

david wolle

entretien



FLAD 47, 2006. Huile sur toile. 50 x 50 cm. Collection particulière

A M POUPPONE, 2006. Huile sur toile. 46 x 54 cm. Collection particulière



Jean-Paul Guarino : Le titre d'une œuvre complète parfois tout ce qu'elle peut être. D'où viennent les titres (*Tyétyé, Diédié, Ébébé...*) de vos peintures des deux, trois dernières années ?

David Wolle : Peindre c'est déjouer le langage et le titre ne doit pas achever l'œuvre et en fermer les possibles interprétations, j'aime bien qu'il reste « nébuleux ». J'utilise un petit logiciel fonctionnant à partir des chaînes de Markov. Je rentre un texte ou une liste de mots et la machine recrache du texte obéissant à la probabilité d'occurrence d'une lettre après une autre mais débarrassé de sa grammaire et de son lexique. Ce n'est pas de l'aléatoire pur, le texte reste prononçable. Ce que produit la machine fait penser à une coulée de langage, une pâte ductile toute neuve, une matière informe dans laquelle je viens piocher un mot ou deux qui entrent en résonance avec le tableau, sans l'enclorre. Il y a un lien évident entre le comportement physique de la peinture et cette « pâte verbale ». C'est comme si le titre était encore de la peinture, il ne signifie pas plus que le tableau lui-même. Ainsi sont nés *Flourdi Bondole, Flad* ou encore *Schau Toet*. Ces titres qu'on dirait sortis tout droit de l'inconscient sont en fait produits par une machine ; cela instaure une distance qui m'est nécessaire. Ceci dit, depuis quelques temps, j'utilise d'autres sources : des noms propres ou communs rencontrés au fil de lectures. Les titres dont vous parlez (*Tyétyé, Diédié...*) viennent d'un roman de Ferenc Karinthy, « *Épépé* » où un linguiste se retrouve perdu dans un monde dont il est incapable de comprendre la langue ni même d'en isoler les règles de base. Cette langue est mouvante et insaisissable, jusqu'au nom d'une femme qu'il rencontre et dont le nom change chaque jour : Diédié, Ébébé, Térète...

Il y a également ce que je crois avoir entendu ; je remplis un petit carnet de phrases entendues, à la radio par exemple, qui manifestement n'ont pas pu être prononcées, phrases que j'ai donc mal interprétées, mais qui, l'espace d'une seconde, ont rendu le monde très étrange. J'aime bien ce monde parallèle, extrêmement fugace, cette zone entre moi et le monde.

J.P.G. : Est-ce dans cette même zone que se trouvent les objets que vous fabriquez ?

D.W. : Je n'y avais jamais pensé, mais c'est vrai, il s'agirait de prendre de vitesse le raisonnement. Lorsque je fabrique ces objets, je commence avec une vague idée en tête, un mot, une notion, le souvenir d'une image, puis, en bricolant, je tombe sur une forme qui m'intéresse qui m'amène à une autre idée qui elle-même se combine avec un objet plus ancien. S'il il y avait une idée de départ, elle se serait perdue en route et la dérive continue jusqu'à ce qu'apparaisse un objet qui me surprenne et dont je n'ai, d'une certaine manière, rien décidé. L'idéal, c'est quand je ne peux plus rien nommer et où je peux juste dire : « c'est une sorte de », « ça ressemble à »... Il y a une théorie des années 70 que j'aime bien, la mémétique de Richard Dawkins, qui considère



FLIBOURDIN, 2008. Huile sur toile. 30 x 30 cm. Collection particulière

le langage comme un ensemble d'êtres vivants qui évoluent, mutent, disparaissent et qui ont besoin de l'homme pour exister. Il y aurait une sorte de commensalité humain/langage où le langage, en parasite, a besoin de l'homme pour se reproduire et où l'humain a besoin du langage pour rester humain. On serait donc contaminés par le langage (ce qui fait penser à la phrase de Burroughs « Le langage est un virus venu de l'espace »). J'aime cette idée que le langage soit un corps étranger et que le travail se situe au-delà du langage. C'est une notion romantique plutôt naïve mais très motivante. Au cours du travail, j'ai vraiment

la sensation de me débarrasser de ce virus. Au début, les décisions sont clairement formulées, le langage est partout, dans chaque décision, dans chaque geste. Puis peu à peu, les choses sont moins réfléchies, ça se fait tout seul, c'est là que ça devient intéressant, dans cette zone où effectivement le langage déraile et devient inopérant.

Ce que j'aimerais, c'est respecter ce cheminement de la pensée, cet ensemble indéfinissable d'images mentales floues aux articulations mouvantes. J'ignore s'il peut exister une pensée sans langage, mais l'œuvre d'art en est peut-être une forme, c'est la



La couronne Trisponse, 2009.
Huile sur toile. 55 x 65 cm. Collection particulière



ZONCHE LAIVEN 19, 2006.
Huile sur toile. 40 x 50 cm. Collection particulière

matière et le corps qui décident. La pensée n'est plus ce processus abstrait et autonome mais se matérialise dans l'objet qui se fabrique.

J.P.G. : Tout en façonnant ces « objets », les peignez-vous déjà mentalement ?

D.W. : C'est assez délicat. Dans certains cas, au début, j'essaie d'évacuer l'idée de peinture et de ne pas penser tout de suite que cet objet sera représenté. Ainsi l'objet fonctionne de manière autonome, il est pensé comme une sculpture ou en tout cas une esquisse pour une sculpture, c'est un stade assez joyeux, il y a le plaisir de bricoler, de découvrir de nouveaux matériaux sans se soucier de la pérennité de l'objet ni de son échelle. Puis petit à petit, un point de vue s'impose, une couleur, je commence à penser à un format, à la technique à employer pour peindre telle ou telle surface et l'objet continue de s'échafauder en fonction du tableau à venir.

Dans d'autres cas, je réalise l'objet en fonction d'une idée de tableau plus précise, en fonction des textures et des formes que j'ai envie de peindre. Là le jeu est très étrange, j'anticipe un plaisir ou un défi. En fabriquant l'objet, je pressens la plus ou moins grande difficulté pour le représenter, chaque partie de l'objet est comme chargée de la représentation à venir.

Je dois prendre en compte qu'un petit collier de perles fabriqué en deux minutes demandera pas mal d'efforts pour en représenter les détails et les reflets, alors qu'un fond blanc à la gouache me semblera beaucoup plus facile et rapide. Un équilibre s'instaure entre le plaisir et la difficulté.

Ceci dit, je suis toujours surpris au moment de la représentation ; le collier sera peut-être peint très vite et le fond blanc, avec des nuances infimes de couleur et l'ombre du collier qui s'y projette, ne sera pas si simple. La réalité est toujours plus complexe que ce que j'imagine.

En fait, de par les matériaux que j'emploie pour la fabrication de l'objet, j'ai déjà l'impression de peindre ; après tout, la pâte à modeler est une sorte de peinture en volume, on peut la diluer à l'huile de lin, le plâtre se verse et « prend » comme la peinture. J'aurais envie de dire que dès le départ la peinture est présente et ce n'est qu'ensuite que vient l'idée de tableau.

J.P.G. : Vos titres sont de « pâte verbale » et vos objets-sculptures faits de matières ductiles. Vous êtes dans la peinture jusqu'au cou ! Devez-vous donc mettre en place autant de choses afin de vous autoriser à peindre ?

D.W. : C'est vrai, je suis dans la peinture jusqu'au cou mais ceci dit, si on étend le concept de peinture à la notion de « fluide qui se solidifie », on peut appliquer cette notion à 90% de la création ! De la géologie à la culture en passant par le flan, le béton, le langage, le vivant...

Mais bon, il serait effectivement beaucoup plus simple de, par exemple représenter un chou-fleur, travailler sur les blancs, les verts tendres, la structure fractale qui aboutit à cette surface dense un peu grumeleuse... Il y a une quantité de caractéristiques passionnantes, sauf une : le chou-fleur lui-même. Mais là, je vais déjà trop loin car ce qui est à l'origine d'un tableau, c'est une envie de peinture, peindre du blanc par exemple. Et si je devais, pour cette envie, trouver dans le réel son équivalent approché, j'aurais alors la possibilité de choisir le chou-fleur, mais aussi de la meringue ou une montagne enneigée ! Du coup, le réel ne serait alors plus qu'un prétexte pour peindre, idée que



ZONCHE LAIVEN 17, 2006. Huile sur toile. 50 x 50 cm. Collection particulière

je trouve un peu gênante. Ce prétexte, apparemment léger et sans conséquences, devient très vite un sujet avec un grand S qui finit toujours pas réapparaître à la surface, comme un fantôme embarrassant. Puis on finit par bâtir un catalogue d'images disparates, une sorte d'encyclopédie visuelle du monde un peu confuse. Je ne me vois pas tout peindre, je trouve que chez un peintre ou un écrivain, l'ensemble de ce qu'il n'a pas représenté ou écrit constitue une sorte d'empreinte en négatif aussi importante que l'œuvre elle-même.

Un autre problème avec cette « utilisation du réel à des fins

personnelles et picturales », c'est qu'une image est toujours plus complexe et signifiante qu'on ne l'imaginait. Pour en rester à cette envie de blanc, on se retrouverait donc à peindre un paysage de montagne, son inévitable ciel bleu, les sapins, le chalet, et tout ça est en trop par rapport à l'idée de départ.

Donc, voilà, je préfère bricoler un petit tas de pâte à modeler blanche, ce qui réduit considérablement le « bruit signifiant ». Cela me permet de représenter du blanc sans que ce soit de la neige ou, ailleurs, de représenter une arborescence sans représenter un arbre et cette arborescence sans objet me permet d'aller

flâner du côté des arbres d'organisation des connaissances ou arbres du savoir. Quand vous dites que je suis dans la peinture jusqu'au cou, ça me fait penser à l'expression « se jeter à l'eau pour éviter la pluie » ! Une fois immergé, je suis dans cette zone-tampon dont nous parlions tout à l'heure, une façon de se protéger du monde. Mais c'est peut-être aussi un moyen de protéger le monde de moi-même. Je ne me vois plus représenter un objet, une créature ou quoi que ce soit appartenant à la réalité. C'est étonnant, non ? Je me retrouve à m'interdire de représenter la Création !

J.P.G. : Vous en dites trop et pas assez... Vous terminez en parlant de représentation. Peindre n'est-ce pas ni représenter ni reproduire ? Et face à la « Création » et donc certainement aussi face à votre toile, l'interdiction serait-elle mystique ou sacrée ? Je me rappelle ces *trous noirs*, en forme de tache, où se mêlaient et s'annihilaient toutes les couleurs utilisées sur certains tableaux de la fin des années 90...

D.W. : Dans mon cas, je crois que peindre est très lié à la représentation. C'est lié à mon handicap ; je n'ai pas d'imagination, au sens où on l'entendait au XVIII^{ème}. Si je dessine quelque chose de mémoire ou si je crée une forme *ex nihilo*, le résultat est très pauvre par rapport à la variété du monde. Il m'est également difficile de peindre un tableau abstrait ; faute d'un système solide, le champ des possibles est infini et quand tout est possible, rien ne l'est. Donc, je résume : j'ai besoin de représenter quelque chose mais je ne veux pas représenter la réalité, et mon imagination ne m'est d'aucun secours. Devant ce paradoxe, j'arrête de peindre ! Sauf si je me place dans cette zone dont nous parlions où je recrée une réalité déjà picturale que je peux alors représenter. Cette réalité recréée n'est peut-être que l'équivalent d'une contrainte oulipienne qui me permet de mener à bien le tableau. Mais c'est souvent plus que ça lorsque je me retrouve à peindre une forme en pâte à sel avec le même soin que s'il s'agissait d'un portrait. C'est même étrange de s'investir autant dans la représentation de quelque chose d'aussi dérisoire.

Concernant cet interdit de la représentation, soyons clairs, ma démarche m'y amène par un biais logique et naturel. C'est une mystique par accident. Si je ne peins pas un objet appartenant au réel, c'est même peut-être par paresse car ça serait autoriser la comparaison avec l'objet représenté et plus encore avec les représentations de cet objet. Et ce va-et-vient entre l'objet et sa représentation, puis de celle-ci avec les représentations antérieures me fatigue, je n'ai pas envie de m'attaquer à ces deux énormes référents, la réalité et l'histoire. Il me faut cette distance pour travailler. Comparé à un corps à corps héroïque avec le visible, c'est une forme de lâcheté. De la lâcheté ou du relâchement, comme dans cette phrase de Suzo, justement, un mystique du XII^{ème} : « Si tu ne comprends pas les choses, détends-toi, les choses te comprendront ».

À propos de ces « tâches aveugles » des tableaux des années 90, c'était lié à une sorte d'économie de l'information, un refus de la redondance, un jeu sur la métonymie et, c'est vrai, un immense plaisir de détruire l'image et sa profondeur. Cette forme d'économie rejoint la rhétorique mystique. L'emphase, l'Apparition, le voilement/dévoilement, les couleurs éclatantes, l'infini, la lévitation. Ces images sont très économiques en signification et en temps de travail. Si dans un dessin animé, on veut représenter le déplacement d'une montagne, on a le choix entre le réalisme (2000 ouvriers, des

engins de chantier, etc.) et le surnaturel : le plan d'une montagne, le héros ou le Saint envoyant un flash lumineux, et le paysage sans la montagne. La deuxième solution est nettement plus viable économiquement. Je dirais que la réussite de l'image mystique ou surnaturelle ou sacrée est liée à cette économie. En peinture, masquer une zone de l'image est plus simple que de la représenter et de ce « voile » naît l'idée de caché, d'indicible, d'irreprésentable et par là de sacré... Tout ça pour dire que l'on peut employer les signes du mystique par paresse, ou par souci d'économie, ou par décontraction, comme l'on veut et peut-être que l'essence même de la peinture est de représenter le sacré et qu'il faut la « forcer » pour représenter le réel.

J.P.G. : Seraient-ce les enjeux de la vanité de cette représentation qui vous imposent une technique savante de la peinture à l'huile ?

D.W. : Je mettrais des guillemets à « savant », je fais ce que je peux, c'est tout. Mais la technique m'intéresse, je vais chercher dans les livres et sur internet sur les sites et forums « techniques de la peinture ». J'ai d'ailleurs dû améliorer mon anglais car ce sont les sites américains qui sont les plus riches : il y a là-bas un goût affirmé pour la peinture classique à la Bouguereau, la peinture de portrait, la manière flamande... Cette « technique savante », comme vous l'appellez n'est absolument pas une posture. Si je pouvais peindre avec la peinture sortie du tube, je le ferais sans hésiter, mais il est important d'utiliser tel ou tel médium pour obtenir la qualité de pâte recherchée.

Cette technique est indispensable pour assurer cette articulation entre les deux étapes du travail. La première étape est ludique, un peu régressive, j'utilise des matériaux faciles à manier liés à l'enfance. Or, plus cet objet est frustré et spontané, plus la représentation que j'en fais devra être objective et réaliste. Il s'agit d'une certaine façon de rendre compte de manière adulte d'un objet un peu enfantin et donc la technique doit être réfléchie.

La notion de vanité est très juste puisqu'il s'agit en quelque sorte de peindre de la peinture. En tout cas de représenter un objet pittoresque, au sens propre du terme. C'est comme une mise en scène un peu pathétique de la vanité de peindre, mais aussi la représentation d'un « âge d'or » de la peinture, un âge d'or de la durée - une heure ou deux - de la fabrication de l'objet. Il y a un côté nostalgique, finalement, une nostalgie de l'innocence du regard, encore un fantôme de peintre. Ça me fait penser à la première représentation d'un flocon de neige par Cassini au XVII^{ème}. Ce flocon qu'il voit pour la première fois à travers la lentille d'un microscope rudimentaire, il le représente comme une fleur avec des étamines et des pétales, je trouve ça très émouvant. Au moment de la fabrication de l'objet, j'essaye d'être dans cet état d'esprit. Pour prendre un exemple, quand je fabrique une série d'objets en pensant à une dent, je ne fais pas une *étude dentaire* préalable, ce qui m'intéresse, ce n'est pas la dent en elle-même mais comment j'imagine et fabrique pour la première fois cette dent. D'ailleurs, cette série dont j'ai tiré quatre tableaux étaient clairement des vanités en tant que genre pictural, la dent comme synecdoque du crâne. Je les avais couronnées de colliers de perles en pensant aux crânes ornés dans les rites funéraires. Puis de notre vivant, les dents sont les seules parties visibles du squelette, elles sont en elles-mêmes un *memento mori*.

Plus encore, sitôt que le tableau existe, l'objet - créé à la seule fin de sa représentation - est détruit. Il porte en lui, dès le départ, sa propre disparition.