

*Microcosms Macrocosms*

Annie Lafleur

---

Number 267, Winter 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90964ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Lafleur, A. (2019). Review of [*Microcosms Macrocosms*]. *Spirale*, (267), 75–81.

# Yamamoto Masao: fables argentiques

La première photographie de l'exposition *Microcosms Macrocosms* de Yamamoto Masao, tirée de sa plus récente série, *Bonsai*, repose seule sur une cimaise à l'entrée de la salle; le format moyen et l'impression au jet d'encre sont inhabituels chez l'artiste. C'est aussi la première œuvre qu'on voit en poussant la porte de la Stephen Bulger Gallery, sise sur la rue Dundas, à Toronto. Puis apparaît la seconde œuvre : un pommier sous la neige, en noir et blanc légèrement doré, rehaussé de feuilles d'or, dans lequel subsiste une seule pomme gelée, plan rapproché du branchage capté en plongée, le tout à contre-jour. Selon cet angle précis, la pomme cache le point du soleil diffus, un soleil enneigé, comme s'il s'agissait d'une éclipse. Cette petite épreuve à la gélatine argentique (15,88 X 24,13 cm) – une des rares portant un titre en plus d'un numéro, #1320 *The Last Apple* (série *Nakazora*) – me fait instantanément penser au pommier d'Aharon Appelfeld, survivant de l'Holocauste, dont le souvenir a été mis en récit dans *Histoire d'une vie* (Éditions de l'Olivier, 2004), passage que Georges Didi-Huberman cite dans *Essayer voir* (2014) : « Cela faisait plusieurs jours que je n'avais pas mangé, et voici que se dressait devant moi un arbre couvert de fruits. Je n'avais qu'à tendre la main et à cueillir, mais je restai debout, paralysé par la surprise [...]. Ce n'est que le lendemain que je cueillis une pomme de l'arbre. [...] Il me semblait qu'il m'était interdit de quitter le pommier ainsi que le fossé près de lui. » Cet extrait m'avait laissé une forte impression à la lecture, au point de former dans mon esprit une image claire, ravivée par la photographie de Yamamoto : celle d'une pomme transie, cueillie le jour suivant, comme si tous les autres fruits avaient été ravis depuis la veille.

---

## MICROCOSMS MACROCOSMS

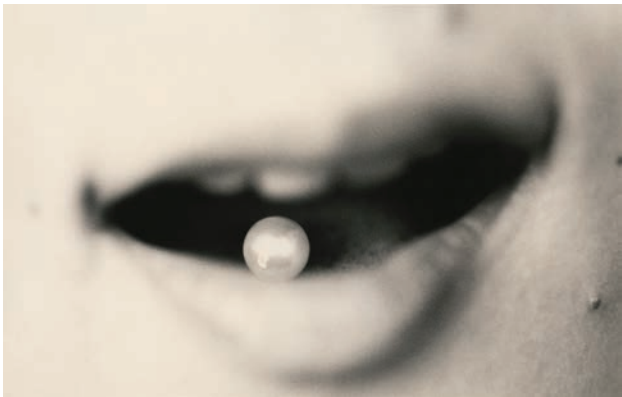
### YAMAMOTO MASAO

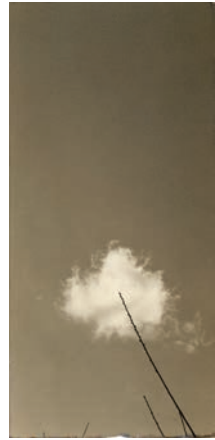
du 20 octobre au  
17 novembre 2018  
Stephen Bulger Gallery,  
Toronto, Canada

DE GAUCHE À DROITE

P-76.77 #1645, #1367, #1650, #387  
1987-2018

© Yamamoto Masao / courtesy Stephen Bulger Gallery





En parcourant l'exposition, chaque pièce m'a semblé contenir ce pouvoir d'évocation. Présentées sans logique apparente autre que celle de la série dans laquelle elles s'inscrivent, les photographies de Yamamoto se livrent par fragments, visions, éclats, comme s'il s'agissait de souvenirs. On pourrait croire que ces œuvres, non datées, non situées, participent à une forme d'album inconnu dont la facture est maintenue rigoureusement d'une image à l'autre, d'une série à l'autre, parcourant plusieurs décennies, comme si toutes les prises de vue provenaient sans exception d'un même lieu.

Image par image, les sujets photographiés balisent un espace imaginaire peuplé d'une flore lilliputienne et d'une faune aquatique, minérale, ailée, d'animaux captés dans des moments de grande vulnérabilité, en pleine chasse ou à la sieste, tapis au creux des fougères ou plongés dans des sources chaudes. Ici, les êtres s'assoupissent et s'éveillent devant l'appareil photo ; ils se réinventent par les grâces d'un photographe qui semble croire en leur fragilité comme en une chose toute-puissante. La chambre noire, en ce sens, devient le haut lieu des métamorphoses qui magnifient, qui soulignent et qui préservent ces instants fugaces. Dans le bestiaire de cet univers symboliste, parcouru à petite échelle, l'oiseau est roi. La série *Tori* (qui signifie « oiseau » en japonais), dont un superbe livre d'art a été tiré en édition limitée, se consacre intimement à ce sujet. Cette dixième monographie, publiée chez Radius Books en 2017, fait alterner les photographies de Yamamoto et une sélection de poèmes de Wallace Stevens, de Seamus Heaney, d'Emily Dickinson, de William Carlos Williams et de bien d'autres encore, en séquences méticuleusement composées par l'artiste.

Toutes séries confondues, les sujets font l'effet d'apparitions, rappelant l'esthétique de procédés photographiques anciens tels que le daguerréotype ou le collodion humide. Vues à travers cette lunette, les images opèrent sur le mode du ravissement. Une nuée de cigognes minuscules glissent d'un nuage (#741, série *A Box of Ku*), un nuage pousse au bout d'une branche (#387, série *A Box of Ku*), une perle fond sur la langue (#1645, série *KAWA=FLOW*), quatre ballerines s'exécutent dans la pénombre étoilée (#1367, série *Nakazora*). Les mots sont de peu de poids contre ces images qui se laissent deviner sans jamais se livrer entièrement, fruits d'une magie aux ombres brûlées, aux lumières spectrales. L'espace géographique, anonyme, cède à l'espace poétique. Généralement de très petites dimensions, les photographies de Yamamoto tiennent dans la paume d'une main ou en débordent à peine, comme le feraient une plume ou une feuille d'arbre. À une échelle aussi réduite, le monde se transforme – d'où l'éloquence du titre de l'exposition. Nuage, oiseau, branche, ciel, montagne, pomme : désormais des inventions. Comme si le monde était vu à travers le trou d'une serrure, observe le critique Jacobo Siruela. À moins, ajouterais-je, que ce soit un œil-de-bœuf, une meurtrière ?

Soigneusement orchestrée par le photographe, la mise en espace de *Microcosms Macrocosms* se déploie en lignes pures, un rien austères, divisant impeccablement l'espace de la galerie, où une sélection de photographies explore trente ans de carrière et cinq séries phares (1987-2018), nommément *A Box of Ku*, *Nakazora*, *KAWA=FLOW*, *Shizuka=Cleanse* et *Bonsai*. Contrairement aux impressionnantes configurations spatiales auxquelles l'artiste avait habitué le public au fil des années – des compositions fractales d'une grande intensité lyrique où l'on pouvait admirer près d'une centaine d'épreuves simplement épinglées aux murs –, ici, les photographies, toutes encadrées, rejoignent le rang le plus sobre, la ligne la plus droite. Une décision qui invite à une contemplation « à la pièce » et permet de diffuser une atmosphère d'ordonnement et de solitude. Ce à quoi font écho les sujets, chaque photographie, qui « *parle avec éloquence de regrets, d'errance, d'attente, de petitesse*<sup>1</sup> », contenant l'univers en elle.

L'épreuve à la gélatine argentique est le cœur battant de ce travail minutieux. J'aime à penser qu'ouvrier de l'image, Yamamoto veille au grain, et semble tirer un malin plaisir à expérimenter avec la matière, comme si, à chaque séance, il imprimait pour la première fois, imprimait la première image. L'objet sorti des bassins de chimie, puis doucement trafiqué, trahit une allégeance à une autre époque avec sa fine patine et ses bordures écharpées, ses tonalités tantôt bleutées ou orangées, tantôt sépia ou cendrées. Plusieurs photographies sont augmentées de menues touches d'encre rouge ou bleue, de feuilles d'or et de grattage en surface, ce qui confère aux tirages une facture délicate et, plus significativement, les rend uniques. Une telle approche va à rebours de celle de nombre de photographes, qui travaillent plutôt en sens inverse, reproduisant chaque infime élément des tirages d'une même édition afin d'en assurer l'exactitude. Chose certaine, chez Yamamoto, chaque tirage d'une édition constitue une création. L'attention portée aux détails, aussi minimes soient-ils, devient un mode d'expression en soi, une adresse à l'autre à travers le signe, la trace, l'empreinte, parfois quasi imperceptible, que l'artiste laisse délibérément lors de la confection<sup>2</sup>.

Cette matérialité singulière m'a toutefois fait regretter le choix des encadrements. À l'exception de la série *Bonsai*, dont les tirages étaient disposés dans des écrans confectionnés sur mesure et qui m'ont paru participer activement à la présentation, les quatre autres séries se trouvaient confinées dans des montages plus conventionnels : baguettes noires, passe-partout blanc biseauté à l'image. Une formule élégante, voire un sans-faute, dont le seul défaut en était un de nivellement. De plus, les touches d'encre et de feuilles d'or, les bordures intentionnellement inégales, la richesse du grain, la densité des ombres et la douce luminosité, tous ces menus détails devenaient plus difficiles à capter au travers d'une vitre, notamment à cause des reflets. Un encadrement en boîtier aurait sans doute permis une tout autre appréciation de

**J'aime à penser  
qu'ouvrier de  
l'image, Yamamoto  
veille au grain,  
et semble tirer  
un malin plaisir  
à expérimenter  
avec la matière,  
comme si, à chaque  
séance, il imprimait  
pour la première  
fois, imprimait la  
première image.**

l'objet, qui, automatiquement, aurait été surélevé et, par conséquent, dégagé aux quatre côtés, à la manière d'un papillon épinglé dans une boîte. À mon grand plaisir, j'ai pu manipuler quelques épreuves volantes sous pellicule de Mylar, une caissette pleine à ras bord étant mise à la disposition du visiteur et de la visiteuse, sur demande.

Dans ses écrits sur sa démarche artistique, Yamamoto Masao dit s'inspirer des enseignements taoïstes de Lao Tseu et de la poésie du moine bouddhiste Ryōkan, adepte du haïku; l'artiste lui-même vit et travaille en pleine nature, aujourd'hui installé dans la préfecture de Yamanashi, région la plus densément boisée du Japon, celle-là même qui abrite le mont Fuji. C'est au cœur de ces forêts que le photographe trouve son inspiration, suivant le rythme plus lent du grand air, puis qu'il enchaîne avec le rituel de la chambre noire. Chaque série aborde à sa façon un aspect du zen – cette pratique nécessairement lente, aux fins introspectives, une chose de plus en plus ardue à concevoir de nos jours. Ce qui reste de ces errances en forêt: des fables à regarder de très près, longuement. Le travail de Yamamoto ouvre – agrandit – un espace imaginaire où des éléments simples et universels créent des jeux d'échos entre les images, sans en épuiser l'intensité. Et ces échos se répercutent bien au-delà du territoire ratissé. Comme de fait, avant de quitter la salle d'exposition, je retourne voir le pommier inconnu, «*cet arbre fruitier dont les fleurs viennent si tard*»<sup>1</sup>, dont la pomme haut perchée tient tête à un soleil aveuglant. Je remarque à présent que le fruit est coiffé d'un lourd bonnet de neige, un détail qui m'avait échappé au premier coup d'œil. Surgit dès lors le souvenir du pommier de mon enfance, celui qui poussait à flanc de clôture, chez le voisin. En équilibre sur deux piquets, j'étire le bras et j'écarte les doigts pour saisir la pommette glacée, quand tout s'éteint, puis se rallume à nouveau sur la prochaine image de cet arbre interdit.

1

«Each small photograph is its own contained world, its own perfect object—and each one speaks eloquently of regrets, roaming, waiting, smallness.» Dominique Browning, «Photos, Gardens, Birds, Trees: What's Happening in the Great Outdoors», *The New York Times*, 29 mai 2017.

2

À l'exception d'une ou deux séries, telle que *KAWA=FLOW*, où l'artiste n'intervient pas sur le papier.

3

L'expression est d'Aby Warburg (cité par G. Didi-Huberman dans *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002.)

DE GAUCHE À DROITE

P-80.81 #981, #741, #1255, #1320 THE LAST APPLE  
1987-2018

© Yamamoto Masao / courtesy Stephen Bulger Gallery

A  
R  
T  
  
V  
I  
S  
U  
E  
L



