituer aux choses (les arbres, quelques animaux, un nuage, un damier ou une cage) cette «dimension spirituelle» que leur reconnaissait déjà le peintre Teng Ch'un (sous la dynastie Sung).** Dans un texte théorique, celui-ci écrivait en effet :

Immense assurément est le pouvoir de la peinture. Il n'est rien qui vit entre Ciel et Terre dont elle ne scrute les mystères et ne montre les multiples aspects. Son art tient à un seul adage : "transmettre l'esprit"¹.

C'est ainsi qu'après une courte période, durant laquelle les toiles de Yang Din semblaient échapper à la figuration (ses années d'école), des motifs figuratifs s'imposèrent à lui, de façon durable. Ils appartenaient sans doute à la tradition des peintres paysagistes chinois, pour lesquels les rochers, les arbres, les nuages, les animaux dévoilaient leurs secrets. Ils reprenaient même, comme un retour inconscient vers des formes enfouies, la plupart des sujets, personnages et dragons exceptés, qui constituaient traditionnellement les rubriques de l'apprentissage d'un jeune peintre chinois. Mais sa rêverie les traduisait déjà dans un autre langage. Pour commencer, la technique venait d'ailleurs. **De ces années qu'il évoque avec le sentiment d'avoir enfin pris pied sur une terre ferme, il se souvient, en effet, qu'elles furent marquées par un intérêt profond**

¹ Traduit par François Cheng in *Souffle-esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, éditions du Seuil, 1989, p.27.

pour l'art de la fresque, une réelle fascination pour Giotto et Fra Angelico. Il en retint le besoin et le goût d'apprêter longuement la toile, avant de se mettre à peindre, de travailler avec précision le fond sur lequel, par la suite, un minimum de motifs trouveraient leur place, comme s'il s'agissait d'un vieux mur. C'est un mélange de sable, de peinture acrylique et de liant acrylique qui, dans les premiers temps, fit l'affaire de cette patiente préparation. Ils donnèrent à son travail une rugosité, un relief qui contrastaient d'autant plus avec la simplicité et la quiétude des motifs : une cage vide, une maison déserte, trois feuilles sur un tronc d'arbre, un chien, un damier, un poisson. Aujourd'hui, la sciure, mélangée à de la colle, s'est substituée au sable, trop lourd pour les grands formats. C'est aussi à cette époque que la peinture acrylique s'imposa à lui, parce que son séchage rapide permet un travail plus direct et raccourcit les pauses, mais aussi par refus du brillant, de l'éclat, de tout ce qui exige du regard une concentration, une fascination étrangères à cette distance, cette vague de rêves que ses toiles appellent, aux confins du ciel et de la terre.

Le parti pris des arbres

Mais si le regard de Yang Din s'est imposé à ses amis et à ses maîtres à cette époque, **si la singularité profonde de sa peinture rêveuse et contemplative est apparu soudainement comme une évidence, c'est à cause de ces arbres que durant des années, il peignit inlassablement, courbes et tordus — des arbres dont la densité et la couleur du feuillage (le plus souvent deux, trois ou quatre feuilles, blanches, brunes ou bleues, disproportionnées par rapport aux branches) variaient à l'infini.** Contrairement à la peinture traditionnelle chinoise, pour laquelle, nous rappelle le peintre T'ang I-fen (dynastie Ts'ing), «sans arbre, un rocher est privé d'abri ; sans rocher, un arbre, lui, est privé d'appui¹», les arbres devinrent, sans nul soutien, le centre de la toile. Mieux, Yang Din simplifia encore, et, à l'inverse des peintres qui s'ingéniaient à peindre plusieurs arbres sur une même toile, jouant du rapport entre les troncs et les branches, de leur combinaison en horizontales et en verticales, de leur évitement, de leur substitution, de leurs transformations, de leurs ajustements les unes par rapport aux autres, **c'est, à chaque fois, d'un seul arbre qu'il fit le foyer autour duquel tout devait s'ordonner.** C'est la singularité d'un tronc et de quelques branches, des creux et des courbes, des bifurcations qui donna à chaque toile son rythme et son mouvement, aussi sûrs que ceux d'un idéogramme, comme si Yang Din avait retenu la grande leçon du peintre Tung Ch'i-ch'ang (sous la dynastie Ming) :

¹ Ibidem, p.63.

Pour dessiner un arbre, le peintre doit éviter les traits droits et user des traits sinuants ou bifurquants. Dès le commencement d'un tracé, qu'il songe à épouser les sinuosités secrètes du tronc et des branches. Comme en calligraphie, c'est dans les courbes et les angles d'un caractère que le calligraphe montre toute la subtilité de son art. Veiller cependant qu'aucun trait ne parte à la dérive. Un vieil adage disait que «toute branche dessinée doit pouvoir être fendue en quatre». Cela signifie que toute branche, et à plus forte raison l'arbre entier, doit donner l'impression de pousser dans les quatre directions¹.

Dans la tradition picturale chinoise, de nombreux motifs s'offraient aux peintres qui voulaient s'exercer à la peinture de paysage : les arbres et les rochers, les plantes et les fleurs (le bambou, l'orchidée, le prunus et le chrysanthème) et les oiseaux — des motifs dont la série dessinait les étapes d'un parcours initiatique. La concentration de Yang Din fut d'en isoler un, de le retenir longuement, avec patience et endurance, comme pour mieux suspendre le temps au fil d'une interrogation obstinée. **Des arbres, il fit le sésame du paysage.** C'est grâce à eux (leurs troncs et leurs feuillages, aussi simplifiés soient-ils), tantôt blancs, tantôt sombres, que le fond (le plus souvent bleu) sur lequel ils se détachaient (la nuit, le ciel ou la mer) fut **inlassablement repris, travaillé jusqu'à imposer une gamme chromatique et poétique dont son œuvre est désormais indissociable. Chaque paysage eût sa part de mystère qui résida dans cet équilibre difficile à trouver entre un espace infini, et jamais uniforme, et l'élément qui lui donne vie, l'arbre planté au milieu de la toile.** C'est ainsi que, dans le travail intitulé *le cours d'eau* (1993), il lui suffit d'une branche et de quatre feuilles pour que la courbe sinueuse d'un fleuve impose au regard la sérénité de son cours. De même, dans *la marée* ou dans *crépuscule*, deux travaux de la même époque, c'est l'arbre qui offrit une clef pour traduire la lumière du soir et même le mouvement de l'eau. Enfin, c'est leur surgissement du sol, toujours mystérieux, (jamais les racines ne sont apparentes), l'évanescence des branches dans les masses nuageuses ou dans des brumes, semblables à des efflorescences, qui permit ce jeu du visible et de l'invisible, ce rappel de l'origine et cette visée du lointain, sans lesquels aucune rêverie ne serait possible — un jeu, un rappel, une visée, dont le peintre n'a cessé, depuis lors, d'explorer la profondeur.

Mais pouvait-on vraiment parler encore de paysage ? Autour de l'arbre s'ordonnaient aussi des éléments (objets ou êtres vivants) qui, s'ils ont disparu dans les toiles des dernières années, étaient devenu tellement familiers, que la peinture de Yang Din semblait s'y identifier : un chien, une tortue, une cage vide, une maison aux volets clos, une table ou une chaise. **Et ce sont ces éléments, auxquels il faut se garder, dit Yang Din, d'accorder aucune portée symbolique, qui avaient fini par**

¹ Ibidem, p.71.

constituer un monde (peut-être davantage qu'un paysage)— un monde rassemblé au pied ou autour de l'arbre, paisible et serein. Aux toiles de cette époque, ils donnaient la dimension d'un dialogue malicieux, semblable à ceux qu'imaginent les enfants, comme si une scène se jouait entre la cage et l'arbre, entre le chien et le damier — une scène qui réduisait l'homme, laissé à l'extérieur, à une contemplation muette. Et l'on comprenait alors en quoi consistait la force du ciel et de la terre, de ces fonds bleus, jaunes ou beiges, inlassablement apprêtés. Ils préparaient l'espace à recueillir ces échanges, un peu comme, dans la philosophie de Lao Tseu (que Yang Din évoque souvent) le grand vide, qui reçoit les choses et les traverse, les met en mouvement et permet, de l'une à l'autre, toutes sortes d'influx et de passages.

Dans un texte célèbre, Michel Leiris disait de Francis Bacon qu'il y avait en lui «une tendre détresse d'homme qui n'ignore pas qu'il fut jadis un enfant qu'à peu près n'importe quoi pouvait émerveiller». C'est un peu de cet émerveillement de l'enfance — d'une enfance passée sur les rivages de la mer de Chine, à l'ombre des grands arbres — de cette aptitude à faire dialoguer des êtres imaginaires, à inventer des dialogues inouïs que ressuscitaient les toiles que Yang Din peignit dans son atelier obscur de la rue Saint-Denis. Et c'est ainsi que, loin de nos passions épuisantes, restituant à l'enfant que nous avons cessé d'être la lumière d'un monde rêvé, elles suspendaient le temps.

Suspendre le temps, mais aussi le pinceau. Toile après toile, au fil des arbres, la recherche de la simplicité et de la sobriété prit, en effet, la forme d'un inachèvement délibéré, comme s'il fallait que les choses fussent à peine suggérées, avec le moins de moyens possibles (deux ou trois feuilles pour un feuillage, quatre pattes grossières et une oreille pour un chien) et que chaque trait fût compté, chaque touche consentie, pour que le regard ne soit pas capturé et que la rêverie puisse poursuivre son cours. Comme si Yang Din se souvenait des leçons du peintre Chang Yen -yuan (sous la dynastie Tang) :

En peinture, on doit éviter le souci d'accomplir un travail trop appliqué et trop fini dans le dessin des formes et la notation des couleurs, comme de trop étaler sa technique, la privant ainsi de secret et d'aura. C'est pourquoi il ne faut pas craindre l'inachevé, mais bien plutôt déplorer le trop-achevé. Du moment que l'on sait qu'une chose est achevée, quel besoin y a-t-il de l'achever ? Car l'inachevé ne signifie pas forcément l'inaccompli; le défaut de l'inaccompli réside justement dans le fait de ne pas reconnaître une chose suffisamment achevée¹.

Et de fait, c'est cette simplicité du tracé, cette économie des lignes et des tons, ce dépouillement revendiqué qui créaient dans la toile cet

¹ Ibidem, p.20.

équilibre si fragile entre figuration et abstraction qui caractérisait déjà, et qui caractérise encore la peinture de Yang Din. Car, si les toiles portaient des titres qui évoquent la nature : *Crépuscule, Paysage I et Paysage II, La Marée, L'Aube, Le Cours d'eau, Au jardin, Coin de jardin*, il n'était jamais question de l'imiter. A quoi bon aller plus loin, à quoi bon en peindre davantage. Telle était l'injonction qui jaillissait de chaque toile, comme si, à chaque fois, le travail du peintre prenait la mesure du minimum qu'il devait accorder à la figuration pour que la nature soit restituée à sa lumière et à sa pureté originelles. **Mais alors où était l'accomplissement, qu'est-ce qui donnait à l'inachèvement sa suffisance, qu'est-ce qui permettait (voire exigeait) de poser le pinceau ?**

A ces questions, Yang Din répond en invoquant les règles de composition qui organisent l'espace pictural. Elles sont dictées par un souci d'harmonie, très classique, entre les lignes, rares et épurées, les couleurs et ce mouvement si particulier, qui porte l'œil, suivant le tracé d'une branche ou d'un objet, à sortir de la toile pour mieux y revenir. Car c'est dans ce va-et-vient que notre regard se charge du rêve des choses absentes, comme si la peinture n'avait d'autre effet que de rattraper cette rêverie (la rendre réelle), sans la figurer. Et pour peu qu'il manque, pour peu que le trait, parti dans le mauvais sens, n'autorise aucun retour, que rien ne circule entre ce qui est figuré et ce qui est simplement suggéré, rêvé, au delà de toute figuration, il faut tout reprendre. Et c'est ainsi que le peintre efface parfois des toiles qu'on croyait achevées. Il l'avoue, le sourire au coin des lèvres, comme un enfant content d'un tour malicieux. Mais peut-être est-ce aussi cette aptitude à concentrer sur un fragment (un tronc, quelques feuilles) toute l'émotion d'un paysage qu'il désigne sous le nom d'«esprit de la peinture» — un esprit dont il ne cesse de souligner, comme Chang Yen-yuan, il y a plus de mille ans, qu'il est plus important que la technique, plus important que les matériaux.

L'esprit de la peinture

Et pourtant, l'expression ne doit pas induire en erreur. **Si elle est précieuse, c'est qu'elle porte en elle l'affranchissement de toute référence exclusive à une tradition donnée. L'esprit de la peinture, ce n'est ni l'esprit oriental ni l'esprit occidental. Rien n'étonne davantage Yang Din, au fil de ses expositions, que cette volonté des «européens» ou des «asiatiques» de l'enfermer, à Macao, à Bruxelles, à Hong Kong, à Paris ou à Taiwan, au gré de leurs repères, dans l'un ou dans l'autre des héritages qu'ils s'imaginent reconnaître et identifier — comme si la peinture n'était là que pour illustrer l'idée factice qu'on se fait de telle ou telle «culture».** Et il se plaît à rappeler

aux collectionneurs avisés qui, au contraire, surent discerner dans son travail, depuis longtemps, cette dimension unique et irréductible : Patrick Detain, Richard Elman et L. F. Wong qu'il ne se reconnaît d'autre identité que celle de sa peinture.

L'esprit de la peinture, c'est donc d'abord l'affirmation simple et obstinée, au bout du pinceau, envers et contre toute mode et avant-garde, que l'art de peindre garde son évidence. A ceux qui voudraient le persuader qu'il a fait son temps, que l'avenir appartient à un art exclusivement attentif aux possibilités offertes par les nouveaux supports vidéo (un art qui renverrait aux oubliettes de l'histoire l'usage des couleurs et des pinceaux), il oppose l'éternité d'un besoin : «elle est, dit-il, comme la cuisine. On pourra toujours changer les plats, on aura toujours besoin de pain et de vin». Rien ne lui est plus étranger que cette idée facile, selon laquelle la peinture ne ferait que se survivre à elle-même et à son histoire. C'est pourquoi rien non plus ne le reconforte autant, rien ne l'encourage davantage à poursuivre sa recherche, à l'abri des abstractions, que la rencontre de cette même obstination chez quelques peintres contemporains. C'est ainsi que lui viennent au bout des lèvres quelques noms qui, s'ils ne dessinent une communauté d'esprit, renvoient à une foi partagée dans les possibilités encore offertes par un art figuratif qui n'est pas synonyme de désuétude. Ce sont d'abord **les peintres de la trans-avant garde italienne dont il partage le plaisir de l'exécution picturale, le goût du savoir-faire**, le souci aussi de ne pas souscrire à l'idée (un peu terroriste) selon laquelle l'art serait soumis à une progression linéaire, tout entière tendue vers l'abstraction conceptuelle. **Dans les toiles de Sandro Chia ou Enzo Cucchi, Yang Din retrouve un imaginaire pictural qui sait, au besoin, tourner le dos aux fureurs modernistes de l'avant-garde (la recherche à tout crin de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques**, de plus en plus sophistiquées) et trouver ses moyens dans les langages picturaux du passé — un imaginaire qui, de façon délibérée s'assigne pour tâche de «montrer des choses jamais vues et pourtant réalisables»¹. Comme eux, il substitue à cette fuite en avant un peu vertigineuse, le retour en amont vers une pluralité de procédés picturaux, à l'usage desquels chacun reste libre de renouer avec le bonheur de créer. **Mais il cite aussi quelques peintres américains : Julian Schnabel** (*Morituri, He had a hat, Rebirth III, The red box*) ou **Robert Rauschenberg** (*Red China green house*) ; d'autres encore : **Anselm Kiefer, Cy Twombly ou Tapies.**

¹ Enzo Cucchi : «Sparire:Disparaître», in *Artstudio n°7, hiver 1987-1988 : La Trans-avant garde italienne*, p.81.

Enfin, c'est cette même détermination qu'il partage avec quelques un des artistes qui occupent avec lui l'un ou l'autre des ateliers d'*Artsenal*. Depuis quelques années, en effet, Yang Din a déplacé son travail de la rue Saint-Denis dans une usine désaffectée du Sud Est parisien qui, après avoir abrité l'assemblage de chars d'assaut, accueille aujourd'hui 46 ateliers d'artistes plasticiens, distribués par deux grands couloirs. Venus d'horizons très divers, les peintres qui y travaillent ont construit eux-mêmes le découpage de ce nouveau lieu traversé de structures métalliques. Les pièces allouées à chacun sont vastes, assez pour permettre à de très grands formats de prendre place, la lumière passe à travers de larges verrières orientées vers le nord. Lieu de travail, mais aussi de discussions, d'échanges, de rêves partagés autour de la peinture. C'est là que Yang Din a rencontré le peintre Anne Vignal qui, avec un même regard aérien, invente les contours inouïs d'une nouvelle cartographie de la Terre, un espace pictural inédit, strié, quadrillé, traversé aussi d'étranges lignes de fuite dans la lumière. C'est là que se nouent, d'un imaginaire à l'autre, les fils d'une confiance résolument sereine dans l'avenir de la peinture

Et pourtant cette attention à l'art contemporain, cette proximité artistique et spirituelle n'excluent pas qu'au fil des années, la sagesse dont s'est nourrie la réflexion chinoise sur l'art de peindre, la cosmologie qui l'inspire depuis des siècles se soient rappelées au peintre venu de Shantou, avec insistance et comme à son insu. Elles ont, dit-il, guidé le pinceau vers un dépouillement, une sobriété plus grande encore, ouvrant une nouvelle période, qui n'est pas achevée. Aussi est-ce désormais au présent qu'il faut évoquer son travail, le présent d'une maîtrise, d'une confiance et d'une sagesse acquises —

celles-là même que les peintres de la tradition espéraient trouver au terme d'un long parcours. Les paysages ont pris le pas sur le monde enchanté, les cages se sont faites plus rares, les chiens, les tortues et les damiers ont presque disparu. A la place, de grandes étendues désertes, traversées d'un simple cours d'eau ou habitées d'une maison minuscule ont fait leur apparition.

Sans doute, on trouve, à l'origine de ces nouvelles toiles, différents voyages, dont Yang Din rappelle volontiers combien ils ont exposé son regard à des espaces et des lumières qu'il ne soupçonnait pas. Les tableaux gardent, dans l'atelier, la mémoire d'une traversée émerveillée du désert de Gobi, mais aussi de nombreuses marches dans les Pyrénées (qu'il découvre en compagnie d' Anne Vignal et de leurs enfants Adrien et Raphael) ; des montagnes, des torrents, des chemins escarpés, des jeux de lumière dans des cimes qui lui sont devenues une seconde terre d'accueil. Une fois encore, couleurs et pinceaux s'exposent au souvenir d'un enchantement. Et pourtant, chaque fois qu'il consent le récit de ces voyages et de ces marches, ce sont moins des impressions de beauté que ses mots donnent à partager que

l'expérience bouleversée d'un abîme entre le caractère fini de nos destinées humaines et l'immensité de l'espace, de la terre, du ciel, de la ligne qui les sépare et de ce qui les rassemble. Pour le peintre, restituer cette infinité, explorer ces rapports (qui dessinent un cosmos) relève alors du défi — comme si la peinture n'avait d'autre tâche que de ramener à la mesure de l'homme (de ce qu'il est capable de créer sur la toile) ce qui le dépasse tellement dans le cours ordinaire de la vie.

Cette infinité, le peintre la traduit d'abord par la distance qu'il prend avec les éléments qui permettent d'identifier tel ou tel paysage. C'est de très haut ou de très loin que le cours sinueux des fleuves est figuré, que la silhouette d'un arbre se dessine ou qu'une maison, à peine esquissée, apparaît — comme si, saisi du ciel, l'espace se voyait restituée la forme d'un vide immense d'où surgissent ces différents éléments, ces tâches de vie auxquelles s'accroche le regard. Et c'est ainsi que le paysage se fait plus abstrait, que le rapport entre le fond dont la moindre nuance est travaillée et des éléments de figuration, de plus en plus rares, est inversé. Dans une toile comme *Rivière au crépuscule*, le gris du fleuve se confond presque avec l'étendue contrastée de jaune pâle et de gris qui figure le désert, et il se réduit à une lézarde dans l'espace infini. Seul un arbre, discerné dans une tâche de lumière blanche, par un regard aérien, rappelle, au passage, qu'il s'agit d'un paysage. Mais ce vide est peut-être aussi un vide originel. **Car, fidèle au lien traditionnel entre cosmologie et peinture, que tous les textes théoriques de la tradition se plaisent à rappeler, il semble parfois que Yang Din reprend la création au commencement, qu'il en suit, pas à pas, au bout du pinceau, les différentes étapes. Comme s'il nous disait : Voici l'espace, voici la Terre et le Ciel, voici l'ombre et la lumière et voici les souffles qui les animent.**

Mais, s'il est vrai que la distance qu'il a prise avec les éléments de son monde familier est avant tout le moyen de restituer l'espace du paysage à cette expérience picturale du vide, dans laquelle les peintres de la tradition, véritables démiurges, ont rejoué, depuis des siècles, l'origine de la création, quelle est cette cosmologie qui, de son propre aveu, l'inspire si profondément et comment s'inscrit-elle, d'une façon qui n'a rien à voir avec la tradition picturale chinoise, dans son propre travail ? Cette question, le simple fait de la poser est déjà en soi un sujet d'étonnement. Il n'est pas habituel de devoir plonger à de telles sources pour rendre compte de l'œuvre d'un peintre. Nous raisonnons souvent comme si tout ce qui était étranger au simple travail des matériaux et à la technique trahissait ce travail, en lui imposant, de l'extérieur une interprétation. A plus forte raison, quand le peintre vit parmi nous. Et pourtant, nous n'avons pu échapper, pages après pages, à ces rappels. Yang Din, lui même, nous y conduisait, au fil de l'entretien. **Car si nous lui demandions aujourd'hui ce que, dans sa peinture, il reste de la Chine, au bout de vingt années d'exil, ce n'est pas les matériaux ni la technique qu'il évoquerait (l'encre de**

Chine est rarement utilisée dans les toiles de ces dernières années), mais ce jeu du visible et de l'invisible, du plein et du vide, dans lesquels sa fascination pour la nature et pour les paysages prend désormais sa source ?

Dans cette cosmologie, le vide est premier. Il est à la fois l'origine de toute chose et ce qui les relie harmonieusement les unes aux autres. C'est de lui qu'émane le souffle primordial d'où procèdent le Yin (douceur réceptive) et le Yang (force active), les deux souffles vitaux ainsi que le vide médian qui favorise, de l'un à l'autre, une relation harmonieuse, en veillant à ce que leur opposition ne soit pas figée. Et c'est de l'interaction du Yin et du Yang que résulte la création de toute chose, les dix mille êtres au sein desquels le vide médian continue d'agir. Dans la peinture, cette opposition du Yin et du Yang se traduit, notamment, dans celle du Ciel et de la Terre (et parfois de la montagne et de l'eau, dans lesquels se concentre l'esprit de tout paysage). Peindre l'un et l'autre a alors une signification précise : c'est retrouver le souffle vital auquel ils s'identifient et les reconduire au souffle primordial dont ils procèdent, ainsi que le reste de l'univers. **C'est ainsi seulement que le Ciel et la Terre ne sont pas simplement juxtaposés, mais accordés l'un à l'autre. Et ce que la peinture rend perceptible n'est rien moins que leur relation cachée, dans laquelle se résume l'essence de l'univers.** Est-ce un tel souffle qui traverse les toiles de Yang Din, et notamment les paysages de ces dernières années, les toiles intitulées *Au milieu de la lavande*, *Au champ rouge* ou encore *Chalet et lac* ? Il est vrai que celles-ci se rattachent toutes à un souvenir précis, à un moment de paix et de lumière, mais chacun de ces moments est comme transcendé par le mouvement mystérieux qui anime la Terre et le Ciel, par ces traits rouges, jaunes ou bleus qui, partis dans des directions divergentes, dessinent des halos mystérieux, des brumes, des fumées, des nuages et semblent raccorder le chalet, la maison ou l'arbre à leur souffle créateur. **Tel serait alors l'effet de traduction de ces toiles. Avec d'autres moyens que les nuances subtiles de l'encre de Chine (sèche, mouillée, claire, foncée, blanche, noire), elles n'auraient d'autre fin que de rendre visible l'invisible, et, par la magie d'un regard silencieux, d'accorder nos vies à ce que les Anciens appelaient déjà «les vibrations des innombrables phénomènes de la création».**

Et ce serait par le fil, si ténu, de cette antique méditation sur les pouvoirs de la peinture que les paysages de Yang Din, en dépit de tout ce qui les en sépare se rattacheraient à la grande tradition des paysagistes chinois . On aimerait citer ici l'un d'entre eux , Pu Yen-t'u (il vivait sous la dynastie Ts'ing, au XVIIIème siècle) qui, dans ses *Dialogues sur l'esprit de la peinture*, s'interrogeait déjà sur cet art du visible-invisible :

Le paysage qui fascine un peintre doit donc comporter à la fois le visible et l'invisible. Tous les éléments de la nature qui paraissent finis sont en réalité reliés à l'infini. Pour intégrer l'infini dans le fini, pour

combiner visible et invisible, il faut que le peintre sache exploiter tout le jeu de Plein-Vide dont est capable le pinceau, et de concentrée-diluée dont est capable l'encre¹.

Dans les toutes dernières toiles, cette épuration de la figuration est poursuivie plus loin encore, jusque dans ses dernières limites. Il n'est plus même question de paysage. La mémoire des impressions de voyage, des lieux enchanteurs, s'estompe au profit de quelques objets singuliers (une serviette de bain, une chaussure à talon), jaillis d'un fond uniforme dont les contrastes se font encore plus modestes et la lumière plus secrète. Et même si un arbre occupe encore parfois le centre du tableau, ses formes sont épurées, l'attention se concentre davantage sur la luminosité qu'il communique à l'espace que sur les nœuds du tronc et des branches. La lenteur confine parfois à l'immobilité, comme si la toile se chargeait de saisir et de fixer (d'éterniser) l'instant où le rayonnement de l'objet (qu'il s'agisse d'une chaussure, d'un arbre, d'un palmier ou de l'arête d'un poisson souriant sur une assiette) est à son comble. On observe, dans tous ces travaux, comme un rapport inversement proportionnel entre la dimension des toiles, de plus en plus grandes, et la simplicité, voire la discrétion de l'objet dont le contraste avec le fond, le vide d'où il surgit, dispense cette lumière. C'est un peu comme si chaque toile relevait un défi : celui d'explorer les limites du rayonnement de ces objets, d'inventorier la quantité de lumière que chacun d'eux et l'espace vide sur lequel il se détache peuvent se consentir mutuellement. Et c'est ainsi que se révèle ce qui constitue peut être, en dernier ressort, «l'esprit de la peinture» : saisir chaque chose moins dans sa forme que dans ses lignes de force, dans sa résonance et dans son essence. Et de fait, s'il est vrai que ce sont là les différents modes d'appréhension de l'objet que relevait la théorie picturale chinoise, leur ordre ne semble pas étranger à la peinture de Yang Din, comme si c'était sur cette voie que, année après année, la patiente leçon de l'arbre l'avait conduit. On se souvient alors de ce qu'écrivait le peintre Li Jih-hua (sous la dynastie Ming) :

La forme extérieure relève du rond, du carré, du creux, du plat, etc.; elle peut être entièrement rendue par le pinceau. Les lignes de force, elles, résident dans la poussée interne dont l'objet est animé, avec son mouvement continu ou syncopé, circulaire ou brisé ; le pinceau peut également le cerner, mais mieux vaut qu'il ne le fasse pas de façon trop complète. Afin de douer l'objet d'une aura, le peintre doit avoir souci d'intégrer le virtuel dans son travail du pinceau et de l'encre. Au delà des lignes de force, il y a, nous l'avons dit, la résonance que seul un esprit libre et souverain saura capter. Quant à l'essence, elle est ce qui relie tout objet (ou sujet) à son Ciel en soi. Le peintre l'appréhende, non par un acte

¹ Ibidem, p.46.

uniquement volontaire, mais par l'illumination, laquelle ne pourra survenir que si le peintre a maîtrisé totalement son art¹.

Est-ce la recherche d'une telle «illumination» qui pousse Yang Din à reprendre, jour après jour, le chemin de l'atelier?

Sagesses de la peinture

Dans un ouvrage vieux de plus de mille ans, l'*Histoire de la peinture sous les dynasties successives*, Chang Yen-yuan n'hésitait pas à assigner à la peinture la fonction suivante :

La peinture parfait l'action civilisatrice des Sages et concourt à l'établissement de relations justes entre les hommes. Elle scrute les lois de la transformation divine et sonde les mystères cachés de la création².

S'il est vrai que, habitués, comme nous le sommes, à concentrer notre attention sur le travail des matériaux, on aurait bien du mal à faire admettre aux peintres d'aujourd'hui que l'idée d'un «esprit de la peinture» puisse avoir quelque sens, l'idée d'une «sagesse de la peinture» semblerait, quant à elle, carrément désuète. Et pourtant, ce sont des mots qui ne font pas peur à Yang Din, des expressions qui, appliquées à son travail, semblent retrouver une signification depuis longtemps oubliée. Et c'est cela qui nous déprend le plus de nos réflexes ordinaires, des catégories commodes que nous appliquons à l'œuvre des uns et des autres. C'est cette vision de la peinture comme une leçon de vie qui nous interdit d'inscrire cette œuvre dans une quelconque histoire ou de l'enfermer dans un courant ou une théorie. A ces tics de critique, elle substitue une autre interrogation : **Par quel effet de traduction inouïe pouvons-nous être non seulement saisis par une sagesse et une morale venues de très loin, mais plus encore conduits à trouver de la sagesse et de la morale dans cette peinture ? En vertu de quelle hospitalité immémoriale de la parole des sages dans le regard du peintre, les toiles de Yang Din nous transmettent-elles quelque chose de la profondeur et de la responsabilité si anciennes de cet art de vivre ?**

Des paysages de Yang Din, nous l'avons dit, l'homme et toute forme d'activité humaine sont absents. Mais c'est pour mieux réapparaître dans la relation qu'il revient à chacun de nouer avec l'accord du Ciel et la Terre qui se donne sur la toile. Tout se passe comme si la proportion harmonieuse entre le Plein et le Vide était à l'image de

¹ Ibidem, p.34.

² Ibidem, p.19.

celles que nous devrions réaliser dans nos existences. Car celles-ci sont saturées d'objets et d'événements. Nous sommes à ce point rivés à la Terre que le désir du Ciel, la recherche du Vide qui restituerait à chacun de ces objets son aura mystérieuse nous échappent. Et Yang Din lui-même sait dire combien nous sommes régulièrement submergés par les choses (à faire, à dire, à régler). **C'est à ce compte que la leçon de sa peinture s'adresse à nous. Consentir au Ciel, donner au Vide le temps qui leur revient (le temps, par exemple, de reconduire tout être à son origine) est ce qu'elle exige de nous. Et c'est ainsi que notre regard se pose sur elle, arrêté dans sa course, reconduit aux souffles de la création.**

***Marc Crépon, Paris 2004**

*Marc Crépon est philosophe et écrivain ; il est également directeur de recherches au CRNS et professeur de philosophie à l'Ecole Normale Supérieure