

Marjolaine Lévy

GUYTON/EPSON : EXCEED YOUR VISION



Wade Guyton, vue d'exposition, Friedrich Petzel Gallery, New York, 2007, courtesy Wade Guyton, Friedrich Petzel Gallery, New York, photo Lamay

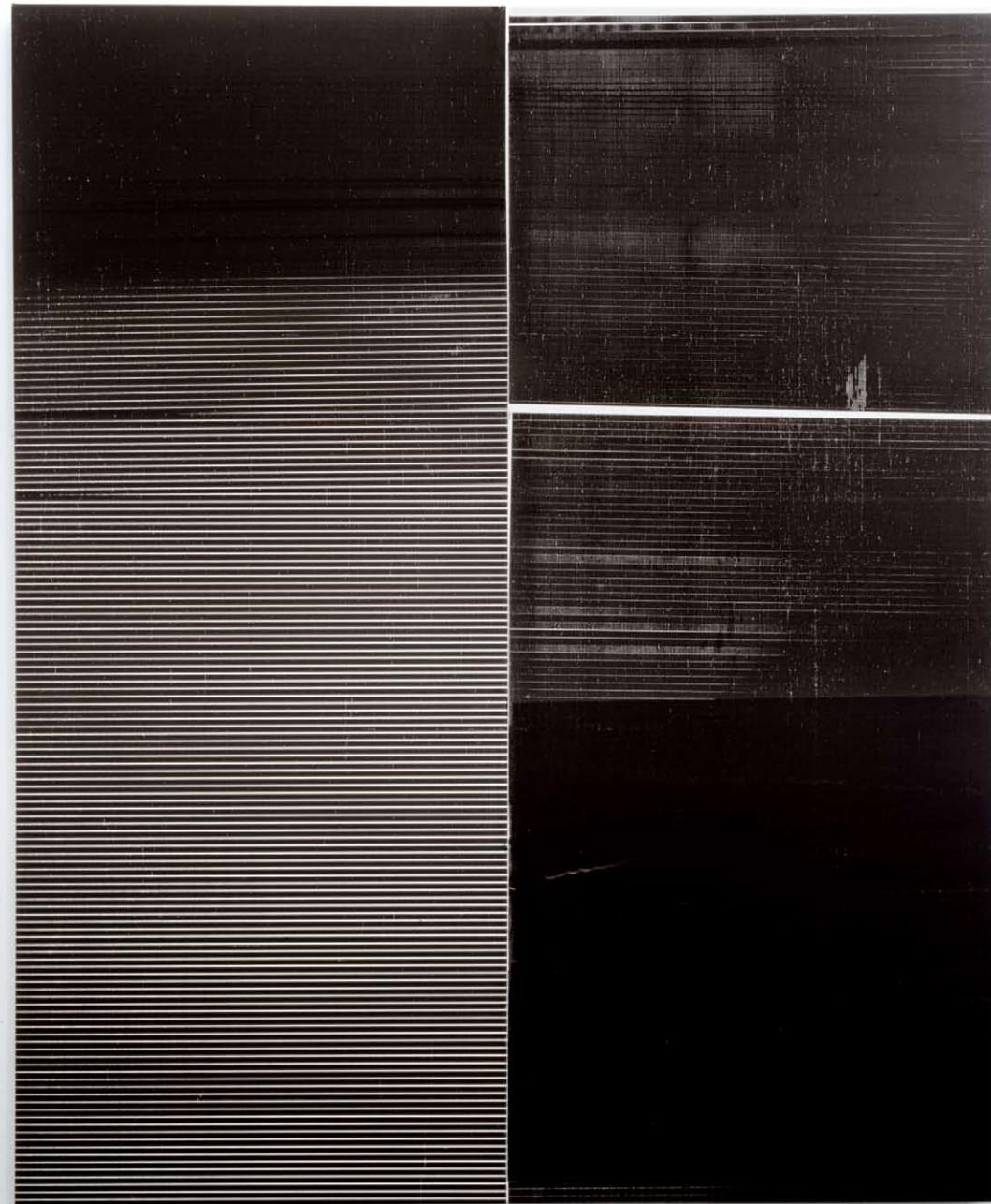


Wade Guyton, vue d'exposition, galerie Chantal Crousel, Paris, 2008, courtesy Wade Guyton, galerie Chantal Crousel, Paris, photo Florian Kleinfenn

Démarrer Photoshop. Ouvrir fichier, copier, coller, recadrer, dupliquer, nouveau calque. Créer une forme, enregistrer sous (bigblack.tif). Remplir, extraire, redimensionner. Scanner, plier, re-scanner, ouvrir fichier. Format d'impression, imprimer, réimprimer, re-réimprimer. Jet d'encre. Epson DURABrite, Epson UltraChrome, toner vide. Voilà quelques-unes des « actions » opérées par Wade Guyton¹ pour réaliser ses peintures. Prenez des logiciels de base, des outils numériques efficaces, n'exigeant aucune technique particulière et assez peu d'efforts, et vous obtiendrez l'œuvre de Guyton. Durant l'hiver 2007, à la galerie new-yorkaise Friedrich Petzel, et au printemps 2008, à la galerie Chantal Crousel (Paris), l'artiste présente une série de « monochromes noirs » aux dimensions identiques : 213,4 x 175,3 x 3,75 cm. Guyton a également recouvert le sol d'un matériau de la même couleur. De loin, le spectateur peut penser avoir affaire à une énième exposition de *black paintings*, d'un énième émule de Ad Reinhardt ou de Frank Stella. Mais, à mesure qu'il se rapproche, son œil s'arrête sur une multitude d'imperfections, de défauts, de taches grises, de traces de doigts, de salissures, de lignes blanches et de rayures qui éloignent ces grandes toiles du strict modèle monochromatique. Les informations fournies par les cartels mettront définitivement ces tableaux à distance du canon de la *black painting* : non pas « Huile sur toile » mais « Impression jet d'encre Epson UltraChrome », non plus donc, comme on le chantait en 1966, « Paint it black », mais « Print it black ». Guyton ne serait donc qu'un peintre de plus à se servir de l'ordinateur pour produire ses œuvres². Toutefois, la machine, par-delà l'ordinateur, joue chez lui un rôle qui n'est pas d'ordinaire le sien.

Le conservatoire des ratages

L'art de Guyton s'inscrit, on l'a compris, dans une histoire, d'ailleurs essentiellement européenne, de la mécanisation de l'art, dont les *Tableaux téléphonés* (1922) de László Moholy-Nagy – l'un des grands militants de l'industrialisation de l'art dans une perspective de démocratisation propre à l'utopie constructiviste – pourraient être l'un des premiers jalons. En effet, l'artiste commanda par téléphone des peintures en émail à une usine spécialisée dans la fabrication d'enseignes. Avec le croquis du dessin sur une page quadrillée sous les yeux, il dicta par téléphone les positions des dessins et des couleurs au technicien, qui prenait les informations sur une page identique³. Plus de trente ans après, en 1958, les centaines de mètres de toiles produites par la machine à peindre de Giuseppe Pinot-Gallizio offrent à la mécanisation de la peinture une étonnante, quoique moins fameuse, consécration⁴. Grâce à une curieuse machine, mise



Wade Guyton, *Untitled*, 2008, impression jet d'encre Epson UltraChrome sur toile de lin, 213,4 x 175,3 cm, courtesy Wade Guyton, galerie Chantal Crousel, Paris

au point après de longues recherches chimiques, la peinture peut être fabriquée au mètre, dans le but proclamé de faire disparaître « l'ancien monde pictural »⁵. La chaîne de la peinture industrielle est parfaitement rodée. Le mélange du hasard et de la mécanique fait de la peinture au mètre une œuvre originale et non reproductible, découpée sous les yeux de l'acheteur, vendue la plupart du temps en plein air, ou dans des boutiques, loin des galeries que Pinot-Gallizio détestait. En 1959, autre temps fort de la mécanisation de la peinture, Jean Tinguely met au point les *Méta-matics*, machines à dessiner, qu'il présente à la galerie Iris Clert. Grâce aux *Méta-matics*, les spectateurs deviennent producteurs. Ils réalisent des dessins abstraits de manière automatique, « l'intervention humaine étant limitée au choix d'un ou de quelques paramètres, et éventuellement, à la fourniture de l'énergie motrice »⁶. La même année, pour la Biennale des Jeunes de Paris, Tinguely réalisera la grande *Méta-matic n° 17*, qui exécutera plus de 40000 dessins, et la *Cyclomatic*, présentée lors d'une conférence à l'Institute of Contemporary Arts de Londres, une machine actionnée par deux cyclistes, produisant un dessin abstrait d'une longueur de 1500 m. Peu importe ici la qualité de la peinture, c'est, comme chez Pinot-Gallizio, la production machinique de l'œuvre qui compte.

Alors que le roi Tête-de-Pipe, comme Guy Debord appelait Pinot-Gallizio, préparait ses couleurs, tel un chimiste, avant d'en remplir la machine et que Tinguely concevait ses sculptures interactives, Guyton, cinquante ans plus tard⁷, introduit les cartouches d'encre dans l'imprimante. Le geste n'est pas le même, le résultat non plus. Si, comme chez ses prédécesseurs, la machine est devenue le principal outil du peintre Guyton, il n'y a pas chez celui-ci le souci de la performance, ni le désir de fabrication en masse des tableaux. Mais surtout l'artiste ne craint pas les caprices de la machine, les éventuels incidents et accidents. En effet, pour lui, la machine et la technologie sont paradoxalement synonymes de ratages et d'imperfections. Et ce monochrome que la main ne saurait rater, c'est la machine qui va réussir à en produire d'imparfaits spécimens.

Dès 2005, Guyton fait l'expérience de l'impression Epson sur toile de lin. Il crée, tout d'abord, des documents Photoshop donnant à voir diverses formes, comme, par exemple, des bandes vertes et rouges, des ronds noirs ou la lettre U en police 72 – des flammes venant même parfois embraser le bas de l'image. Puis il plie une toile de lin pour l'introduire dans une imprimante reliée à l'ordinateur. L'impression du document est lancée une première fois, avant d'être renouvelée sur le côté non imprimé lors du premier passage. Morris Louis, dans son petit atelier de Washington, pliait, lui aussi, les immenses toiles de ses *Unfurled Paintings* (1960-1961) pour ne peindre en ayant sous les yeux, comme l'imprimante de Guyton, qu'un côté de la future peinture. Les formes produites avec Photoshop vont rapidement se simplifier. En 2006, tout d'abord, avec des X noirs disséminés sur la toile blanche qui, en emblèmes du vide et de la signature de l'illettré⁸, semblent rendre la peinture plusieurs fois « nulle ». Un an plus tard ne subsiste qu'un document sur l'écran de l'ordinateur : un simple rectangle noir, nommé sobrement *bigblackfile.tif*. La suite du processus reste la même : la toile est pliée en deux, pour un ou plusieurs passages dans l'imprimante. Les premières peintures, une fois dépliées, mettent en montre le fameux rectangle noir, avec toutefois, au centre, la marque du pli. Celles qui suivent, victimes de l'épuisement progressif de la cartouche d'encre, laissent d'abord apparaître la trace du mouvement des têtes de l'imprimante, leur état d'encrassement, les marques des roues sur l'encre humide puis, au final, la toile de lin simplement salie. Déflorée par l'imprimante, elle n'est plus vierge, mais aucune forme, aucune image n'ont été engendrées. L'outil numérique est donc loin d'être l'outil d'une quête de la perfection chez Guyton, qui affirme à ce propos : « Les performances techniques de l'imprimante ne m'intéressent pas. En réalité, les œuvres travaillent parfois contre la machine. La preuve en est : la surface de la toile porte les traces de cette lutte⁹. »

Rater des peintures abstraites n'est que la manifestation de la tendance desublimatrice qui trouve dans l'inattention à la qualité formelle du produit final un efficace moyen de s'exprimer.