

La vue sans vision de Lionel Guillain,

ou du Nô comme d'un paradigme,
du vide comme philosophie,
du sujet comme perte de soi.

1 - *Altérité*. Que peut nous apprendre le Nô aujourd'hui, qui semble un art du théâtre et de la mise en scène daté, par rapport à l'art moderne avec ses formes arhythmiques, déconstruites, par trop structuré et symbolique encore? C'est à cette gageure que répond le travail de Lionel Guillain. Il sait que nous n'avons pour tout bagage que des modèles anciens, où qu'en soit la pensée expérimentale, qui ont été des trames d'explication du monde, comme le furent les mythes grecs. C'est une analyse structurale de l'espace plastique contemporain qu'il propose par ce biais. Un champ nouveau s'ouvre, autre que celui occidental. Ou plutôt, par un renversement copernicien, c'est l'espace occidental dans sa contemporanéité qui est lu à l'aune de l'oriental, plus universel. D'autres écrivains ou chercheurs comme François Cheng, François Jullien ont déjà tenté de tracer cette route. Mais rien sur le Japon, rien qui ne s'inspirât directement du Japon tel qu'on le connaît dans le théâtre Nô, le Kabuki, plus récemment dans les groupes Gutai, Bokubi, ou le Buto... Et surtout rien qui s'aventurât dans un vaste comparatisme.

2 - *Filiations multiples*. Le Japon est pour Lionel Guillain un référent majeur. Son père, Robert Guillain, était un éminent spécialiste du Japon. Lui-même, marié à une romancière japonaise, puise ses références et ses forces dans ce Japon rêvé, dont le Nô, le Buto, le zen, la morale samouraï de Mishima l'ont abreuvé... Pourtant, la filiation, il lui faut la chercher, non comme cela se fait à travers les acteurs ou artistes qui engendrent des familles, mais vers un continent qu'il faut à la fois intégrer et fuir. Car ayant fondé une famille au Japon, c'est en France qu'il vit. Comme Itonari Tsuji, son ami, l'auteur du *Bouddha blanc*, plus encore, c'est de ce double exil dont sa pensée relève. Lui qui se permet de passer de Sartre, philosophe du néant, de Heidegger, Merleau-Ponty, Bataille, Barthes, Deleuze et Derrida à Lao Tseu, Dogen, Kuki, Ôe Kenzaburo, Mishima... Mais aussi il sait mettre en interaction dans cette découverte de l'envers de soi, de l'altérité, auteurs de théâtre, plasticiens, architectes, photographes, écrivains... Son travail, à l'inverse d'une généalogie, serait plutôt de l'ordre du rhizome. La construction de sa pensée éclate en une suite d'éclaircissements divers, rhapsodiques. Pratiquant souvent un renversement des notions, un concept attendu devient un abyme critique. Il désigne un parcours autre et un sans-fond, destiné à puisements

multiples. A la vision frontale, il substitue la vue de dos, à la lumière zénithale la lumière du sol, au corps vivant le cadavre, à la forme la tache, au paysage le passage, à la figure le masque, etc. Tout est retrait de la vision apollinienne, tout est retrait du monde des lumières pour explorer des au-delà, des infra-mondes.

3 - *Photo*. Il fut un temps où la photographie captait le monde réel. Puis ce fut le mental d'un artiste : il était un œil vivant et organisateur derrière son objectif. Lionel Guillain, qui est d'abord un photographe, nous dit que ce mode est révolu, avec quelques autres, comme Barthes et Baudrillard, qu'il faut se laisser aller à l'image par ce capteur anonyme, sans trop cadrer, ni construire, sans trop choisir dans le flux des choses. Cet abord sociologique qui fait confiance à l'auto engendrement du monde lui permet un travelling infini dans les rues, sur les trottoir, dans les foules, les lieux et les non-lieux, les surfaces et les interstices... C'est cela « l'image vivante ». Photographie donc sans sujet. Il faut laisser défiler le monde, capter l'infinité de ses atomes circulants. Ou plutôt c'est la photographie, la technique photographique qui donne l'occasion au sujet de s'évanouir. L'Œil prétendument reproducteur se met en vacance de l'être ; et conjointement le sujet capté, le Sujet-objet s'absente... A l'autre bout de la chaîne, le saisi sera multiple, changeant, toujours inessentiel, un état d'incertain tremblant. Apparemment c'est un texte programmatique sur la photographie contemporaine, la photographie plasticienne, qui s'ouvre en décrivant longuement une exposition virtuelle à la Sorbonne, lors de l'imminente soutenance, exposition qui n'aura jamais lieu sous cette forme là, mais dont on peut entrevoir les arcanes. Les photos furent finalement présentées sur une table, qui aurait pu figurer un sol. Le photographe photographie l'insignifiant, déclenche la prise au tout-va ; le portraitiste se photographie de dos aussi. Mais tout cela, tout ce dispositif apparemment hyper contemporain, s'éclaire à la lumière du Japon traditionnel, du sujet altérisé, emporté, à la lumière des fétiches et des masques.

4 - *La fin de l'ego*. Dans la création contemporaine, le poison est qu'il y a trop d'ego. Ils ont, quelques-uns, tiré la sonnette d'alarme - Lee Ufan par exemple, coréen, mais qui vit au Japon - et ne peuvent se satisfaire des limites de l'ego. Le thème majeur, c'est bien la disparition de l'Ego. Pour l'artiste, cela peut paraître paradoxal. Mais ce paradoxe n'est qu'apparent, il s'agit d'ouvrir le point de vue, de s'ouvrir aux forces du monde tel qu'il s'organise hors de nos décisions individuées. L'univers imagiel en éclate, les images se retournent, s'ombrent jusqu'au voile, errent. Guillain est un extraordinaire décapeur d'images par trop focalisées. Chercher vers le tout son domaine, n'est-ce pas s'agrandir aux dimensions du monde, non

pour le posséder, mais pour s'y dissoudre, dans une ténébreuse mais éclairante unité.

5 - *Ombre*. Il aime les zones d'ombre, Lionel Guillain, comme Tanizaki aimait l'atmosphère diffuse et obscure des toilettes publiques d'autrefois dans le Japon ancien. Il commença même par rédiger un mémoire de Maîtrise sur les pisses de chiens sur les trottoirs qui lui fournissait un merveilleux matériau aléatoire et transgressif de l'image non peinte. La tache est une image de l'ombre déplacée et matérialisée à la fois qui a perdu toute qualité de leurre. Comment faire une esthétique avec cela? Se dire d'abord qu'il n'y a pas de forme : que toute forme est un mouvement pris au ralenti, que tout s'inscrit dans un devenir où la disparition n'est pas un état de tragique, mais un maillon dans le devenir universel des choses. Ainsi les photographies n'ont-elles pas pour lui valeur de commémoration, mais de stimulation des divers états de passages de l'être. Au choc du *ça a été* barthésien, il pourrait substituer un « *ça a été* mélancolique », une dérive de l'étant vers un improbable centre, un halo de nuit qui distille la présence dans d'indiscernables avatars. A l'irréremédiable de la perte, il oppose la mélancolie des passages, y compris celui qui travaille l'éternel présent.

6 - *Passages*. La loi véritable de cette esthétique nouvelle est celle du passage. La question du passage dans le théâtre No comme dans l'espace contemporain est ce qui retient le plus longuement Lionel Guillain. Par passage, il ne faut pas seulement désigner l'intervalle, ce que les Japonais appellent le *Mâ*, mais la fuite vers l'autre, l'ailleurs, le dissemblable qui constitue le devenir de tel sujet, ou état de matière. Guillain dit du récit rhétorique de voyage dans le Théâtre Nô, le *Michyuki-bun*, qu'il se définit « comme une pulsion scopique sans limites ». Regarder à satiété, regarder sans fin, parce que cet objet est insaisissable, et donc comme suspendu. L'errance est aussi suspension devant le retour du même, dans le temps cyclique. Tel Roquentin, la mélancolie du retour ramène l'errance à rien, à soi-même. Cette mélancolie n'est d'ailleurs pas la présence du deuil, mais l'accès au temps passant dont nous découvrons l'ombre, la vanité ombreuse. « L'ailleurs est se regarder soi-même », dit Guillain : il entend par là un regard intérieur, qui finit par se détourner de l'ego. Cette philosophie du passage est l'ouverture à un monde transitoire, un monde de l'éphémère dont le pont est la figure majeure. Et Guillain d'énumérer les différents passages qu'il épingle dans l'art japonais, le cinéma notamment (Kurozawa, Kitano), l'art des jardins (dont le Ryôan-ji reste un des modèles), la peinture, l'architecture (Tadao Andô, Tadashi Kawamata), tout cet art si sensible à la nature, mais aussi dans l'art

occidental, dans les constructions de Le Corbusier, et le cinéma de Wim Wenders, Godard, Martin Scorsese... C'est peut-être le Haïku, comme phénomène de langage, qui fournit le modèle de montage dans le partiel et le discontinu, et effectue cette rupture fondamentale du Sens.

7 - *Masques*. Élément essentiel du théâtre nô, le masque indique un référent global élargi - dos, reste du corps, peur, fureur - sous lequel l'acteur s'avance. Mais ce n'est pas ce qui est caché qui importe, c'est la façon dont le masque reste un absolu vital. Il ne peut se contenter d'une fixation au visage, mais signifie « le lien du regard avec l'univers ». Face à lui, rien ne s'incarne, tout se distancie, se disjoint. Cette mise à distance du sujet transforme en rôle le jeu des miroirs et des regards. Il glisse vers l'irréel, l'autre qui jamais ne s'incarne, mais multiplie ses doubles. Guillain aime dans le Japon l'importance du dédoublement, de l'intervalle, toute zone de l'entre, du passage lui est familière, appropriable. Il nous apprend des mondes, des pluralités de mondes, par ce retournement qui fait que le masque nous regarde. Si « la tache est le masque de la nuit », par le masque le corps s'indexe sur les forces célestes ou telluriques. La proximité entre le masque et la tache libère les obsessions du masque, lui dénie tout risque d'anthropocentrisme.

8. *Le non agir*.

Dans l'acte photographique qui cherche à décrypter l'invisible, chez l'artiste comme chez le regardeur qui cherche à rêver ou circuler entre les images et les temps accumulés, quelque chose s'évade de l'intentionnalité et de la monstration. Le regard n'est pas une saisie, ne saurait être un dévoilement intempestif, mais serait plutôt une dérive : la conscience se doit de flotter entre les effluves du temps. C'est ce que les Japonais appellent « le monde flottant ». Dans cette fluctuance du désir, la liberté se libère de l'activisme. Comme chez Wols, les choses s'accumulent, il n'y a qu'à les capter, l'œil-mémoire et le doigt qui appuie sur le déclencheur jouent ce rôle dans la captation non préméditée, sans choix sur ce qui est à voir. L'acte photographique révèle après coup, comme dans les fameux *punctums* de Barthes, ce qu'on ne s'attendait pas à voir, à découvrir. Où? dans le réel? Dans mon désir? Cette réinterprétation par Lionel Guillain du *punctum* à la lumière de *l'Omokage* (cette ombre projetée par un corps opaque, vision immatérielle de l'objet), transforme ce qui pouvait paraître comme un détail restructurant en une apparition polysémique qui suscite de rechercher en nous l'invisible, sollicite l'émergence de l'inconscient affleurant.

9. *Taches*. La tache retient l'imaginaire de Guillain, parce qu'elle est sans

forme et défigure l'espace de la *mimesis*. Mais il l'a ici nettoyée de cet aspect rebut qu'elle possédait lorsqu'il scrutait les souillures des trottoirs. Fruit du hasard, la tache est un paradigme silencieux en phase avec le non-agir. « La tache est une expérience pure », dit-il. Et moi-même dont une partie de la production accumule les taches, je ne puis que souscrire à cet aphorisme, car il dénude la scansion du geste et de l'environnement qu'elle perturbe, du support qu'elle marque comme une biffure, quand celui-ci voudrait l'accueillir en toute harmonie. La tache, Guillain la rattache tantôt à une fluidité fondamentale, tantôt à une matière plus intermédiaire, au visqueux tel que Sartre l'a immortalisé. S'il ne s'y étend pas outre mesure, c'est que la tache a fait l'objet d'un travail antérieur. Le nouvel apport ici, c'est de lier la tache à la photographie dont celle-ci serait née, amalgamée au goudron, du temps de Nicéphore Niepce, et que ce souvenir hante encore. La tache dévoile une structure autre des choses, basculant dans l'invisible, elle nous ramène au problème de l'origine, et de l'être-avec.

10. *Le Vide*. Le Vide est ce vers quoi se tend toute inscription, toute évocation, toute trace. Le vide n'est pas l'avènement du rien nihiliste, mais un appel à l'être, un retour du manque, une tension vers l'universel. La philosophie orientale issue du taoïsme désigne un infini du vide, comme alternance, entre le Yin et le Yang. La tache ne peut que nous mettre à l'orée de ce vide médian (pour dire comme François Cheng), fait de contraires, de souffles, de scansions rythmiques. Du mur blanc de *L'Annonciation* de Fra Angelico à l'immatérialité de Yves Klein, il s'agira de chercher les occurrences de ce vide dans l'art occidental, qui seul permet de laisser l'œuvre défaite, en suspens, comme une proposition légère, contre l'exorbitance des constructions orgueilleuses, alors que le vrai est dans le dépassement, l'échec, l'inabouti et le silence. Pussions-nous saisir ce travail théorique comme la fin des symboles, de tous les Sens imposés qui, enfin délités, ouverts, pourront composer les prémisses d'un nouvel art contemporain.

Michel Sicard.