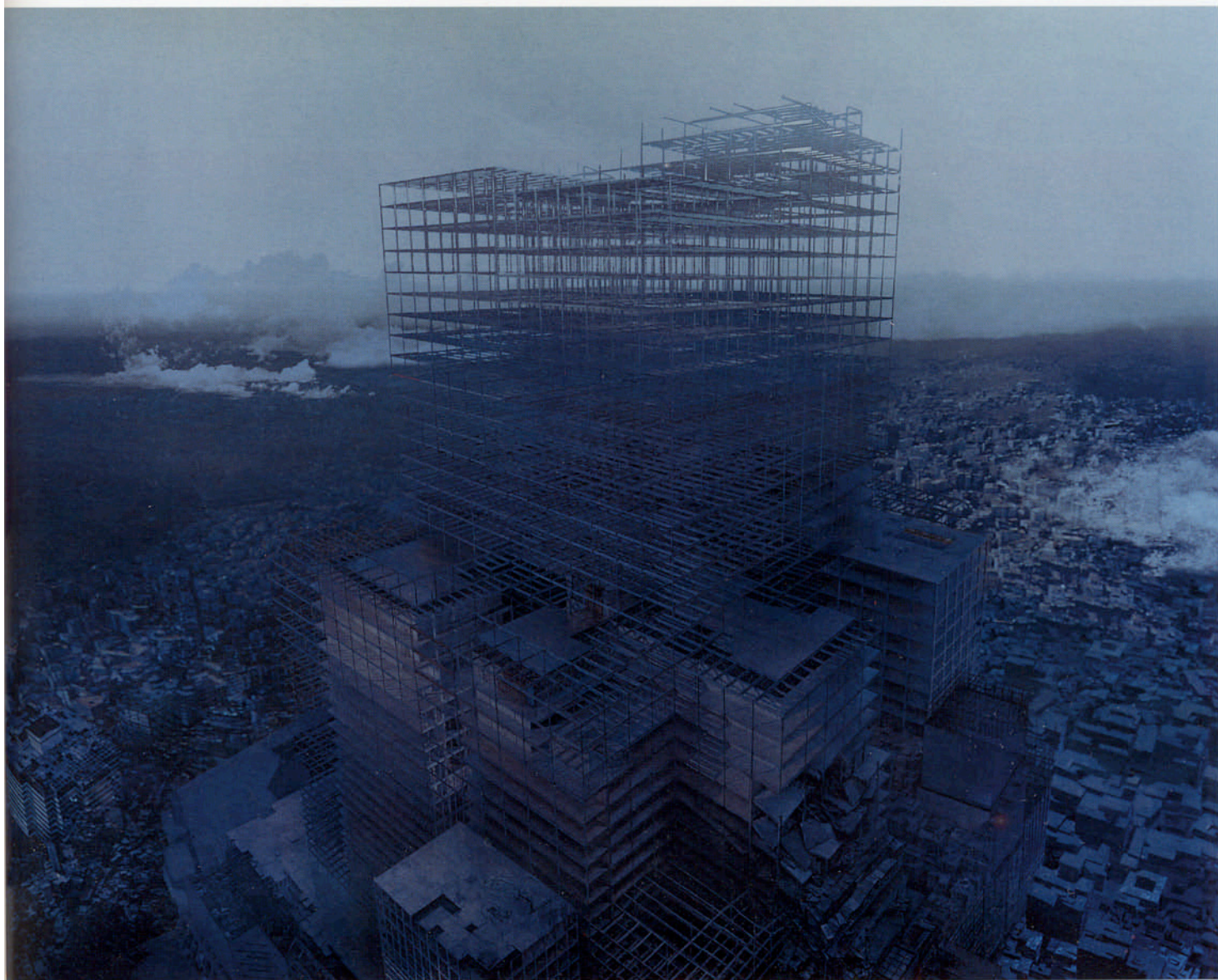




ateliers 1997-2002
Centre national
de la photographie

Ryuta Amai



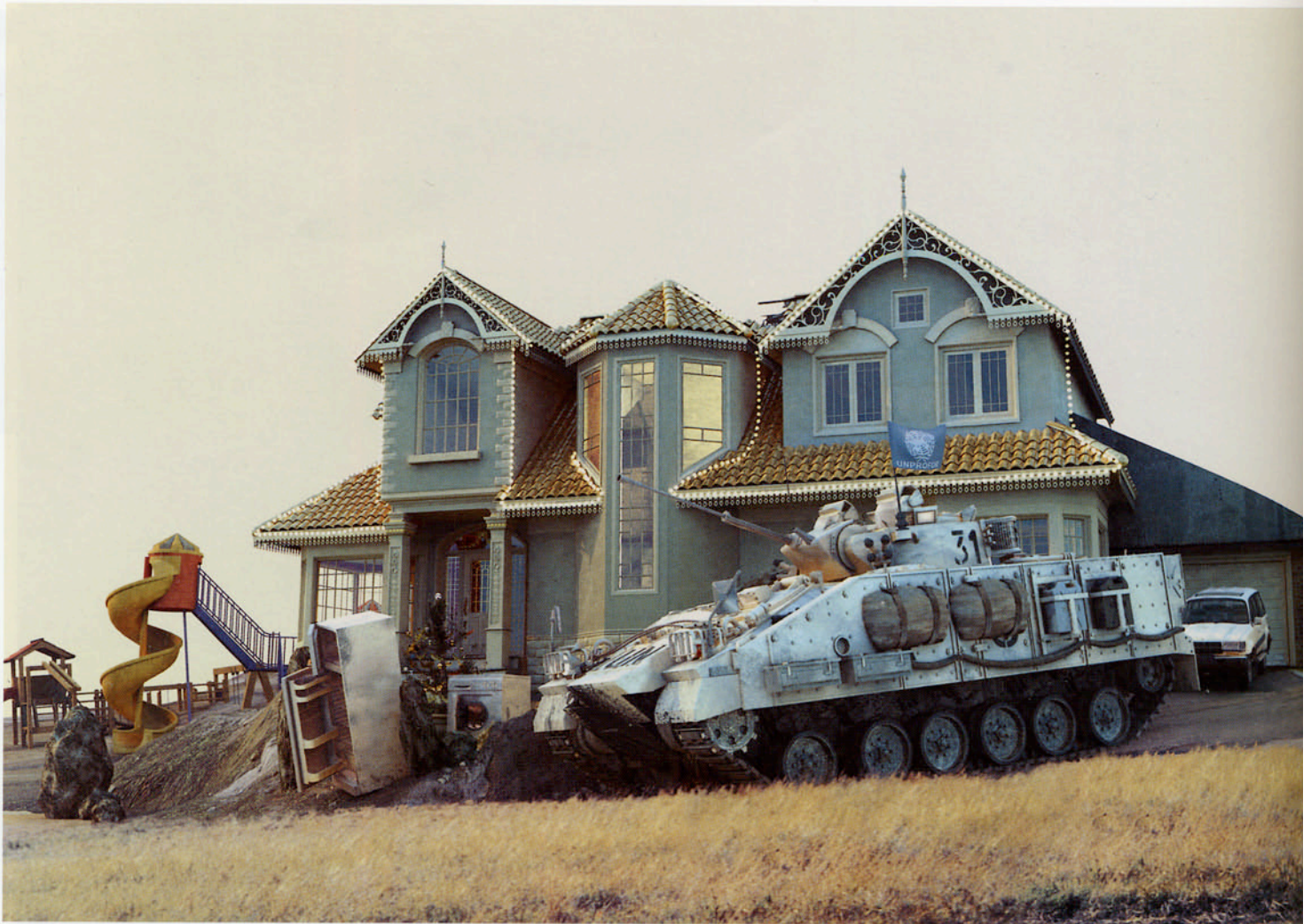
Ryuta Amai, *Fiction*, 1998.
Collection de la Caisse des dépôts et consignations, Paris.

Japonais, né en 1967. Vit et travaille à Paris.

Expositions personnelles : Galerie Michel Rein, Paris (2001); *Room 3*, Centre culturel du Japon, Rome (2001); *La Pièce*, Galerie Michel Rein, Paris (2000); CCC, Tours (avec Valérie Mréjen et Nicolas Moulin) (2000).

Expositions collectives : *Théâtres du fantastique*, Printemps de septembre, Toulouse (2001); *Le Paysage comme Babel*, Galerie Les Filles du Calvaire Paris / Bruxelles; *Paris pour escale*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (2000).

Bibliographie (ouvrage collectif) : *Paris pour escale*, Paris, Paris-Musées et Les Amis, 2000.



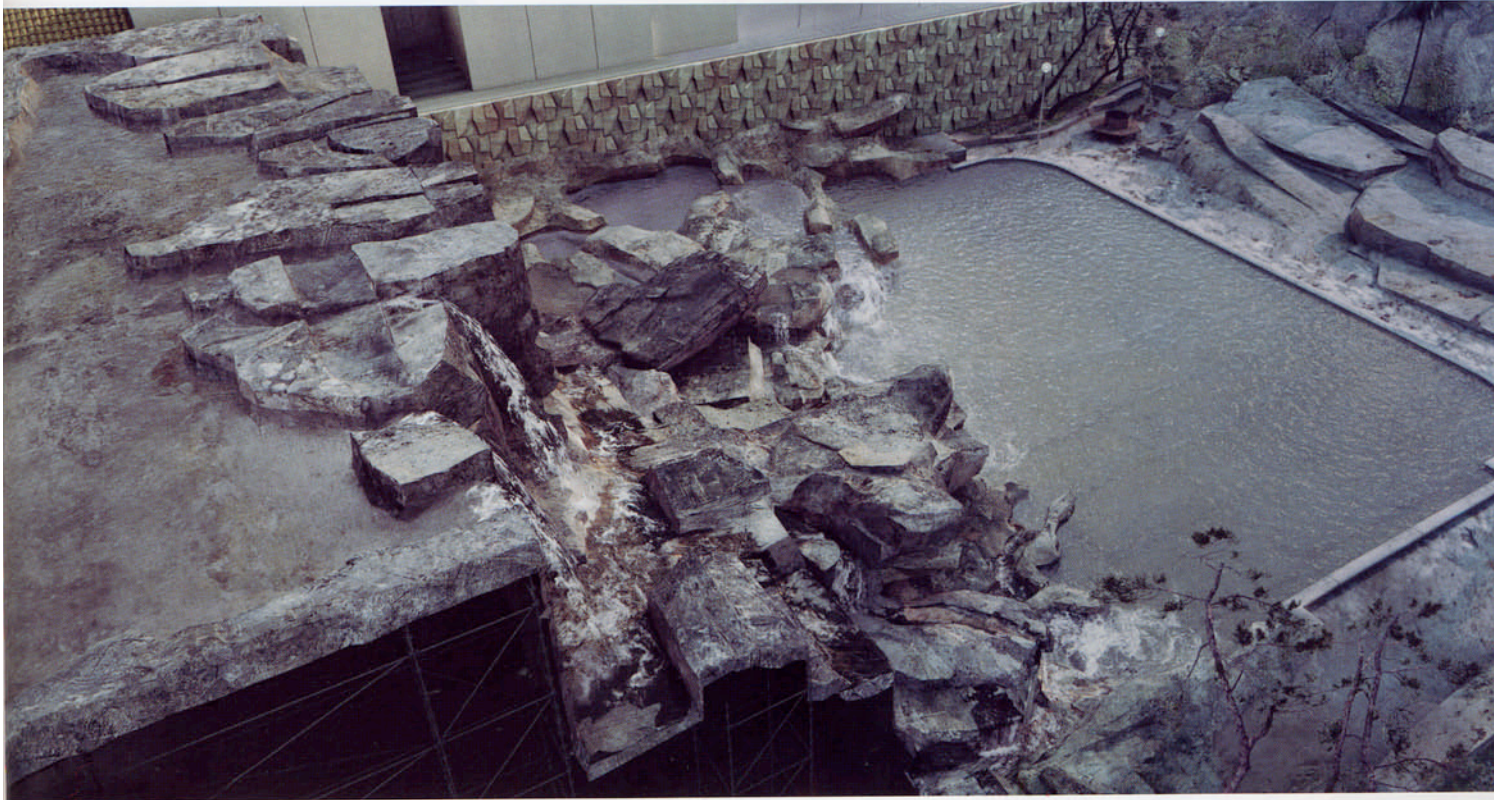
Ryuta Amai, *PostModerne II*, 2001.
Collection Judith et Michael Bönisch, Bayreuth.

Ryuta Amai : Un monde de catastrophe sans poussière

C'est par effraction que l'œil pénètre dans les vastes paysages de Ryuta Amai, car le corps dans lequel il loge ne les connaîtra jamais. Ces objets photographiques sans référent ni analogue tangibles sont entièrement dévolus à la stimulation et aux spéculations du nerf optique. L'hyperréalisme de ces images apparemment incorruptibles participe d'une entreprise volontaire de subversion, engagée contre tout système d'équivalence entre la réalité concrète et sa perception. Ainsi *Fiction* (1998) n'est en rien la mise au carreau exacte d'une construction industrielle en friche surplombant un environnement urbanisé à perte de vue, pas plus qu'*Eden* (2000) ne restitue la vue aérienne d'un lotissement insulaire. Ces fausses révélations résultent d'un inventaire descriptif en l'occurrence inutile voire absurde – comme dans l'énoncé du style architectural de l'improbable manoir de *Post Moderne* (2000) : elles rendent à l'esprit le réel et sa représentation encore plus irréconciliables. C'est exactement entre les deux que Ryuta Amai situe ses paysages, puisqu'ils naissent de ses propres visions mentales. Elles constituent le véritable matériau qui inspire les éléments constitutifs de l'œuvre : peintures et maquettes photographiées puis retouchées à l'aide de l'ordinateur, et images de synthèse modélisées sur un

logiciel 3D. Leur mise en scène fragmente la perspective par la multiplication des points de vue, compose des harmonies inouïes entre les motifs, combine des plans jusqu'à l'implosion des limites topographiques. En se laissant traverser par le paysage, l'œil devient le vecteur du mouvement perpétuel qui anime ces compositions, entraîné dans l'enchaînement des formes qui construisent et déconstruisent les divers segments de l'espace pour aboutir à une troublante indétermination. Qu'importe alors que la rocaïlle d'*Hypnotic* (2001) plonge dans le sol sous la forme d'un échafaudage ou que sa jungle domestiquée décline ses attributs contrastés sur des échelles contradictoires, que l'immense tour babélique de *Fiction* s'incurve au fil d'une érection irrésistible et précède de la destruction de ses degrés inférieurs. La stimulation sensorielle rend un diagnostic ambivalent qui valide la coexistence plausible de deux vérités, le vrai et le faux, sans que l'une puisse réfuter l'autre.

La migration de la matière dans les formes est une constante du paysage extrême-oriental, des "paysages secs" des jardins zen et minimalistes, où le gravier et le sable figurent le cours sans cesse renouvelé de l'eau, et les rochers la permanence d'un univers qui n'est contingent ni de l'espace ni du temps.



Ryuta Amai, *Hypnotic*, 2001.
Collection Hypovereinsbank, Munich.

L'absence de spontanéité des visuels de Ryuta Amai a toutefois plus à faire avec l'industrialisation de la réalité contemporaine à travers sa modélisation spectaculaire et éclectique. Ainsi *Post Moderne* documente dans ses objets (le char, le bulldozer, les agrès...) les conséquences symboliques de l'histoire quotidienne du monde hors de tout événement. Grâce à sa faculté d'incorporation virtuelle, l'image de synthèse contribue à alléger la forme de sa substance au bénéfice d'une versatilité sémantique déconcertante. L'émergence d'identités imitatives et parasitaires ("le faux qui fait plus vrai") y compense la perte de consistance du critère d'authenticité. Érigée en prototype, l'image donne ainsi au réel une stabilité que la matérialité n'est plus à même de garantir. Sans argument ni message, ces images n'ont d'autre qualité que celle que leur confère leur profonde insincérité : une vraisemblable virtualité qui légitime la fiction, en même temps qu'elle transfère dans la pure abstraction toute approche cognitive de ses objets. Face aux fictions techniques élaborées par Ryuta Amai dans ses images paysagères, il n'est pas vain d'évoquer les premières œuvres qu'il conçut à l'Ensba, à son arrivée à Paris : deux cartes du monde, deux peintures géographiques monochromes, où les noirs et les blancs

distribuent les signes d'une empreinte insolite, une sorte de décalque spéculatif d'un gigantesque corps disposé à se laisser sonder sans pour autant exposer sa réalité concrète. Parce qu'elle projette un espace entièrement conditionnel, une carte n'est limitée par aucun horizon dans son ambition de donner des images du monde. A travers cette capacité d'abstraction de l'espace et du temps dans une forme radicale, schématique et synthétisée, ces cartes délivrent à l'esprit un véritable acte de propriété sur un territoire latent au sein de la conscience, vers d'un monde qui renvoie le réel et l'imaginaire dos à dos.

Dans sa forme symbolique, c'est vers cet *u-topos*, site tout aussi fictif que critique, que tend le paysage, objet culturel soustrait à la nature pour le consacrer à la pensée. C'est comme non-événement spatial, pur archétype esthétique et rhétorique que les paysages de Ryuta Amai transcendent les états successifs de la réalité dans une vision transitoire, affective et perpétuelle.

/ Nathalie Leleu