

La tragédie humaine et le drame féminin

The human tragedy and the female drama

DOI: 10.20396/rhac.v3i2.17528

MARIE-ANNE LESCOURRET

Ancien Professeur associé d'esthétique à l'université de Strasbourg.

Rédacteur en chef adjoint de la revue CITES, publiée par les Presses Universitaires de France.

Résumé

Il me semblait intéressant de réunir ces deux artistes contemporains, l'un Français, Lionel Guibout, l'autre Chinois, He Canbo, dont les démarches se rejoignent dans une certaine expression de l'humanité, pour laquelle chacun a trouvé une modalité plastique singulière. C'est là une constante de l'art de He Canbo, inquiet des évolutions de la société, ainsi que de la destinée de l'homme dans le monde, dans le cosmos, ou même tout simplement dans la ville, ou le cycle quotidien. De là la multiplication des situations dans lesquelles il place les humains interchangeables figurés par ses « omégas ». Lionel Guibout s'est d'abord intéressé à l'humanité conservée, monumentale et mythique, dans les sculptures grecques, avant de la chercher dans la vie de la nature, associant l'écorce des arbres, les croûtes de la terre, et la peau des humains. Et c'est par l'entremise de cette peau vivante, souffrante, « écorcée », qu'il traduit encore sa préoccupation de l'offense actuelle faite aux femmes.

Mots-clés : Lionel Guibout. He Canbo. Comparatisme. Expression de l'humanité. Art contemporain.

Abstract

It seemed interesting to bring together these two contemporary artists, one French, Lionel Guibout, the other Chinese, He Canbo, whose approaches come together in a certain expression of humanity, for which each has found a singular plastic modality. This is a constant in the art of He Canbo, worried about the evolutions of society, as well as the destiny of man in the world, in the cosmos, or even quite simply in the city, or the daily cycle. Hence the multiplication of situations in which he places the interchangeable humans represented by his "omega". Lionel Guibout was first interested in the humanity preserved, monumental and mythical, in Greek sculptures, before looking for it in the life of nature, associating the bark of trees, the crusts of the earth, and the human skin. And it is through this living, suffering, "barked" skin that he still expresses his concern for the current offense against women.

Keywords : Lionel Guibout. He Canbo. Comparatism. Expression of humanity. Contemporary art.

La pensée plastique

Léonard de Vinci qui ne se souciait pas de distinction entre le « figuratif » et l'abstrait, encore moins de jugement discriminant le premier au bénéfice du second, l'a affirmé nettement dans son *Traité*, « la peinture est chose mentale ». Qu'entendait-il par- là ? Sans doute faisait-il référence à la définition renaissance des arts. Celle-ci opposait les arts libéraux, qui requéraient le calcul, les connaissances et la réflexion aux techniques, « simples » applications d'un savoir-faire manuel. Cette opposition comportait également un volet social : « libéraux » renvoyant à la liberté des érudits instruits de mathématiques, d'astrologie..., à la différence des artisans, dont l'activité manuelle s'effectue au service de leurs commanditaires. Le théoricien Pacheco eut beau souligner (1649), que les peintres représentaient le religieux et le divin¹, cette division des arts et de la société était assez tenace pour qu'au dix-septième siècle, l'on refuse un titre d'ambassadeur à Pierre-Paul Rubens du fait que l'opérateur de la paix entre l'Angleterre et les Pays-Bas était en tant que peintre « un homme qui travaillait de ses mains ».

L'antique opposition entre le penseur et l'artisan s'alourdit lorsque le classicisme impose « l'imitation » comme principe fondamental de l'art, la nature, dans son immensité et en tant que création divine, fournissant les meilleurs modèles. L'exaltation romantique du sujet encouragera les artistes désormais reconnus comme tels, c'est-à-dire créateurs, à s'affranchir de cette tutelle et l'imitation sera qualifiée de « servile ». Objectivistes classiques ou subjectivistes romantiques oublient d'un côté que l'imitation est (depuis Aristote²) non seulement de la nature « naturée », mais également de la nature « naturante » à l'œuvre, toujours créatrice, comme d'un autre côté ils se méprennent sur la notion d'« invention », laquelle dans son acception rhétorique ne renvoie pas à la création ex nihilo, à ce que Vinci condamnait comme chimère ou monstruosité d'un assemblage d'éléments disparates, mais à l'originalité et l'efficacité de l'argumentation employée par le rhéteur pour défendre sa conviction. En langage pictural, cela se traduit dans le traitement du sujet, la composition de la toile, le cheminement de sa lecture, son sens, ce qu'elle dit, ce qu'elle fait comprendre de son sujet, naturel, de genre ou historique : c'est-à-dire que la peinture, même « imitative », est sens, pensée, avant même qu'Alberti lui ait donné ses

¹ PACHECO, F. **L'art de la peinture**. Paris : Klincksieck, 1985, p. 135 et seq. « [...] outre la ressemblance, elle s'élève vers la fin suprême regardant vers la gloire éternelle et, en cherchant à éloigner les hommes du vice, elle les guide vers le vrai culte de Dieu Notre Seigneur ».

² Et comme le rappelle encore KLEE, P. **Théorie de l'art moderne**. Paris : Denoël-Médiations, 1975, p. 28. « La nature naturante lui importe davantage que la nature naturée. »

règles, tirées de l'art de la parole, mais déjà, comme le rapporte Pline, lorsque Timanthe représente l'ineffable douleur d'Agamemnon par une face sans traits ...³

Cela n'empêcha donc pas que le rapport à la nature soit déclaré « servile », même après l'impressionnisme, tandis que la peinture voyait son « progrès » dans « l'abstraction », le « conceptuel »⁴ et le « nouveau », - tradition heureusement démystifiée par Rosenberg⁵-, dont la conjonction emplit les centres d'art toujours plus nombreux de productions opaques⁶ autant dans leur aspect physique que dans le « discours » toujours plus élaboré, qui les accompagne. Toutefois, face à ce qui pourrait sembler une démission de l'art du visible devant la parole, il n'en demeure pas moins des artistes, des peintres qui s'en distancient et illustrent encore ce qu'on pourrait appeler la « pensée plastique », l'expression d'une pensée par le visible seul, au moyen des instruments historiques de leur pratique : le dessin, la couleur, la forme. Ce faisant, ils parviennent à exprimer leur vision du monde, de la société, de l'homme, à la mettre en scène, ou comme dit Lionel Guibout, à la « mettre en peinture ».⁷ Chez ce dernier, comme chez son contemporain He Canbo, la peinture est bien « chose mentale », en tant qu'elle renvoie à une réflexion sur la réalité, physique, politique, métaphysique, et les moyens picturaux, plastiques, de l'exprimer.

La cause est entendue depuis longtemps dans l'art chinois, qui place les artistes littéralement entre le ciel et la terre, la représentation de la montagne, des sommets émergeant parfois d'une mer de nuages constituant le fond de leur pratique tout comme elle signe leur position et leur rôle dans la société. Depuis les origines, la peinture chinoise est métaphysique : non seulement pensée, réflexion dans la restitution du visible, mais aussi compréhension de ce qui se voit, et plus encore, présentation de ce qui ne se voit pas. Ainsi fonctionne ce que le poète et dramaturge français Paul Claudel appelait « l'école du silence », les lignes, les formes, les couleurs se substituant aux mots, et les dépassant parfois dans une évocation de ce qui peut hanter un esprit, - mais cela se peut-il jamais sans une suggestion de la réalité, comme le rappelait Vinci? -. A moins que la peinture aussi échoue à rendre le visible, la douleur d'Agamemnon, l'écume sortant de la gueule du chien de chasse de Protogène.⁸ Cette impossibilité, chaque peintre antique la rendra à sa façon : le premier en présentant un visage voilé parmi d'autres

³ PLINE l'ancien. *Histoire naturelle XXXV*, la peinture. Paris : Les Belles Lettres, 1997, p. 67. « Pour en revenir à Timanthe, sa qualité principale fut sans doute l'ingéniosité : en effet, on a de lui une Iphigénie portée aux nues par les orateurs [...] ; puis après avoir représenté toute l'assistance affligée – particulièrement son oncle- et épuisé tous les modes d'expression de la douleur, il voila le visage du père lui-même, dont il était incapable de rendre convenablement les traits. »

⁴ Et leurs variations.

⁵ ROSENBERG, H.. *La tradition du nouveau*. Paris : éditions de Minuit, 1962.

⁶ Davantage qu'intrigantes ou hermétiques, car souvent leur masse obstrue toute interrogation.

⁷ GUIBOUT, L.. *Pasiphaé retrouvée*. Grande Finale éd., 2006.

⁸ PLINE l'ancien, op. cit., p. 73. Ce peintre antique était réputé pour « savoir ôter la main d'un tableau ».

portraits, la douleur figurée étant au-delà de toute expression⁹, le second en lançant son éponge imbibée de couleurs contre la toile, chacun soulignant le caractère métonymique de la peinture. Il ne s'agit plus seulement de traduire, de transférer l'extérieur tridimensionnel et l'intériorité aux multiples nuances sur un plan figé : ce dernier en lui-même manifeste l'œuvre en sa confection. Le contenant se confond avec le contenu, comme quête, interrogation, enquête non toujours satisfaite.

Dès l'antiquité, orientale, occidentale, la peinture revêt une dimension métaphysique de questionnement du monde et d'elle-même, qui se traduit non seulement dans le choix des sujets, mais aussi dans celui des matières, des supports. Nous sommes bien loin des problématiques « ordinaires » des enseignements d'arts plastiques qui délaissent l'imitation, « simple » reproduction adossée à un entraînement technique au bénéfice de « l'abstraction », imaginative, inventive « créatrice », qui bannissent la peinture de chevalet, et qui privilégient les installations « innovantes » dans l'utilisation et la disposition insolites de matériaux inattendus : telles les accumulations alla Arman, « dénonçant » la civilisation consumériste, les murailles de feuillage de Giuseppe Penone, représentant d'un « arte povera » écolo ! Comme Hegel l'avait bien compris, quand il évoque les peintres flamands (auxquels Michel-Ange reprochait leur absence d'idéal), même « servilement » figurative la peinture porte un « message » sur le réel, sur le monde, et témoigne des inquiétudes qu'il suscite. Pour le déceler, point n'est besoin de faire ce que Otto Pächt, condamnant l'iconologie, appelait « de l'histoire de l'art pour aveugles » : la description ou, comme dirait Paul Valéry « le mot à mot des phénomènes », le compte-rendu de ce qui se passe sur la toile, du comment, aboutit au pourquoi, conduit vers le sens, le vouloir-dire qui détermine l'expression picturale. Pour comprendre ce qui fait voir, il faut le voir. De l'acuité et de l'intérêt du regardeur dépend la « fécondité » de l'instant dont Lessing et Diderot¹⁰ faisaient l'essence de l'image, unique, fixe et pourtant historique, conte ou pensée.

Ce qui est frappant chez les deux artistes en question, He Canbo (né 1966), Lionel Guibout (né en 1959), l'un Chinois, l'autre Français, et qui les rapproche, c'est leur attention à l'humanité, à leurs prochains, à ceux qui les entourent. Cela induit chez le premier une œuvre abondante, évocatrice des vicissitudes de la destinée humaine dans ses multiples manifestations ; tandis que le second traduira son expérience contemporaine du féminin dans un tableau synthétique de ses recherches plastiques et de son

⁹ Précisément ce que Bill Viola n'a pas compris quand il a tenté de reproduire dans une vidéo le visage tourmenté, tordu, déformé d'un homme censé exprimer une douleur comparable à celle d'un Christ en croix médiéval, image unique d'un homme portant les souffrances du monde. Dans ces expériences (l'exposition « Passions » de Londres, National Gallery, 2004) le vidéaste, sans le vouloir, manifestait par l'échec de sa restitution réaliste, animée, - plate, anecdotique-, des grandes œuvres de l'art occidental, l'essence de la transfiguration picturale : l'éternité, l'idée dans l'instant.

¹⁰ LESSING. **Laocoon**. Paris: Hermann, 1990, p. 55 et seq.

« je crois que nos considérations résultent de la nature de l'instant unique auquel les conditions matérielles de l'art limitent toutes ses imitations » ; « cela seul est fécond qui laisse le champ libre à l'imagination ».

rapport à la terre. « Quand une personne devient un artiste, elle devient aussi une pierre fondamentale dans l'histoire de la civilisation » affirme He Canbo.¹¹

HE Canbo¹²

Dans cette prise de position, He Canbo s'inscrit dans la tradition chinoise, qui n'oppose pas l'homme et la nature, mais les considère dans leur unité, leur totalité, non bien sûr sans prendre en compte la petitesse de l'un et l'immensité de l'autre qui se traduisent, picturalement par le chemin ascendant, qui sur l'image, conduit le personnage vers le sommet de la montagne, et qui de même, entraîne l'œil du regardeur, du bas vers le haut. Le peintre occupe une fonction dans une société dont l'instruction vise à la sagesse plutôt qu'à la connaissance, à l'édification d'une action civilisatrice d'adaptation des hommes les uns aux autres et à leur environnement, plutôt qu'à la domination de la nature par le truchement de prouesses technologiques. Non que l'artiste s'affirme comme métaphysicien, ou comme analyste. Il illustrerait plutôt, dans ses longs rouleaux qui relatent les activités temporelles humaines dans les champs, les vallées, les bourgs, auprès des lacs ou des reliefs plus ou moins escarpés, sous des cieux souvent animés de nuées, le chemin, le tao, tout à la fois ordre, vertu, action dans un monde unique, de l'humaine destinée. L'artiste chinois, quoique soucieux des montagnes, ne s'y retire pas : il participe des activités ordinaires, dont il remplit sa part à sa façon, dans la figuration. Il poursuit, dans le détail ou la généralisation, l'œuvre de cette écriture chinoise si particulière, étrangère aux mots comme aux variations phonétiques, et qui, dans sa traduction visuelle synthétique des actions, des catégories, fonctionne comme le moyen par excellence de compréhension et d'unification des peuples qui l'écrivent et la lisent, sur le territoire chinois, au-delà des Han, et jusqu'au Viêt-Nam.

C'est ainsi qu'il y a trois décennies, He Canbo a créé ce que l'on pourrait considérer comme un idéogramme, son idéogramme : ce signe que le psychiatre Rasko Radovic¹³ identifie comme la dernière lettre de l'alphabet grec : l'« oméga ».¹⁴ Il s'agit en fait d'une tête sans visage, prolongée d'un cou et

¹¹ NING, Zhutao (éd.). *Deux dialogues, peinture écriture, France-Chine*. Pékin : éd. Sinoccygen, 2010, p. 64.

¹² Né en 1966, He Canbo a obtenu en 1989 son diplôme du Collège des Beaux-Arts du Yunnan. Peu après, il obtenait une bourse de recherche du gouvernement japonais, et continuait son œuvre à Tokyo, ainsi que ses études à l'Université artistique de Domo. Puis il sortit diplômé de l'Académie centrale des Beaux-Arts du Japon. Depuis 1988, il n'a cessé de participer à des expositions, soit personnelles, soit collectives, en Chine, au Japon, en France. Il se partage désormais entre la Chine, (Pékin) et les USA (New-York).

¹³ Originaire de Yougoslavie, M. Radovic s'est formé à La Sorbonne et en Grande Bretagne où il a longtemps exercé avant de s'installer en Chine. Il effectue des recherches sur la perception visuelle. *Ink and wash China*, <http://he.canbo.com>, p. 173.

¹⁴ He Canbo lui-même ne les mentionne pas, mais les interprétations de l'oméga sont nombreuses, et parfois éclairantes quant à sa pratique. Ainsi le poète français Paul Claudel, très épris de la Chine, rapporte-t-il que « la tombe en Chine affecte la forme d'un oméga appliqué sur la pente de la colline, et dont le demi-cercle de pierre prolongé par des accolades, entoure le mort ». *Connaissance de l'Est*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1957, p. 42. Le paléontologue et jésuite Teilhard de Chardin évoquera dans *Le*

d'épaules, - d'où cette boucle appuyée sur des traits latéraux qui rappelle le signe grec- ; omniprésente dans l'œuvre de He Canbo, cette boucle connaît de nombreuses variations [Figure 1]. Elle peut être plus ou moins arrondie ou étirée en hauteur, ou au contraire aplatie et quasi anguleuse, la boucle devenant rectangle, petite, grande, proche, lointaine. Elle peut être tête simple, ou bien doublée d'une auréole. Elle peut apparaître isolée, ou accompagnée, ou en groupe, ou en foule. Mais toujours, c'est une tête sans visage, sans yeux, sans nez, sans bouche caractéristiques : c'est personne et tout le monde. Et pour la tracer, He Canbo utilise la technique chinoise ancestrale du trait à l'encre noire : celui auquel les lettrés s'exercent indéfiniment et dont l'excellence se manifeste et dans sa perfection immédiate, sans retouche, et son animation, sa vibration : deux composantes essentielles à l'efficacité du signe, - car un signe doit signifier.¹⁵ L'artiste recourt également à deux autres éléments ancestraux de la peinture chinoise : le support en papier de riz (substitut de la soie) et le lavis.

De fait les moyens sont simples, élémentaires, et très légers : de l'encre, du papier, et des couleurs à l'eau. La palette aussi est sinon économe, du moins restreinte : du gris, du bleu pâle, parfois un peu de rose très délavé, ou un jaune en rayon soufré, sans rien de solaire, une lumière froide. Pour souligner une intrigue, parfois un fin trait vermillon, -un fil rouge-, qui relie des personnages, indique une action. Et toujours, acteur regardant le spectateur, le hantant de sa présence aussi obsédante qu'aveugle, la tête, l'oméga, l'humain. Il émerge d'une vague glauque, comme un noyé de « l'océan des âges » ; il s'agglutine à d'autres, sur un radeau ; il se multiplie et s'entasse avec ses doubles, triples, quadruples, dans une rue étroite...Ou bien il se place et se multiplie, auréolé, dans ce qui semble un chœur sacré [Figure 1]. Quand il est représenté seul, c'est qu'il est isolé, abandonné, sans aide pour le sortir d'une situation difficile, - naufrage, passage dans le désert-, et que ses éventuels semblables sont trop loin ou dans le même désarroi. Quand ils sont nombreux, c'est qu'ils sont pris dans la même nasse, le même étau, « le même bateau » dit la formule populaire, « embarqués » a dit le philosophe Blaise Pascal quand il expliquait que nous n'avions d'autre choix que croire (en Dieu).¹⁶ Rien de joyeux, d'enthousiaste ou d'ivre donc, dans ces regroupements d'individus. Justement, ils ne sont pas individualisés, mais au contraire contraints à une similitude d'aspect et de destin sans échappatoire possible : c'est le radeau ou l'immersion, la rue droite à sens unique, sans possibilité de revenir sur ses pas. L'oméga avance, dans une direction qu'il n'a pas choisie : il n'a ni pieds ni mains, il ne peut agir, se retourner, prendre la tangente, jeter l'ancre. Tête vide, vidée, impavide, impénétrable et inquiétant comme les bouddhas aux yeux clos, à l'immobilité séculaire

phénomène humain (1955), un point oméga, point ultime du développement de la complexité et de la conscience vers lequel se dirige l'univers. Il est ainsi le point de convergence naturel de l'humanité.

¹⁵ GRANET, M. **La pensée chinoise**. Paris : Albin-Michel, 1999, p. 250.

¹⁶ PASCAL, B. **Pensées**, 233. Lausanne : éditions Rencontre, 1960, p. 357 et seq.

qui cernent le visiteur dans les salles du Musée Guimet de Paris ou le sidèrent, couronnés d'or à mille plus un dans le temple Sanjusangen-do de Kyoto.

Depuis quelques années, He Canbo est également actif à New-York. L'oméga, la perspective humaniste de son œuvre demeurent. Le support a changé, entraînant la modification de la palette et finalement la fonction du « sujet ». En effet He Canbo s'est rapidement affirmé comme peintre de la rue, ou plus exactement des murs, dans des quartiers populaires. L'aquarelle chinoise traditionnelle, ses transparences, ses évanescences ne sauraient s'accommoder de la rude brique rouge new-yorkaise. Pour ses fresques murales, He Canbo est donc passé à une matière opaque, des couleurs franches, vives, voyantes. Les contours noirs des « omégas » sont remplis, d'une couleur de chair, les fonds saturés de jaune vif, de vert, Les visages sans regards apparaissent de préférence en groupe, en foule, sur le côté « aveugle » d'une façade, ou bien occupants un pan de mur encore libre entre deux immeubles. Dès lors, il est moins question d'humanité que d'attroupement : les omégas ne parlent plus de la destinée humaine en général. Présents, vifs, quasi incarnés dans l'épaisseur de leur couleur, les uns contre les autres, immobiles face aux passants dans la rue, ils regardent, les autres, leurs prochains. Ils pourraient aussi, par leurs silhouettes identiques, répétitives, serrées comme des ovidés dans leur étable, manifester le caractère interchangeable, - moutonnier -, des actions qui se déroulent au pied de leur mur : des citoyens lambdas contemplent leurs pareils. Un jeu d'encadrement peut inverser la relation : les « omégas » colorés s'ordonnent comme pour une photo de famille au sein d'un cadre oblong [Figure 2], celui d'un tableau ou plutôt d'un miroir du siècle dernier qu'on imagine volontiers de bois sombre sculpté de fleurs et de rubans. Le passant qui lève les yeux à hauteur de la marquise d'une échoppe ou juste au-dessus se verra alors, avec ses semblables. Comme si, dans le monde de He Canbo, il n'y avait d'exception que dans la solitude de la déréliction, mais là encore, une condition généralement partagée, qui échoit à chaque homme, à chaque oméga.

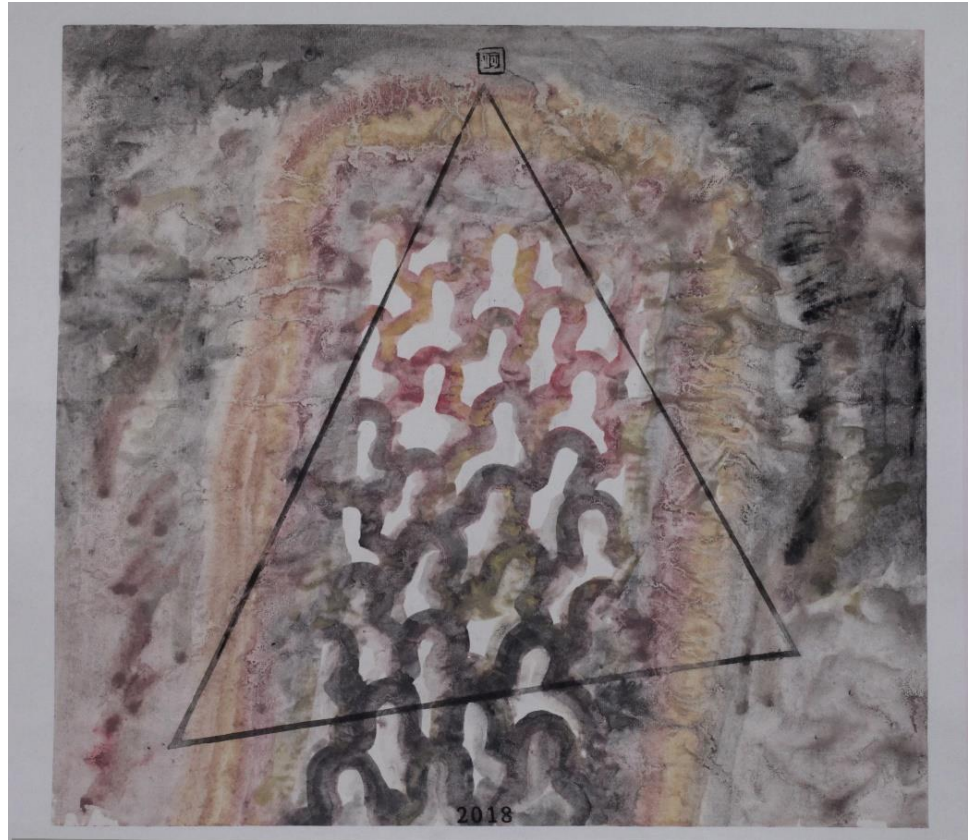


Figure 1:
He Canbo. **Triangle**
and emotion, 2018

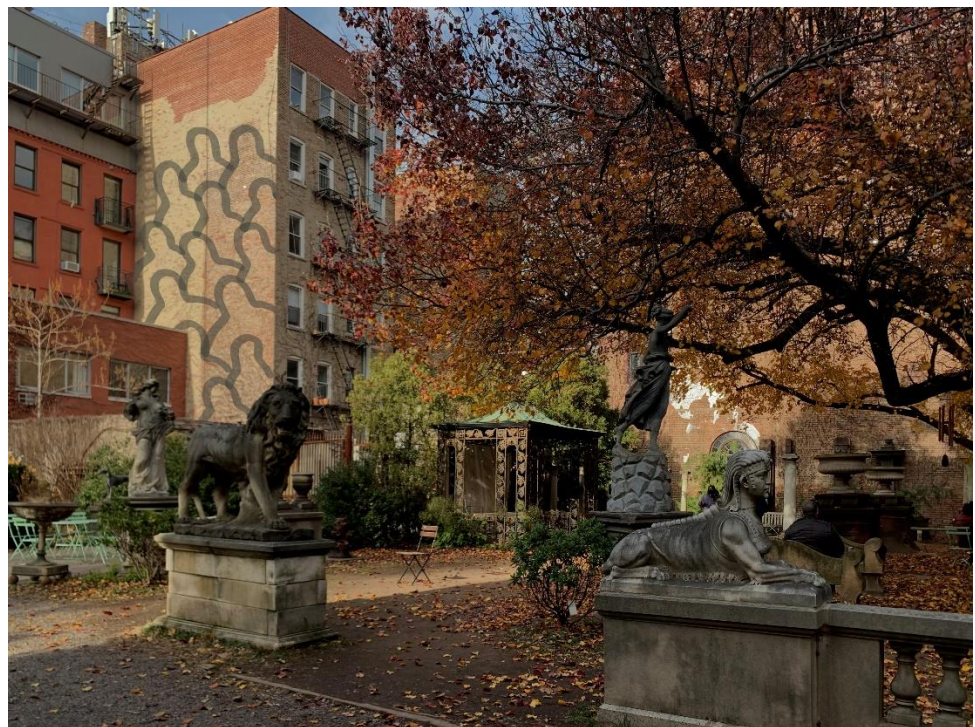


Figure 2:
He Canbo. **Projection:**
unrecognizable self,
2021.

Lionel Guibout¹⁷

Quand il peint son « écorcée vive » [Figure 3], Lionel Guibout choisit de la représenter sans tête : sans traits particuliers, la femme sans visage vaut pour toutes les femmes, comme le visage sans yeux ni bouche vaut pour tous les hommes chez He Canbo. L'un et l'autre peintres dépassent l'imitation circonscrite d'une réalité singulière, sans pour autant s'inscrire dans l'abstraction. Le cas de Guibout est particulier, car il s'attaque à l'un des genres majeurs de la peinture académique : le nu, et même le nu féminin.

Au vingt-et-unième siècle, les femmes modèles, déesses de préférence ne font plus partie des références picturales. Foin des anatomies exemplaires, des drapés suggestifs ou nobles. Oublions bien sûr les plantureuses beautés : Rubens, Renoir, de même que les grâces statues de marbre neigeux d'un Canova : l'érotisation ainsi que la libération du corps de la femme ont produit leur effet, tout autant que la remise en cause de l'académisme, de l'idéal par un Julian Freud épris d'affaissements, de flétrissures, et de postures indécentes. Mais ces outrances ne sont que l'envers de la féminité antique, ancienne, exaltée, intouchable quoiqu'attirante. Indépendamment de la déesse et de la vierge, des archétypes incarnés, telles les paysannes, les mondaines, les rabouilleuses, repasseuses, danseuses, baigneuses, transfigurées et figées par majeurs



Figure 3:
Lionel Guibout. **L'écorcée vive**, 2009.
233 x 93 cm.

¹⁷ Lionel Guibout, peintre, graveur, dessinateur, sculpteur. Né en 1959, Lionel Guibout a étudié à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris dans les ateliers de Louis Nallard et Pierre Alechinsky. Si bien qu'un temps durant, il s'est tourné vers l'abstraction. La lecture du livre de Robert Graves **Les mythes grecs**, et une résidence à Berlin où il est l'hôte régulier du Pergamon Museum lui découvrent la mythologie, et il revient alors au figuratif, afin d'interpréter les dieux à partir de leur représentation antique. Mais c'est en pleine nature qu'il les retrouve, les dessine, les réinvente, les interprète en fonction de sa perception de la nature et de la société. Depuis 1983, il expose régulièrement dans les galeries parisiennes, mais également à Berlin, Cologne, Freiburg-en Brisgau, Venise, Bruxelles...

et mineurs, Granet, Picasso, Singer-Sargent, Boldini, Bonnard, Degas... indépendamment aussi de la femme intrinsèquement blessée de Kiki Smith, y-a-t-il aujourd'hui tant de regards sur la femme qui ne soit ni concupiscence, ni admiration, ni dénonciation sociale : simplement un regard aimant et compréhensif ?

Ainsi se caractérise celui que Lionel Guibout pose sur son sujet. Elle est tout le contraire d'un prix de beauté, de ces créatures impeccables qui peuplent les magazines et renvoient les lectrices à leur autocritique. Ni grande ni petite, ni svelte ni grosse, elle se plante là, flanchant des épaules et des seins, le ventre rebondi, les hanches lourdes sur les larges cônes des cuisses, qui se terminent en genoux gras et jambes effilées. C'est une femme « ordinaire », une ménagère qui n'a pas de temps d'affûter son corps par la course ou le yoga, et qui se présente sans honte ni forfanterie. Voilà la femme semble-t-elle dire. Plus encore que cette silhouette sans afféterie, c'est la chair, sa chair qui retient l'attention et qui émeut.

En l'occurrence, il s'agit bien d'une émotion « esthétique » : de l'ordre certes de ce que Hegel moquait comme « les oh ! et les ah ! » de la sensibilité, ces exclamations spontanées qui témoignent de l'intérêt, - positif ou négatif, mais intérêt avant tout -, provoqué par une rencontre picturale. Le tableau nous arrête, nous retient, ou nous repousse, sans en premier lieu que nous sachions pourquoi, sans que nous puissions donner la raison de cet attrait ou de cette répulsion. A moins qu'il n'y ait pas d'œil innocent, et que le tableau nous touche en fonction d'attentes façonnées par la familiarité avec la peinture, ou bien par cette ignorance encore instruite par la conviction traditionnelle que la peinture est imitation et « beauté ». Ainsi, nous restons selon que nous prenons du plaisir à la contemplation, nous reconnaissons dans une œuvre, nous y reconnaissons : parce- qu' « on y voit quelque chose » ; ou bien nous passons, parce- qu' « on n'y voit rien », selon la déception thématifiée par l'historien de l'art Daniel Arasse.¹⁸ Averti ou non, le regardeur, du fait même qu'il vient regarder, est en attente de satisfaire son regard, de voir quelque chose, ne serait-ce qu'un embrouillamini de fils électriques dans un tableau de Jackson Pollock.

Le premier mouvement, -émotif donc- passé, vient celui du jugement. Celui-ci, de consentement, d'agrément, de contentement, n'est, affirme Adorno, que l'expression du consumérisme capitaliste : il ne se distingue pas (ou peu) de la satisfaction que nous procure l'ingestion d'un « bon café » etc. C'est le même processus de quête de la jouissance qui induit le dégoût, le rejet : on n'y voit rien, on ne s'y reconnaît pas, ce n'est pas beau. Comme si l'art était le domaine spécifique de la beauté, comme si le beau était la vocation de l'art. Comme si l'exposition à une œuvre d'art devait conduire à un jugement d'agrément, -de beauté-, ou de rejet, -de laideur-. Certes, ce fut longtemps le cas. Mais déjà, Pascal définissait la peinture¹⁹ comme ce qui nous fait admirer sur la toile ce que nous n'aurions pas regarder dans la nature. Il ébauchait au dix-septième la

¹⁸ ARASSE, D. *On n'y voit rien*. Paris : Folio Gallimard, 2000-2006.

¹⁹ PASCAL, B, op.cit., 133, p. 326 : « quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ».

définition adornienne de l'art, comme « l'alternative utopique », qui le délivre de l'assujettissement au beau et l'oriente vers sa conception plus pertinente de transfiguration : une façon de nous faire voir autrement ce qui est, ou tout simplement, de nous faire voir, de rendre visible selon la formule de Paul Klee.²⁰ C'est pourquoi le peintre peut représenter les choses les plus banales, la maison, les arbres, les bouteilles, - dont Morandi a fait l'essentiel de sa création-, et retenir le spectateur aussi bien que le plafond de la Sixtine ou Guernica...

Guibout donc ne se soucie pas de nous présenter un parangon de féminité, un canon de proportions, non plus qu'une sainte ou une martyre. Rien d'exceptionnel ou d'extrême dans sa mise en peinture : ni regard mouillé implorant le ciel, ni délicats membres ensanglantés. Comme s'il avait entendu la leçon de Diderot²¹ pour lequel la juste proportion d'un corps est celle que lui confèrent son activité et son histoire. En vue de présenter la souffrance de la femme contemporaine, celle dont on s'attache enfin à dénoncer les outrages qu'elle subit, Guibout s'en tient à sa peau, son épiderme, cela même qui fait la transition entre le corps et le monde, et qui en intercepte les bienfaits et les assauts : le chaud, le froid, le doux, le dur... Guibout n'en fait pas un exercice de style, selon les exigences de l'art classique qui plaçait l'excellence du peintre dans le rendu de la chair. Non qu'il prolonge le choc de l'impudique alla Julian Freud ; il ne s'attache pas non plus à la séduction des chairs lisses et des proportions d'atelier d'un Léon Gérôme ; ce n'est pas la sensualité d'un Rubens qui peint les poignées d'amour et les oreillers de Vénus comme il les caresserait, et dont on disait de son temps qu'il mêlait du sang à ses couleurs tant ses chairs étaient vives. Foin des nacre, ivoire, rose de pétale, sucre fondant ... ces métaphores ordinaires du cutané. Guibout montre une peau, une peau qui a vécu et souffert. Ce ne sont pas les zébrures brunes du corps du Christ flagellé, les muscles avachis d'une femme au retour d'âge. Peintre, il transfigure, il transpose à partir d'un modèle naturel, celui-là même que rien, ni mur ni vêtement ne protège : la peau des arbres et celle de la terre, l'écorce.

C'est chez lui, un thème récurrent, accusé depuis un séjour en Islande où il s'est imprégné de croûtes, cratères, sources brûlantes ou glacées, terres lacérées ou lissées par l'eau et les rayonnements venus du ciel, dispersées ou amassées par des souffles plus ou moins puissants, et dont les reliefs gardent l'empreinte. L'écorce terrestre, en ses saillies, ses inégalités, ses épaisseurs, ses creux, ses transparences, ses plaies, ou sa fécondité, témoigne de la vie des éléments. Ainsi en va-t-il de la peau des hommes dans laquelle chacun se sent plus ou moins bien, quels que soient les artifices dont il la protège ou la masque, et qui lui donne sa juste proportion, sa véridique enveloppe. Telle sera donc la femme souffrante de Guibout, dans sa peau- écorce.

²⁰ KLEE, P., op.cit., p.31 : « ... des réalités de l'art qui élargissent les limites de la vie telle qu'elle apparaît d'ordinaire.

Parce qu'elles ne reproduisent pas le visible avec plus ou moins de tempérament, mais rendent visible une vision secrète ».

²¹ « Je n'ai jamais entendu une figure d'être mal dessinée lorsqu'elle montrait bien, dans son organisation extérieure, l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières ». DIDEROT, Essais sur la peinture. 1795. In **Oeuvres esthétiques**, Paris, Garnier, 1994.

Alternativement lisse et rugueuse, comme le tronc des platanes desquels les enfants aiment détacher les plaques sombres desséchées, faisant apparaître le tendre blanc en dessous, elle rougit par endroits, ou verdit, à coups de brosse, longitudinaux, qui descendent ou remontent. Les intempéries existentielles la colorent et l'arasant, au jour le jour, presque en douceur, mais inexorablement. C'est un long processus, comme celui du glacié ; à ceci près qu'entre chaque couche de vernis, - de vie-, le ponçage est inégal, qui laisse non un miroir brillant, mais une alternance d'aspérités mates et de pâles replis. Le spectateur ne peut y surprendre son reflet. Les valeurs haptiques dominant, et tout autant qu'il touche par les yeux, le regardeur est touché par ce corps, cette chair sans gloire tellement éloquente.

Tragédie et drame

La tragédie montre dans son action la confrontation exemplaire de l'humanité avec le destin, un destin souvent injuste, arbitraire, et contre lequel nul homme ne peut rien, au péril de sa vie. Selon Aristote, elle doit susciter la crainte et la pitié, et purger l'âme de ses passions. Elle remplirait donc une fonction morale voire politique. Le drame revêt une signification plus large : tragique ou comique, il rapporte une histoire qui émeut certes, mais qui ne porte pas le caractère purgatoire, édifiant, de la tragédie, sa haute leçon. Le sujet du drame, en l'occurrence l'héroïne, n'est nullement un personnage important « d'un caractère élevé » comme doit l'être selon Aristote, le personnage tragique. Pas plus qu'il n'est pris dans une action d'ampleur, exprimée dans un langage relevé. Nulle grandeur, nulle élévation dans le drame : il est de tous les jours, et chaque jour aussi poignant.

La tragédie se joue chez He Canbo dans les fonds de ses tableaux, les contextes de ses personnages et les supports où ils se tiennent, ces surfaces à peine occupées, nuées ou océans irrésistibles, d'un gris ou d'un bleu pâle évanescents, insaisissables, ou bien ces hautes murailles urbaines, où l'homme n'a de certitudes qu'en se collant à ses prochains... Ce qui pourrait être la leçon de cet engagement pictural : embarqués ensemble, apprenons l'entraide et la solidarité.

Le récit se fait chez Guibout par le truchement de la métaphore : la femme souffrante est la femme-écorce, le corps à vif puisque là est sa faiblesse intrinsèque. Quand bien même elle serait initiée aux arts martiaux, ou à quelque coup bas, en général ses os, ses muscles défont devant la force brute de l'autre genre qui la contraint, la violente, l'enferme ou la tue. Pour échapper à ce destin, elle peut aujourd'hui compter sur ses semblables, qui dénoncent les sévices et relaient, au-delà des murs, la parole interrompue... et puis parfois aussi sur le regard du peintre...