

Préambule

Pour le premier catalogue personnel de Nicolas Guiet en 2007¹, j'avais écrit ceci :

« Une chose au sol, contre le mur, se plaque contre le mur.

« Une forme ondulante contre le mur et contre le sol, presque réversible est une présence discrète, à peine visible, en position, tapie.

« Une forme est une chose : le contraire d'un objet ou un objet innommable, n'est ni organique, ni minéral, ni... ne suggère rien, ne provoque pas l'analogie, être sans référent, n'est pas un être analogique, n'est qu'une forme, une chose sinieuse, se contente d'être là – aux aguets – ou se réserve pour le spectateur aux aguets.

« Une forme blanche tout comme le mur tente de s'y fondre, s'y agréer, ne réussit, est une peinture, est un objet, est une peinture-objet, un artefact, une altération du mur, du sol, du lieu, un parasite, une contamination, un virus : une distorsion momentanée en une pure forme.

« Une protubérance bleue se greffe au mur, à l'angle d'un mur – il est toujours question d'un angle, d'un entre-deux –, un entre-deux que la peinture a peu occupé.

« On parle d'un angle mort : la peinture – car il s'agit de peinture sur toile – occupe l'angle mort.

« Un objet remplit un angle mort, contredit l'angle, fait saillie, protubérance, déplace et propulse sa surface loin du mur, n'adhère pas totalement, est un corps étranger.

« Un objet exagère la surface picturale, gonfle la surface picturale, enfle la surface en un volume, la fait baudruche, en un on ne sait quoi mi solide, mi liquide, mi pneumatique, mi... pose la question de sa résistance au toucher, de sa dureté, élasticité – ce dont la peinture s'est peu occupée –, toutes questions qui influent sur la qualité picturale, de la surface colorée.

« Est de plus en plus énorme, en une mollesse mouvante, en du mouvement bloqué – se répand-elle du mur ou se cogne-t-elle contre ?

« Est une couleur déréalisant, un volume rendu complexe par la couleur, ne résiste qu'une saturation de surface, ne peut se déduire que par les bords.

« Se modifie dans le point de vue : presque une sculpture mais pas totalement, est une peinture architecturale, une matérialisation de la couleur, un bloc de couleur, un plein de couleur, d'un poids indéterminable sinon dans la perception colorée.

« Si la perception ludique résiste – de Walt Disney à *Ghostbusters* au merveilleux monde acidulé d'Haribo –, c'est parce que le vocabulaire de base est identique mais cela s'arrête là : le vocabulaire n'est pas la grammaire, n'est qu'un registre.

« On pourrait en déduire un monde Pop – comme beaucoup aujourd'hui dans l'abstraction est Pop – mais ce serait un pop abstrait tellement poussé que ne résisterait plus qu'une familiarité vague, trop lointaine comme des formes industrielles qui n'ont pas de sens sinon pour le spécialiste.

« Les formes sont vagues, trop vagues, ce sont des formes trop “spécifiques”. »

Puis j'avais inscrit, à la fin de ce texte, « À suivre ».

Voyons donc ce qui suit et si les choses se sont confirmées, accentuées, infirmées ou contredites ou si de nouveaux éléments, inattendus, sont apparus ou si j'avais, tout simplement, oublié des choses, de dire des choses – mais je ne retire rien de ce que j'ai pu écrire.

De l'usage des titres

J'avais oublié, par exemple, de parler des titres, mais d'autres les ont déjà évoqués et Nicolas Guiet a résumé ce que l'on pouvait en dire de manière très efficace : « Les titres résultent de frappes incohérentes, aléatoires sur un clavier, et nomment simplement les pièces sans en orienter la lecture. Libre à chacun d'arriver avec son interprétation². » Rajoutons que les titres peuvent être « frappés » par l'artiste ou par une personne qu'il choisit.

On peut comprendre qu'il s'agit pour lui de résoudre le problème du titre et de sa trop grande force évocatrice dans la peinture abstraite – et l'abondance des « sans titre » ou des codes numériques finit par lasser. Ou : le caractère imprononçable et volontairement étranger de l'agglomérat obtenu fait que l'on ne lit pas les titres, que l'on ne s'en préoccupe pas – mais l'on se plaît à rêver qu'un jour quelqu'un taperait aléatoirement un titre et obtiendrait, par hasard, un mot ou un enchaînement signifiant comme dans la théorie d'Émile Borel :

« Concevons qu'on ait dressé un million de singes à frapper au hasard sur les touches d'une machine à écrire et que sous la surveillance de contremaîtres illettrés, ces singes dactylographes travaillent avec ardeur dix heures par jour avec un million de machines à écrire de types variés. Les contremaîtres illettrés rassembleraient les feuilles noircies et les relieraient en volume. Et au bout d'un an, ces volumes se trouveraient renfermer la copie exacte des livres de toute nature et de toutes langues conservés dans les plus riches bibliothèques du monde³. »

Tout semble dit, mais on pourrait, également, voir dans cette déclaration, une chausse-trappe, comme le caractère imprononçable et volontairement étranger de l'agglomérat obtenu pourrait faire penser à des noms d'extraterrestres dans des romans et bandes dessinées de science-fiction, caractère extraterrestre présent dans l'esthétique de certaines pièces – le titre orienterait ainsi la perception du spectateur vers un côté Pop signalé plus haut.

Ou : l'absence de signification apparente donnée par le caractère imprononçable et volontairement étranger de l'agglomérat obtenu peut être relativisé par les théories de Norbert Wiener selon lesquelles la quantité d'informations d'un message est déterminée par son degré d'organisation. Si, chez Nicolas Guiet, un titre seul ne signifie rien, l'ensemble des titres, en permettant la présence de récurrences, définit une organisation. Ces principes d'organisation apparemment inconscients sont nombreux : absence le plus souvent d'espace, utilisation unique des caractères alphabétiques, utilisation d'un nombre assez permanent de lettres – de 8 à 16, mais généralement autour de 10 –, suites ordonnées par les proximités des touches sur un clavier azerty, nombre de frappes successives sur une même lettre ne dépassant pas deux récurrences, nombre de frappes non successives sur une même lettre ne dépassant pas trois récurrences... Bref, il y a bien le choix d'une structure linguistique qui renvoie à une familiarité de pièces et non à une frappe vraiment aléatoire – que ce soit Nicolas Guiet qui frappe ces titres, ou des personnes de sa connaissance ne change rien comme il décide de les garder, de les utiliser.

Ou : les titres disent non la possibilité d'une ouverture totale à l'interprétation mais, au contraire, inscrivent fortement le sens de ce travail : œuvres abstraites (auxquelles renvoient les suites de lettres), non référentielles (absence de signification du message écrit), formelles (suites de lettres obtenues par un protocole et non par une volonté de dire), déterminées par des enchaînements de récurrences formelles soumises au principe permanent de la variation et à des répétitions limitées (voir les principes d'organisation cités plus haut). Si les titres ne disent rien sur chacune des pièces, l'ensemble des titres définit une poétique du travail de Nicolas Guiet, son identité profonde. Le caractère imprononçable et volontairement étranger de l'agglomérat obtenu est l'identité formelle du travail « picturalo-sculptural » de Nicolas Guiet et ce que l'on voit dans la sculpture est ce que l'on lit – ou ne lit pas mais voit – dans les titres.

Et, comme l'avait dit Umberto Eco, dans *L'Œuvre ouverte* :

« Nous voici donc amenés à considérer la possibilité de véhiculer une information, qui ne serait pas “signification” habituelle, à travers un emploi des structures conventionnelles de

la langue qui s'opposerait aux lois de probabilité la régissant de l'intérieur. L'information serait en pareil cas liée non à l'ordre, mais au désordre, ou du moins à un certain type de négation de l'ordre habituel ou prévisible⁴. »

De la fonction des dessins

Je n'avais pas parlé des dessins – tout simplement parce que je ne les avais pas vus, que Nicolas Guiet ne me les avait pas montrés ou parce que j'avais peut-être manqué de curiosité – mais d'autres critiques d'art les ont évoqués et, en particulier, Karim Ghaddab avec brio :

« [...] Avant la réalisation des pièces, la phase de recherche s'effectue sur papier, au moyen du dessin. Sur des carnets de croquis, Nicolas Guiet multiplie les études de cas en traçant au crayon, de manière très schématique, différentes situations : angle entre deux murs, angle entre deux murs et le plafond, angle entre deux murs et le sol, angle entre un mur et le plafond, angle entre un mur et le sol, angle concave, angle convexe, angle droit, angle aigu, angle obtus... À partir de tous ces cas et de leurs multiples combinaisons, Nicolas Guiet trace des lignes qui définissent des volumes venant s'emboîter à l'intersection des deux ou trois pans de murs. Ce sont ces projections de situations virtuelles qui déterminent la forme que prendra le tableau réalisé⁵. »

Tout semble dit, mais j'ajouterai quelques éléments supplémentaires. Tout d'abord, les dessins sont d'un format réduit, tracé dans des carnets – un support pauvre aux feuilles quadrillées presque d'écolier – et sont faits au crayon et au feutre. Le dessin des formes est sans adresse particulière. Elles sont tracées rapidement d'une main qui n'est pas virtuose ou qui ne se veut pas virtuose. La couleur faite au feutre ne permet pas vraiment de subtilités comme elle est déjà donnée – par le fabricant de la gamme de feutres –, et si le feutre autorise les mélanges pour obtenir des nuances et des dégradés pour indiquer le volume des formes, le plus souvent, son usage tient du coloriage enfantin, plaqué sur la forme dans une rapidité qui se veut indicielle. Les différentes recherches formelles ne se chevauchent pas mais s'interpénètrent sans réel souci de composition, ni de cohérence. Certains dessins sont tracés sur des reports de dessins d'architecte des lieux dans lesquels il va exposer et ces reports sont présentés fragmentés, incomplets, flottant dans l'espace de la feuille et colligés sans qu'apparaisse, pour celui qui ne connaîtrait pas ces espaces, une logique entre les différents espaces accolés.

Il ne s'agit pas pour moi de dévaluer ces dessins, mais d'indiquer leur registre. Ce ne sont pas de « beaux » dessins faits initialement pour être exposés, mais des notations assez rapides de la pensée qui permettent de visualiser – de pré-visualiser – et de se souvenir des solutions : solutions de formes, de relation entre couleurs et formes, entre formes et espace, formes et installation dans l'espace. Si ce ne sont pas de « beaux » dessins, ils permettent de saisir intuitivement la manière dont Nicolas Guiet pense et travaille, dont il conçoit les pièces. Ils constituent une leçon de poétique.

Dans le détail

Reprenons quelques points.

Format réduit : les pièces ne nécessitent pas – à ce stade – de dessins poussés. L'annotation est lapidaire, simplifiée à l'essentiel, peu poussée dans le détail – d'ailleurs, c'est toujours la globalité de la forme qui est présentée. La présence de plusieurs formes très différenciées dans une même feuille, comme de couleurs assez antinomiques, permet de faire des bonds d'une pièce à une autre, d'une forme à une autre, d'une couleur à une autre. Et l'on comprendra que le travail de Nicolas Guiet est fait de variations et d'échos – variations entre formes, entre couleurs, entre formes et couleurs – et échos entre les pièces lorsqu'elles se trouvent installées dans l'espace. Il y a un jeu de ping-pong et / ou de ricochet, que les feuilles permettent de saisir.

Quadrillage : les pièces de Nicolas Guiet sont liées à l'espace, à leur espace de présentation. Elles ne se comprennent pas indépendamment de cet espace. Tant que la pièce n'est

pas placée, elle ne possède pas encore totalement son sens, elle n'est pas complète. Le quadrillage indique une grille perspectiviste, est une grille perspectiviste. Celle-ci permet, certes, de tracer plus facilement des lignes de fuites et des droites qui feront office de plan, mais elle indique surtout métaphoriquement un report, la possibilité du report dans un espace tridimensionnel – et l'on se référera, sur la relation de la perspective au report, à la fameuse gravure de Dürer, *Le Dessinateur du modèle féminin* de 1525. Enfin, les pièces de Nicolas Guiet sont construites sur l'idée de grille, aussi bien dans leur symétrie que dans leur asymétrie.

Rapidité : la rapidité et l'absence de repentirs indiquent que les pièces sont déjà établies assez clairement dans l'esprit de l'artiste. Soit qu'il les a déjà conçues mentalement avant de les dessiner, soit que leur nature – un assemblage de combinaisons de formes élémentaires – autorise cette rapidité. Il me semble que c'est là une question essentielle. Les formes sont des hybrides, des hybridations produites par permutations génétiques dans des familles formelles déjà clairement identifiées : types de découpes en angle, relations entre tiges et nœuds, segmentations diverses de cercles ou de cônes, ponctuations d'une ligne par des ovales... La rapidité d'exécution montre comment Nicolas Guiet passe d'une forme à une autre, assemble des registres et les fait varier. Il y a, là, toute l'aisance instinctive du mécanicien agençant différentes pièces selon leurs logiques formelles.

Coloriage au feutre : on se doute – étant un des constituants majeurs de sa pratique –, que la couleur est importante pour Nicolas Guiet, pourtant le travail d'esquisse au feutre semble la minorer. À moins qu'il ne faille considérer l'usage de cet outil comme indicatif de sa pratique picturalo-sculpturale. On rappellera, en effet, que les couleurs de ses pièces sont choisies dans un nuancier RAL qui contient, dans sa version dite « classique », 213 couleurs. Outre le fait que ce système permet un choix de couleurs dégagé *a priori* de toute référence mimétique et assurerait leur autonomie hors de tout goût subjectif ou projection psychologique – ce que l'on pourrait évidemment discuter –, on comprendra que le choix définitif de la couleur vient après coup, que le feutre n'indique qu'une orientation dans la teinte et que la couleur sommaire du feutre sera précisée dans un choix fait sur échantillon – ici le nuancier. En cela, Nicolas Guiet travaille comme un styliste-modéliste qui du dessin sommaire passe à la réalité du coupon de tissu, à la qualité intrinsèque de celui-ci – même si l'on sait qu'un styliste peut toujours travailler après coup la couleur de ses tissus. La couleur, dans les dessins est, donc, à interpréter d'où, sans doute, son caractère enfantin comme elle n'a pas besoin d'être plus – le jaune pour un soleil suffit comme intention.

Interpénétration : qu'un dessin d'une pièce puisse mordre sur un autre ou qu'une pièce au sol puisse flotter au-dessus du plafond d'une autre, tout cela semble assez logique quand on regarde les œuvres de Nicolas Guiet car, si elles sont assez clairement définies, elles peuvent changer de couleur en cours de route ou s'hybrider avec une autre dans un processus ultérieur de finalisation. Mais, plus encore, une pièce qui se trouve dans l'angle entre deux murs peut très bien se retrouver dans l'angle entre le mur et le sol ou dans l'angle entre le mur et le plafond et une pièce orientée vers la gauche peut se retrouver dirigée vers la droite. L'interpénétration permet de faire en partie ce travail qui sera ensuite finalisé lors de la construction des pièces puis lors de l'accrochage. Elle permet les glissements colorés, formels et spatiaux. Ces rapprochements apparemment fortuits des carnets inspireront ceux qui seront créés dans l'espace de l'exposition. Ils en constituent une version métaphorique ramassée aux dimensions minimales de la feuille.

Absence de composition : si les formes s'interpénètrent et se retrouvent dans des proximités significatives, les dessins ne sont pas pour autant composés comme il s'agit de dessins de recherche, mais peu importe comme l'idée de composition est une idée étrangère aux œuvres de Nicolas Guiet. Les pièces ne sont pas composées et n'ont pas cette logique si propre à la peinture et au dessin – équilibre d'une forme par une autre, relation d'une forme à l'ensemble, d'une forme au format –, lui est étrangère. Cela ne veut certes pas dire qu'il y a une absence de pensée formelle et ces pièces ont des logiques propres (voir le paragraphe « Rapidité », p. 18). Ou : s'il y a une

composition ce n'est pas dans une pièce mais dans la relation de la pièce au mur, de la pièce à l'espace qui l'accueille. Ou : les dessins de Nicolas Guiet justement parce qu'ils essaient de visualiser la relation qu'aura telle pièce avec tel espace n'ont pas besoin d'être composés en tant que totalité. Ce sont des micro-compositions colligées permettant des sauts d'un espace à un autre.

Espaces fragmentés : certains dessins représentent des simulations de l'espace d'exposition. Dans le cas qui nous occupe, c'est celui de la galerie Jean Fournier avec chacun de ses axes essentiels : le mur le long de la porte d'entrée vu de l'angle opposé, le mur de la porte d'entrée vu dans le contrechamp de la précédente simulation, l'angle entre la baie vitrée et le « grand mur » d'exposition, le « grand mur » d'exposition vu depuis l'entrée, l'angle entre le mur du fond et le « mur arrondi » sous la verrière et, enfin, le « mur arrondi » sous la verrière vu presque de face. Que Nicolas Guiet se serve de ces reports de dessins d'architecte et qu'il utilise les principaux axes n'a rien d'étonnant en soi, ce qui l'est plus est qu'au lieu de faire un dessin par espace, la plupart des feuilles, à quelques exceptions près, reprennent deux ou trois, voire même les six situations possibles. On comprendra qu'il ne s'agit pas de regarder une pièce après l'autre, comme on le ferait pour un accrochage classique, mais la relation des pièces dans un parcours, la manière dont les pièces déroulent / dérouleront le parcours du spectateur. Si les premières expositions de Nicolas Guiet étaient bien des accrochages, les plus récentes s'apparentent plus à des installations. La pensée de l'espace est globale et il est normal que les dessins, en faisant en sorte que chaque espace se perde dans un vide amenant à un autre espace, rendent compte, ainsi, de cette globalité dans une méthode primitive de promenade virtuelle.

Notes

1. « Nous fabriquons des intersections sur les murs vides », in *Nicolas Guiet, exposition des lauréats de Novembre à Vitry*, cat. exp., Vitry-sur-Seine, Galerie municipale, 2007, p. 2-3. Comme ce catalogue a eu une diffusion restreinte, je me permets de reprendre ce texte ici.
2. In *L'Art dans les chapelles, édition 2010*, cat. exp., Pontivy, 2010, p. 50.
3. Émile Borel, *Le Hasard*, Paris, Librairie Félix Alcan, coll. « Nouvelle collection scientifique », 1920, p. 164.
4. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduction de Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965, p. 82.
5. Karim Ghaddab, « Mycoplasma laboratorium ou la peinture synthétique », in *otrtreotrpoto*, cat. exp., Montreuil-sous-Bois, Lienart / Paris, galerie Jean Fournier, 2010, p. 12.