

## **Katell GUILLOU**

### **« OBJETS BLANCS »**

Entretien avec Pierre-Marc de BIASI

Katell Guillou : « Vous travaillez en ce moment sur une étrange série de sculptures intégralement blanches, en utilisant des techniques mixtes qui associent des matériaux très divers et assez pauvres : bois, ficelle, fil de cuivre, carton, objets recyclés. D'où vient l'idée de ces «objets blancs » ? »

Pierre-Marc de Biasi : Le projet des « objets blancs » m'est venu, un après-midi d'hiver très froid et très clair, au musée de Zürich, devant les bronzes patinés en blanc de Twombly. Sur place, alors que j'essayais de distinguer les différentes techniques (bois peint, plâtres, bronzes, etc.), j'ai littéralement vu une trentaine d'objets blancs, assez différents de ceux que j'avais devant les yeux, mais qui étaient pour moi la descendance logique de ce blanc mat, grisâtre, un peu souillé, que Twombly était parvenu à *édifier* en formes somptueuses et dérisoires.

### **La troisième dimension**

K.G. : On sent bien que le projet tourne autour de quelques principes comme la tension, la gravité, la fragilité des équilibres. Mais ce qui fait l'unité la plus visible de toutes ces pièces, c'est d'abord qu'elles sont entièrement blanches.

PMB : Oui. L'enjeu de ce travail est une interrogation sur le statut du blanc comme trace de la lumière. Dans les représentations en deux dimensions, le blanc est employé pour figurer les zones les plus éclairées d'une forme : c'est la technique du rehaut. La question posée est : qu'est-ce qui se passe si je pratique un rehaut généralisé sur l'objet même ? Ce qui devient alors essentiel, ce sont les ombres : elles redistribuent les plages de blanc intense, de blanc cassé et tous les dégradés de gris jusqu'au noir profond. Le blanc intégral exacerbe les volumes. Sur n'importe quel objet, il induit une formidable montée en puissance de la troisième dimension. L'effet produit se rapproche un peu de celui que provoque, sur les autoroutes, l'éclairage « à décharge dans le gaz » qui annule les différences de couleurs. Ici le bénéfice est cinématique. Tout devient grisâtre, le réel perd un peu sans consistance. Mais en compensation, cette lumière jaune-orange permet une meilleure appréciation des distances et des vitesses. Dans le cas du blanc, c'est le volume qui émerge parce qu'il donne une place décisive au système des ombres : la forme ne cesse d'être re-sculptée par les lumières que vous lui adressez. Par certains aspects, ce travail se situe d'ailleurs explicitement dans une tradition : celle des « plâtres » et des « moulages » sur lesquels depuis des siècles les étudiants plasticiens ont appris le dessin, le modelé des formes, dans les ateliers des Beaux-Arts. Le « plâtre » annule les accidents chromatiques pour recentrer l'attention sur ce que peuvent le dessin linéaire pur et la figuration des ombres. Mon travail sur le blanc s'inscrit donc délibérément dans une recherche de simplification : une réduction qui contient aussi le principe d'une conceptualisation. Résumé à son volume dans l'étendue, l'objet devient abstrait. Et d'autant plus activement qu'il ne s'agit pas d'une réduction au second degré, qui jouerait sur les conventions d'une représentation des volumes en deux dimensions et qui fixerait un état de cette simplification, mais d'une réduction au premier degré des volumes eux-mêmes qui se trouvent, par le blanc, entièrement livrés aux aléas et aux métamorphoses de la lumière.

### **La quatrième dimension**

K. G. : « Mais cette simplification qui dérobe aux objets leurs couleurs, ne conduit-elle pas à faire de ces objets des formes mortes ? »

PMB : À vrai dire, j'ai bien peur que l'art ne se rapporte toujours plus ou moins au funéraire. Il n'y a pas d'autre façon de célébrer la vie. Le blanc du linceul renvoie au blanc des langes. La mort est en aval parce qu'elle est aussi en amont. Ce que glorifie l'art - l'énergie de vivre, la force affirmative, le droit au bonheur, le rêve d'un corps inaltérable, la puissance du don et du partage - tout cela est pris en étau par le blanc de l'effacement, entre naissance et disparition. Et c'est pour cela que l'art travaille dans l'ordre de la transmission, du cycle long de la mémoire et de la postérité. Le blanc est pris dans cette dialectique qui est celle de la quatrième dimension : il est la couleur de la mort, mais saisie par cet entre-deux temporel qui la surmonte et la défie. Couleur d'une éternité impassible que j'imagine glacée comme le zéro presque absolu du cosmos, mais aussi couleur de l'éphémère, à ma disposition pour donner son volume à l'image d'une autre éternité que je rêve et qui ressemblerait à la vie. Pour moi, la première est brillante, laquée d'un blanc si cristallin qu'il en devient translucide, presque

immatériel et littéralement a-chromatique. C'est le blanc que les latins nommaient *albus*. Par opposition au blanc mat - *candidus* - qui sert à désigner le blanc incarné, par exemple la peau nacrée d'une femme (*candida*) et qui évoque la densité d'une véritable couleur. À la différence des échecs, le mat en peinture peut être le gage d'une victoire. D'ailleurs, vous remarquez que malgré son omniprésence, le blanc mat de mes objets laisse quelquefois réémerger la promesse d'une vague couleur : par exemple, la profondeur rose pâle d'un coquillage. C'est la chaleur féminine du mat qui s'y exprime.

### **Évanouissement**

PMB : Que le blanc soit la couleur de la mort, quelques expériences physiques le laissent supposer. Je pense par exemple à cette invasion de brouillard blanc luminescent qui vous passe derrière les yeux quand vous perdez connaissance, par réflexe vagal, sous l'effet d'une douleur trop violente, ou d'une émotion trop forte. Vous tombez, vos yeux se ferment ou se révulsent, vous entrez en chute libre dans un couloir de lumière. Vous pénétrez *dans* la matière atmosphérique d'un blanc intense - plutôt brillant - et ce blanc de givre vous glace. Même si c'est l'été, vous sentez un souffle froid passer sur votre visage et gagner l'extrémité de vos membres. Il y a une forte réverbération presque insoutenable, vous entrevoyez une porte éblouissante à l'horizon de ce tunnel de lumière, et vous avancez vers la source de ce flux lumineux. Vous n'avez pas la volonté ni l'intention d'avancer, mais vous flottez, un vent vous y pousse lentement et irréversiblement, et d'une certaine façon vous désirez être absorbé par cet éblouissement. Vous avez envie de dire comme Goethe : « Plus de lumière ! » C'est une expérience de l'anéantissement, sans aucun doute, mais surmonté. Les objets blancs ne sont pas de ce blanc-là, incandescent, ils en sont les témoins et les rescapés. Ils ont été pétrifiés par l'eau laiteuse du Styx, mais ils en sont sortis. Et c'est pourquoi ils sont mat.

### **L'os saussurien**

KG : Le blanc épandu sur les objets serait-il pour vous une façon d'atteindre quelque chose comme l'essence de la chose ? »

PBM : Je ne crois pas beaucoup à l'idée d'essence qui me paraît suspecte. L'essence est verticale, elle complète toujours avec la transcendance. Mais il est vrai qu'avec tout son arsenal d'arrière-pensées immaculées et liturgiques, le blanc peut prêter à confusion. Le mien serait plutôt agnostique. Non, je cherche moins à atteindre l'essence des choses que le rapport qui existe entre signifiant signifié et référent.

KG : Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari écrivent : « Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminier, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision. » Est-ce cela que vous cherchez à faire en blanchissant des objets quotidiens : les laver des clichés qui y sont attachés pour les donner à voir dans une lumière neuve ?

PMB : Ce n'est pas exactement cela non plus. Je travaille d'abord en-deça du stéréotype, à un stade antérieur de la signification. Mais la question du cliché finit par se poser, bien sûr. Mon objet blanc « L'os » ne se confond pas avec l'image acoustique ou graphique du mot « os ». Il n'est pas non plus le signifié de ce mot. Mais il est le lien entre le mot et le sens, et l'expérience primaire que chacun peut avoir de ce lien. Tout le monde sait plus ou moins ce que c'est qu'un os. Celui du boucher, ou du reliquaire, mon tibia, le squelette de la classe d'anatomie, etc. Malgré la diversité, chacun partage à peu près la même image mentale : une sorte de portrait-robot de l'os qui sera différent selon la culture et l'expérience personnel de chaque individu, mais une image comportant néanmoins assez de traits communs pour que chacun se représente à peu près la même chose et se comprenne lorsqu'il est question d'un os. On appelle ça le référent. C'est le référent qui leste le lien signifiant-signifié de sa densité imagée. Or, en effet, on est proche ici du cliché, du stéréotype. Je voudrais me tenir sur le fil du rasoir entre le cliché et le concept. Jouer sur le flirt qui existe entre concept et cliché. Les objets blancs seraient des référents totalement ouverts à cette double emprise. Mais je ne décide pas : nul, pas même l'artiste, n'est à l'abri du stéréotype. Au regardeur d'en faire ce qu'il peut. Car le blanc, c'est aussi la liberté offerte à celui à qui il s'adresse. Il y a dans la vacuité du blanc comme la place du spectateur en creux. Une sorte d'exacerbation du *non finito*, un inachèvement délibéré de la forme, comme en peinture : le blanc de la toile apparaît, et ce manque induit une collaboration entre celui qui a fait le tableau et celui qui le regarde. Il y a là une forme irremplaçable de réciprocité. Le spectateur est placé en position de créateur, il est sommé d'interpréter cette lacune, de surmonter ce que ce le

blanc peut aussi comporter pour lui et pour l'objet d'inhibant. Le blanc est liberté en tant qu'espace projectif, structure d'accueil respectueuse du regard à venir. Si je donne à la chose sa couleur, c'est-à-dire ma couleur, je ne laisse aucun choix à l'autre. Mais si je remplace la couleur infligée par du blanc, je crée à la fois deux manques et deux libertés : dans la chose et chez le spectateur. Par exemple, une pomme blanche à la fois semblera désirer sa verdeur ou sa rougeur, et permettra à quiconque la regarde de formuler toutes les rêveries possibles sur sa couleur. Et cette rêverie dirigée joue ses chances sur le rapport qui existe entre le système référentiel général et celui, semblable mais néanmoins singulier, que l'histoire de chacun construit comme son système propre de référence. »

### **Le cauchemar de Kasparov**

K. G. : Certains objets blancs, comme votre jeu d'échec, explore un autre aspect de la question : le blanc comme couleur d'une alternative logique dans les rapports conventionnels, selon la grande opposition noir/blanc en particulier. Pourquoi avez-vous voulu donner des cauchemars à Kasparov en donnant la couleur de ses propres pièces à l'adversaire qu'il était en train de terrasser ?

PMB : C'était la question. Que se passerait-il si l'on s'amuse à blanchir le noir pour neutraliser cette opposition logique, dans le cas du jeu d'échecs par exemple ? Blanchir toutes les pièces, mais aussi les cases du damier. L'espace du « jeu » n'est pas sans rapport avec celui de l'art. Et le damier est très proche pour moi du dispositif des grilles, des grandes trames orthogonales où je dispose les signes de mes tableaux, dans des séries comme l'Empire des signes, ou la Saga de la Princesse Q. Plus généralement, l'art est le troisième terme d'une triangulation qui le fait dialoguer en permanence avec le « jeu » et le « travail ». Au jeu, l'art emprunte une alternative essentielle : la liberté et la contrainte, la rébellion et la règle, l'insoumission et le respect. Sous sa forme conceptuelle qui n'est jamais trop éloignée de ce qui m'intéresse, l'art partage avec l'injonction ludique un certain goût pour le jeu de mot, le mot d'esprit, la dérision du cliché, la mise en scène critique du stéréotype. L'invasion du blanc anéantit l'opposition entre les noirs et les blancs. En résulte un effet troublant, vertigineux puisqu'il n'existe plus aucun repère pour délimiter des camps, ni la stratégie d'une agression : c'est la logique du combat qui s'est volatilisée. Or cette logique est une convention. Dès qu'on annule une convention, on oblige à réfléchir sur ce qu'elle est, ce qu'elle signifie. Une foule de représentations et d'interprétations va pouvoir naître de cette transgression, et conduire à s'interroger à la fois sur la nature de cette convention et sur ce qu'elle présupposait dans la structure de notre imaginaire, par exemple les liens de continuité entre dialogique, antagonique, agonistique. Le jeu d'échecs est la symbolisation pure d'un jeu de guerre. Il y a opposition violente entre des adversaires, avec pour seule issue à la réciprocité la soumission d'un vaincu devant son vainqueur. Dans l'opposition noirs/blancs, l'idée même de confrontation n'est pas seulement acceptée : elle est la seule condition d'une relation possible entre l'un et l'autre. Or que révèle l'annulation de cette opposition chromatique ? l'identité absolue des deux camps : il s'agit des deux côtés des mêmes pièces. À la couleur près, elles sont littéralement interchangeables. Il y a là comme une sorte de fable politique. Sans doute, Hegel a raison quand il dit que, dans le dénuement absolu, la première forme de reconnaissance est celle de l'affrontement. Mais il n'a raison que si les deux consciences sont nues, l'une en face de l'autre, sans rien d'autre à la main que leurs armes. L'opposition conventionnelle institutionnalise cette idée d'un face à face toujours déjà armé. Elle sanctifie l'impossibilité de reconnaître soi dans l'autre autrement que par la médiation de la menace de mort subie ou infligée. D'autres modes de reconnaissance sont imaginables, et pratiqués par la pensée sauvage. Qu'advient-il par exemple si je vais à la rencontre de l'autre, non pas une arme à la main, mais avec un cadeau ? Par ce simple geste, c'est comme si j'annulais l'opposition chromatique : je prends la couleur de l'autre.»

### **La cinquième dimension**

K G : Peut-on voir dans votre démarche l'analogie de celle pratiquée par Mallarmé en poésie ? Mallarmé voulait « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », comme vous semblez vouloir donner une apparence plus pure aux choses les plus viles. Il voulait, au moyen de la langue et du silence – autre forme de blanc – créer un monde d'essences qui permettrait de découvrir le secret des choses et des êtres en les délivrant de leur pesanteur (« Je dis fleur », etc.). De même, pour Malevitch, le blanc était un moyen de libérer les choses et de se libérer de la loi de la pesanteur : « J'ai troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme. » En annulant le poids des choses, le blanc fait entrer dans la 5<sup>ème</sup> dimension, dans « le Rien ». Partagez-vous ce rêve icarien ? La couleur blanche est-elle pour vous,

comme le silence et la page blanche chez Mallarmé, une façon d'abolir la pesanteur des choses pour en délivrer sinon l'essence, au moins le secret ?

PMB : J'ai fait à Grenoble une stèle où ce texte de Mallarmé - le Tombeau d'Edgar Poe est gravé in extenso. Oui, donc, si l'on admet qu'à un certain point le blanc se confond avec l'azur. Le blanc le plus pur, celui des glaciers, tire vers le bleu. Le cygne finit par le confondre avec le ciel où il s'envole. Et pour Malévitch, une autre référence fondamentale pour moi, oui également. « Carré blanc sur fond blanc » a pour moi l'épaisseur d'une véritable sculpture. Et je comprends ce que voulait dire Malévitch lorsqu'il expliquait qu'après l'extrême expérience du « moins », la pointe de son pinceau lui a paru trop épaisse encore, et qu'il lui a fallu y substituer, pour un temps du moins, la pointe plus acérée d'une plume et l'épure d'une page. Écrire. Mais je n'en déduis pas que la cinquième dimension est celle du rien. Elle aurait plutôt pour moi la forme sélective de l'éternel retour, de la puissance à ré-advenir de ce qui se veut intensément. Le blanc mat est la couleur de la résurrection, mais immanente.

### ***Objet blanc sur socle blanc***

K G : Pourquoi tenez-vous à uniformiser l'objet et son support dans une même blancheur ? Quel est d'ailleurs le statut de ce support ? Quel rôle joue le socle dans cette série des « objets blancs » ?

PMB : Depuis Brancusi, c'est presque devenu une évidence : le socle fait partie de la sculpture. À la limite, je peux imaginer un objet blanc qui ne serait qu'un socle. Mais je ne peux concevoir un objet blanc sans socle. C'est une manière de signifier la présentification de l'œuvre, de proférer l'existence de l'objet en tant que sculpture, et si le socle est blanc aussi, c'est parce que le blanc est un choix radical. Il faut qu'il y ait une continuité totale entre l'objet et son support, qu'ils soient de même nature. Pourtant il y a aussi comme une anacoluthie, une discontinuité dans l'objet. Chaque objet blanc est en fait composé de trois éléments : le socle, l'objet, et le rapport de l'un à l'autre. Et l'objet peut lui-même être composé de plusieurs éléments. Je tiens à créer des décalages, par exemple entre un socle d'une sophistication un peu désuète, et un objet contemporain. Il y a aussi des socles d'une grande simplicité, parfois de forme résolument géométrique (par exemple l'octogone qui surplombe l'os). Mais que le socle soit exactement du même blanc que ce qu'il présente permet d'unifier à la fois l'objet et son support, et tous les objets entre eux. Ce n'est pas tout. Pour moi, il est essentiel que les objets blancs soient présentés dans un espace blanc et vide, et si possible dans un flux assez intense de lumière blanche. J'ai du mal à les imaginer, chez un collectionneur, sur une cheminée de marbre rouge. La capture numérique de ces objets montre à quel point ils sont des pièges à lumière et à ombres, faits pour être colorés par le doigt de la lumière. Je pense aux doigts de rose de l'aurore homérique. Selon l'éclairage, les objets peuvent virer au gris perle, blanc crème, rose, bleu, ocre pâle, et la moindre altération lumineuse les transfigure complètement. C'est la lumière qui les sculpte en grande partie, beaucoup plus que s'ils étaient colorés. Donc ce n'est pas seulement l'imaginaire chromatique du spectateur que je cherche à solliciter, mais aussi la part créative de la nature elle-même, la lumière de notre étoile et ses phases, ou l'éclairage artificiel de l'environnement. Voir et donner à voir comment la lumière est créatrice.