

Depuis un peu plus d'une décennie maintenant, Nicolas Guiet soumet la peinture à un perpétuel renversement de ses constituants matériels. Il procède *stricto sensu* de ces données originelles qui font le tableau – un châssis, une toile sur laquelle est appliquée de la couleur –, pour réaliser des pièces dont aucune ne présente au final ni de limites quadrilatérales, ni de surface totalement plane. Tout au contraire : les cadres de bois se déploient en trois dimensions, dessinant des formes non figuratives complexes, la toile extensible tendue sur cette armature produisant de surcroît une surface toute en déclivités. Nicolas Guiet trouve ainsi dans ce qui constitue la spécificité même du médium pictural les éléments à partir desquels il va en déborder la logique. Dans cette pratique visant à expérimenter d'autres formes éventuelles du tableau, il s'autorise des emprunts à des registres stylistiques relativement contrastés. Certaines pièces, parfaitement abstraites, accusent la construction rigoureuse des objets géométriques – comme ces prismes triangulaires dont les faces rectilignes s'assimilent aux plans des murs entre lesquels ils s'imbriquent. D'autres en revanche tirent surtout avantage de la ductilité de la toile et s'organisent en formes irrégulières, aux contours souples. Cette mollesse inhérente au matériau choisi convoque alors tout un vocabulaire biomorphique : masses curvilignes, presque bulbeuses, segments tubulaires se ramifiant et comme proliférant. C'est peut-être plus explicite encore s'agissant de ces volumes longilignes ponctués de renflements disproportionnés – dilatations très physiologiques, tant elles paraissent causées par une pression provenant de l'intérieur même de la forme. Qu'elles relèvent du champ strictement géométrique ou montrent une approche plus organique, les œuvres de Nicolas Guiet entretiennent toutes un même rapport ambigu à la représentation. Les envisageant, on ne peut en effet réfréner ce sentiment confus qu'il serait toujours possible d'en identifier le référent source, sans toutefois y parvenir de manière effective.

Cette ambiguïté est ici essentielle, car Nicolas Guiet ne réduit jamais son médium à une condition abstraite. Il ne fait d'ailleurs pas mystère du fait que nombre de ses pièces résultent de formes pensées à partir de celles développées par la production de masse – d'objets usuels donc, mais débarrassés de tout signe pittoresque, amputés ou stylisés jusqu'à être réduits à la plus grande simplicité volumétrique. Au reste, l'emploi systématique de tons francs vient renforcer cette évocation du lexique industriel : la gamme que Nicolas Guiet décline n'est assurément pas sans rappeler les intonations acidulées du Pop, puisées dans les nuanciers destinés aux produits manufacturés. Le choix du monochrome – recouvrant tous ces volumes en une couche lisse et impeccablement uniforme – achève d'entériner la filiation.

Partant du sensible, Nicolas Guiet s'ingénie donc à opérer le minimum de transformation nécessaire afin de faire obstacle à la reconnaissance, sans toutefois que la forme bascule dans une stricte abstraction. Evacuer de la sorte l'arbitraire de la représentation lui permet *in fine* de dégager la forme de toute détermination. Ce qui ne veut pas dire la faire tomber dans l'indifférenciation ; plutôt l'envisager comme potentiel, dans l'idée d'une forme platonicienne, type idéal sur lequel se modèlent tous les objets existants. Dépouillée de ce qui constitue sa différence spécifique, et n'étant par le fait plus assignée à une identité – à *devoir être* telle ou telle chose –, la forme acquiert alors cette capacité propre au générique de pouvoir donner lieu à toutes les actualisations possibles. Soit un nombre virtuellement infini de variations. Dans le travail de Nicolas Guiet la forme se veut éminemment auto-reproductible. Si chaque pièce est un unique, il n'est pourtant par rare que l'une ou l'autre s'engendre en une multitude d'états – c'est ainsi que l'on désigne, en gravure, les différentes versions d'une estampe provenant de la même matrice. Ce principe de production surnuméraire – et potentiellement inexhaustible – montre combien Nicolas Guiet s'amuse d'une certaine conception de la forme, mais aussi de son médium, comme monades. Pour lui la forme, la peinture ne sont plus des données fixes, closes : elles deviennent des processus à mettre en œuvre.

C'est pourquoi il faut entendre la pratique de Nicolas Guiet moins en fonction des propriétés du champ pictural que des propositions discursives qu'il articule à partir de ce champ. Entre autres gestes par lesquels il

excède les limites essentialistes de la peinture, celui de l'accrochage. D'emblée, il avait abandonné le mur pour y substituer l'angle – façon de biaiser le point de vue frontal, surtout lorsque ses compositions s'intercalaient entre murs et sol ou murs et plafond, jouant en plus de l'horizontalisation pour ne pas s'aligner sur la position érigée du regardeur. Comme un credo : que l'œuvre requiert des conditions de présentation qui outrepassent tous les lieux lui étant a priori dévolus. Avec ce développement logique, qu'elle s'approprie ou emprunte des espaces qui ne lui appartiennent habituellement pas.

Cette préoccupation s'est d'abord concrétisée avec ces pièces dont le dispositif ébauche un sas. L'œuvre se trouve installée sur l'intégralité du pourtour d'un lieu de passage, sollicitant une traversée qu'elle vient simultanément contrarier quelque peu. En proposant cette intervention directe dans le flux de l'espace ambiant, Nicolas Guiet n'interroge plus seulement les limites définitoires du *white cube*, il explore l'espace réel de l'architecture. Les « sas » sont intrinsèquement *in situ* : ils pointent ces propriétés axiomatiques de l'expérience architecturale que sont l'ouverture, la clôture et la circulation. Il faut cependant insister sur le principe de tension sous jacent entre ces pièces et les architectures qui leur servent de support. Car le sas interrompt – au moins visuellement – un espace. Il s'inscrit en lignes brisées, zigzagant a contrario de la très stable orthogonalité des bâtis qu'il investit, et cette morphologie singulière vient déstabiliser le système que constitue l'espace construit environnant.

C'est, au demeurant, une constante : les installations de Nicolas Guiet sont généralement moins déduites de l'architecture qu'elles ne l'investissent, cherchant à la déjouer. Sur la façade de la Tour Saint-Aubin à Angers<sup>1</sup>, un monument gothique, deux rectangles d'un vert des plus artificiel – celui d'un fond d'incrustation, lequel permet de figurer la concomitance spatiale de ce qui est d'ordinaire inconciliable. Les figures pourraient tirer leurs proportions du bâtiment car leur verticalité y fait indéniablement écho. Sauf que. Nicolas Guiet les insère en oblique, ce biais venant déséquilibrer la respectable symétrie de cette architecture classique, et ébranler visuellement l'aplomb, l'autorité du monument.

Même relation équivoque de la pièce à son site dans cette autre installation réalisée sur l'Hôtel dit de la Monnaie, à Figeac<sup>2</sup>. Là encore, une connexion logique relie pourtant a priori la forme plastique au bâtiment qui l'accueille. Déjà, ses découpes à angles droits font d'évidence écho à celles des blocs de pierres de taille de la construction. Les surfaces de couleur sont de plus plaquées sur les arêtes de l'édifice, comme autant de pierres angulaires qui participeraient métaphoriquement à son soutènement. L'œuvre est déployée sur la périphérie du bâtiment, de façon à venir totalement l'enchâsser, et cette composition ramène à l'évidence des limites extérieures de l'architecture : en recadrant ses bords, elle répercute la silhouette du bâtiment vers l'intérieur de celui-ci, soulignant d'autant sa volumétrie si singulière. Mais malgré ces nombreux jeux de redondance, la structure rapportée par Nicolas Guiet opère ici aussi comme une proposition disjonctive. Car l'installation ne présente aucune verticale, tous les montants ayant basculé vers la gauche comme si l'ensemble s'était tout entier incliné sous l'effet de forces telluriques. Et, dans cette étreinte, le bâtiment semble optiquement contraint à pivoter de concert. Loin de la littéralité de la forme architecturale sur laquelle elle se greffe, l'installation vient donc signifier le possible effondrement de celle-ci. L'œuvre pointe ce refoulé de l'architecture qu'est son devenir entropique, façon d'affirmer sa propre condition éphémère face à ce qui est idéalement construit pour l'éternité.

---

<sup>1</sup> **Titre de l'œuvre**, installation réalisée en 2014 sur la Tour Saint-Aubin à Angers, dans le cadre de la manifestation "Iles urbaines", initiée par les services culturels de la ville.

<sup>2</sup> **Titre de l'œuvre**, installation réalisée en 2018 sur l'Hôtel dit de la Monnaie à Figeac, dans le cadre de la manifestation "IN-SITU", commissariat de Marie-Caroline Allaire-Matte, association Le Passe-Muraille.

Les pièces *in situ* de Nicolas Guiet nous obligent à réajuster notre position de regardeur. Au propre, lorsqu'elles donnent à percevoir un espace instable, qui nous ferait douter de notre assise ; et au figuré tout autant quand elles s'attachent à déconstruire quelque schème conceptuel au fondement même de l'architecture-support avec laquelle elles dialoguent. Comme avec cette intervention effectuée au Centre Culturel Le Volume<sup>3</sup> – un bâtiment répondant des principes fonctionnalistes, selon lesquels il ne peut y avoir de Beau que si ce n'est Utile. Nicolas Guiet décide d'emboîter un polyèdre autour du poteau qui soutient l'extrémité d'un toit en porte-à-faux, donnant l'illusion que ce volume a été originellement intégré à la construction. La forme géométrique de la pièce résonne avec la typologie de l'édifice dont elle reprend le langage plutôt minimal. Mais cette simplification des moyens plastiques ne supplée au fait que ce volume demeure un élément rajouté à l'ensemble – qu'à ce titre il relève de l'ornement, par opposition au primat de la construction prôné par l'architecture fonctionnaliste. Les installations de Nicolas Guiet travaillent toujours ainsi une certaine résistance au site, explorant les limites qui garantissent leur non-intégration à leur environnement. Suspendues dans ce *no-man's land* catégorique dont Rosalind Krauss rappelle qu'il est l'apanage de la sculpture post-moderne, elles demeurent ce qui, sur ou devant un bâtiment, n'est pas le bâtiment. Tout comme l'intégralité de son œuvre, en somme : par essence, *tout autre chose*.

Marion Delage de Luget

---

<sup>3</sup> **Titre de l'œuvre**, installation réalisée en 2013 au Centre Culturel Le Volume, dans le cadre de l'exposition collective "Kyrielles", commissariat d'Emilie Ovaere-Corthay.