MACHINE
RECYCLE

vidéo 16mn

Un film en plusieurs tableaux, comme une exposition où la peinture est mise en "scène"

Un film
Il s'agit bien d'un film, donc d'une histoire qui se déroule dans le temps, comme une rencontre entre un peintre et un vidéaste.

en plusieurs tableaux
en six tableaux successifs : Tombes spéculaires, Pensées, Machine Seghers, Mutations, Réflecteurs, Adam.
Des titres qui sonnent comme les noms de toiles de Arons.

comme une exposition
le réalisateur se prend pour le peintre et suspend les divers "tableaux" sur la bande magnétique...

où la peinture
il s'agit bien de peinture, celle de Arons. Elle est le support visible du film, sa trame permanente. Bien plus que le peintre, c'est elle qui parle.

est mise en "scène"
Chaque tableau est le résultat d'une "mise en scène" de la peinture, conçue et réalisée au moent du tournage ; le montage n'apportant que l'habillage final, une mise en forme du dispositif initial.
Le peintre se prend pour le réalisateur et orchestre l'espace et la machinerie autour des tableaux.
Ainsi, voilà la peinture mise en "scène", confrontée à son décor, pour ne faire plus qu'un dans le cadre de l'écran.

Un peu comme une machine spéculaire.

Thierry Bourdy

Diffusions : Exposition Jan Arons - Vallabrègues 1994
Kunst Kanal TV (Hollande) avril 1994
Festival vidéo Estavar (France) juillet 1994
Carré d'Art - Nîmes avril 1997

panneaux réfractaux

Dompierre, 27 juin 1996

Il semble que dès le départ il s'agisse pour Arons de ne pas s'inscrire dans le plan.

Arons a donc commencé par récuser la brillance de l'huile sur la surface de la toile a(de quelque manière c'était déjà récuser le plan de l'image) et, sur une sorte de format type (130x90cm) il a peint sur un contre-plaqué enchâssé dans un cadre fort.
Objet plan plutôt que plan imaginaire, plutôt qu'image ; objet volumétral, -un volume *plat*.

Que montrer ? Non pas "que représenter?", mais quelle consistance,
quel sens, donner à l'objet, à ce rectangle de bois de 130 par 90 ?

Étant ainsi des panneaux de bois, les tableaux, par endroits, sont surchargés de volumes de peinture, reliefs de près de 10 à 20 cm.
Reliefs accusés, dérobés ou inversés par le double jeu de ce qui est peint
(en tant que surface ou comme arrière plan) et de la profondeur physique réelle ;
les saillies s'accrochent sur ces tableaux comme des balcons, avec le jeu réel de la perspective, composant à l'intérieur du cadre rectangulaire une sorte d'ensemble architecturé, -peinture en volume d'un angle de vision ;
(observons que, partant du plan et contrairement à la peinture, la sculpture en ronde bosse ne peut combiner la perspective et du volume).

> *"Non pas un système (la peinture) qui se dépasse lui-même ou s'annule par un autre système (la sculpture, le volume), mais deux systèmes qui co-existent, qui sont forcés de vivre ensemble, deux pays, deux climats, deux langues ; espace apatride".*

Puis vint à Arons l'idée spéculaire ; ayant effacé (perturbé) la surface, et l'image, par le volume et par la présence d'une matière objective..., il reste dès lors à annuler tout sujet même de la représentation, à ne rien représenter.
Ouvrir l'espace du plan, défaire la représentation : en disposant dans le plan deux miroirs en quinconce ; Arons parle de machine spéculaire. Le tableau ne montre plus directement telle chose circonvenue, contemplée, figurée, mais en dispose à travers un double miroir : un parallélépipède réfléchissant, figuré en perspective (dans le plan du plan du tableau) qui renvoie deux images non continues, non superposables, deux fragments aléatoires d'angle de vision.

"Le mot machine spéculaire est inventé par un ami écrivain, Jean BUFFILE".

Placer un tableau de Arons en quelque lieu c'est importer de quelquechose des morceaux : à proprement parler, en son volume brisé par la dualité des deux points de vue réfléchis, un bloc à trois que x 2 dimensions ;
il s'agit de translation. Bloc fragmentaire, énigmatique au premier abord (deux fragments adjacents, sans sujets propres) ;
la course et le changement de la lumière ambiante, en déportant les ombres selon les reliefs, vont le laisser se déchiffrer au fil des heures, le laisser se décrypter.
C'est physiquement la traversée du miroir.
Je dirais de la peinture de Arons qu'il s'agit d'une subversion physique de la peinture : destruction du plan, effacement de l'image, disparité du sujet.

1er juillet

Quel est le plan du concept ?

C'était déjà une *effraction*, -le volume fait effraction dans le plan du tableau (pari d'un anti-peintre) : mais retenons que c'est sur ce plan là, celui du plan, qu'il fait effraction ; le plan est la dimension première, l'impensé, le concept antérieur ; c'est le support du volume.
Donc ce plan, c'est bien la donnée problèmatique du peintre (ou de l'anti-peintre) :
un plan, une représentation, + les couleurs de la pâte.
L'idée de chaotique vient aussi à l'esprit : chaotique de la matière (les épaisseurs de peinture), chaotique des couleurs. (= chez Arons, plutôt que la recherche d'une combinaison ou d'harmonie des couleurs, il y a une recherche, ou une appréhension, de leurs associations, -il y a une sorte d'aléatoire).
Il y a enfin un chaos dans la représentation ; car la représentation, la figure, est pour ainsi dire fortuite ; (longtemps j'ai entendu Arons parler de "confluences" ; le mot qui me vient à l'esprit est plutôt : 'incidence' ; les formes, la représentation (du fait qu'elle est double, - ou plutôt multiple, grâce à la machine spéculaire) sont incidentes).

Déhiscence et consistance

Il y a bien sûr la beauté ("moderne") de ce qui n'est pas voulu, prédéterminé (un sujet, une palette) ;
néanmoins, dans cette production tout n'est pas laissé au hasard (c'est-à-dire à l'absence de l'art) ; tout n'est pas non plus, inversement, laissé au concept (c'est-à-dire à l'absence du peintre, à son effacement devant l'idée ; soit de Duchamps à Warhol, ou à cette tendance muséale contemporaine qui désigne et élit une œuvre sur le système ou le concept qu'elle réplique, -"art conceptuel" a-t-on dit) ; pas de système chez Arons.
Cependant il y a une démarche chez Arons : s'il y a destruction du plan, du sujet (et donc de la couleur) il n'y a pas pour autant gratuité ; parce que des lignes sont tendues, parceque des volumes sont pesés, parceque des rapports de lignes, de volumes, de couleurs sont

soupesés, évalués, rectifiés, intégrés ; parceque des angles de vues, des associations incidentes, des débordements de matière, sont repérés, -répondent d'un repérage et de sa précision sensible ; -en dépit de cet appel au chaos ou à la part de l'aléa, par un choix, une composition qui sont esthétiques.
Donc avec des morceaux d'aléa, de chaos, il n'y en a pas moins une proposition, une solution esthétique, une équation, une composition, -fut-elle redevable de l'introduction ou de la participation du hasard, de cette volonté du non-voulu, qui rentre comme l'un des ingrédients de la chose.

Dompierre, 4 juillet

Le midi comme événement (site et dispositif), les tombes de st. Roman
Et le dispositif spéculaire : en traits légers, esquissé, immatériel ; c'est l'autre action du miroir : face ou surface ? Interface ? Des pans de réel nous instruisent, font intrusion, -morceaux de matière.
Tout est parti d'une tombe creusée dans un plateau rocheux, une tombe remplie d'eau, un miroir ; comme une sorte d'inversion du temps.

Arons déconstruit et construit le concept ; il met sa machine en vis à vis de l'image, de la couleur, de la surface, du sujet, etc. L'ensemble forme l'agencement.
On peut supposer aussi qu'il s'agit de position, de site ; d'ironie, ou du moins d'une certaine distance, pour la peinture contemporaine.
Art conceptuel et art formel cependant ; il y a le mystère des tombes miroirs, il y a l'équilibre des masses, -un point de vue esthétique, proportionnel, sur la chose observée (fragmentaire et discontinue) ; rendue telle, la chose n'est pas lisible de prime abord : il faut la déchiffrer (éventuellement...), chercher dans le creux du volume (creux parfois rendu par la couleur ou la tonalité), la métaphore d'une ombre qui suggère la profondeur, l'arrière et l'avant plan, -figuration par transversalité.

Il y a le heurt des deux plans, dû à un hasard nécessaire,
des deux images qui ne se raccordent pas.
Soit une dimension cinétique : la lumière évolutive du jour décline le relief et ses sens volumétriques, -surprises du tableau ;
c'est aussi une "tradition" classique, -une dimension ou un sens seconds : le dispositif-miroir placé au fond du tableau, l'énigmatique mur lointain de Vermeer ou les Ménines de Velasquez : une redistribution de l'espace et des positions, un va et vient, tracé par le regard, entre l'espace du tableau et celui du spectateur (*"Qui regarde qui ?"*), et au sein du tableau lui-même, entre le motif et le sujet, entre représentation et réalité (cf. Les Mots et les Choses de Michel Foucault).
Toutefois chez Arons point de personnages, -le sujet aussi est déconstruit ;
mais cependant des lignes apparaissent, des profondeurs, des directions dans l'espace.

"Il s'agit surtout de construire sur le cassé, de voir si une vie (une peinture) est pensable dans ces conditions...
L'idée préalable a été de poser une machine à 6 faces, à 6 miroirs, qui regarde tout, même le sol..., cette chose voit tout"

Quel monde, quelle destruction, quelle déconstruction ?
Ceux de la généralisation de l'industrialisation, des deux guerres mondiales, de la destruction des valeurs ; idéologiquement un monde qui oscille *"entre l'expressionisme allemand et le national-socialisme"*. Les vérités cardinales et les structures basculent dans de tels évènements.
L' idée même de Vérité : rien qu'une idéologie, caution de l'ordre social ou culturel...Donc point de système convenu, pas de projet pré-établi, pas de démarche possible (sur quel sol ?).

Reste la matière, le substrat : chez Marx un mode de production (correspondant à la mort de la philosophie, rendue à sa nature de superstructure),
chez Nietzsche un vouloir agir ou comportement (correspondant à la mort du monde).
Pour Arons une matière qui crève la matière à la surface de la toile : à force d'empâtement ; -une irruption dans l'empâtement ;

"Étant né dans un monde détruit où l'on tuait industriellement, plus rien n'était crédible,(...) je construisais sur un plan brisé, mais cherchais un endroit où les choses du monde puissent se rejoindre...
devant une peinture où j'en avais mis tellement, que par endroits cela faisait irruption à la surface ; là il se passait quelquechose".

L'espace induit

Dans les tableaux il y a la présence du dispositif ; ce sera une rigueur de l'intention : on ne peut pas ignorer l'observateur, le dispositif d'observation du peintre ;
Arons place donc son dispositif au cœur du tableau en y dessinant la machine spéculaire.
Arons dit "machine" plutôt que "dispositif" (c'est le côté *action* du dispositif) ;
la machine y est indiquée légèrement, en esquisse, -parallélépipède indiqué géométriquement par ses lignes d'arrêtes.
Et en même temps, à contrario, indication de la limite matérielle du plan :
le dispositif optique, le parallélépipède en perspective est 'représenté'.
Cette limite de la représen-tation est soulignée par un rendu 'à plat',
une approximation du tracé de la machine spéculaire, une déformation
ou une esquisse de sa perspective, une torsion. Ainsi le plan de la représentation est-il construit et déconstruit.

Mais, nous l'avons déjà dit, une autre dimension, première ou dernière, aura contré cet aplatissement, cette limite matérielle : la peinture en volume, qui déplanifie la surface.

Arons nous extirpe du plan.
Dès lors les deux dispositifs, la machine spéculaire et le volume réel, vont s'intriquer, se croiser, croiser et décroiser les plans de l'espace et de la représentation.
L'intention nous enchaîne dans ses questions :

-*Qu'est-ce qui est représenté ?* ; à vrai dire pas un sujet.
Mais pourtant le tableau a bu l'espace ou la thématique qu'il rapporte :
une ambiance, une lumière, des tonalités, des sentiments ou des idées, des couleurs,
-(même les couleurs sont 'déconstruites' ; ici point d'harmonies harmonieuses, ni d'effets efficients, mais plutôt des tonalités, des tonalités associées par l'aléatoire, dans un espace fractionné, instruit ; les couleurs sont ainsi délavées, -ce qui tire le tableau du côté de l'objet, de la sculpture... Il y a des blancs cassés, des ocres ; il y a aussi le support bois ; il s'agit bel et bien d'objet)-,
et enfin des volumes ; tout cela constituant le tableau comme morceau ou bloc d'ailleurs ;

-*Rompre la continuité du sujet, du plan, du volume* : grâce à la machine spéculaire et au relief de la pâte ; toute lecture directe doit être soustraite. (il n'y a pas de motif)

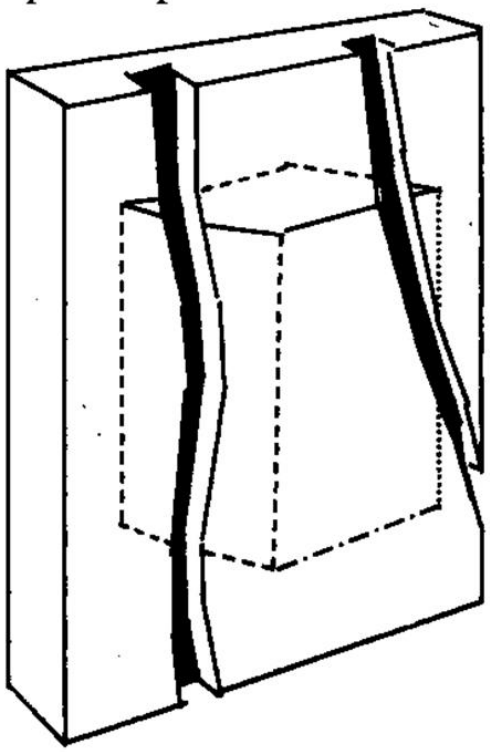
"Entre les espaces palpables, espaces suggérés par la perspective, la couleur, le jeu de l'ombre et de la lumière, la tonalité etc. comment disperser la matérialité ? "

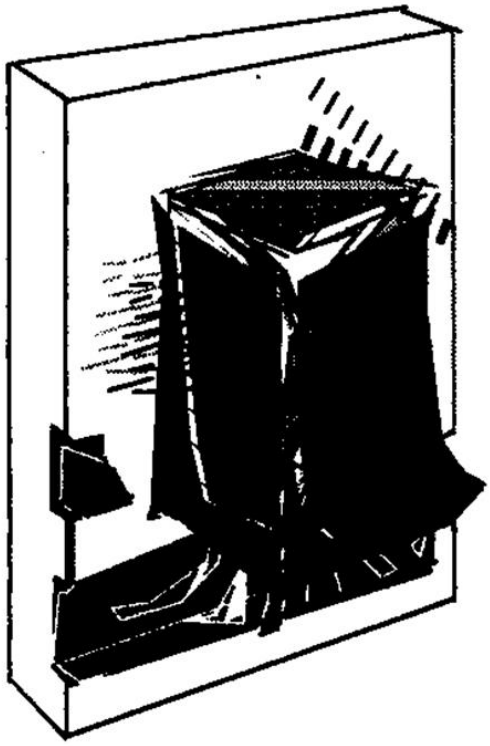
10 septembre
L'atelier de Vallabrègues

Je découvre le travail à partir de 1994. Toujours la machine spéculaire. Mais il y a un changement décisif ; beaucoup de force se dégage. Cela tient à trois ou quatre choses :

1) Arons supprime la bordure du cadre ; donc le volume du tableau (un peu plus large, avec une légère modification des cotes : 95 x 125) tourne sur ses tranches, sur son épaisseur, laquelle aussi est plus forte (10 cm). Un double effet :
-c'est davantage traité dans la masse et cela invite davantage à tourner autour à se déplacer latéralement. Il y a une plus grande efficace (comme vers un parachèvement) des forces volumes,
-en même temps le support bois, -et le plan-, a subi par des découpes des zones d'enfoncement ou de saillie ; tantôt franches, tantôt légèrement ou imperceptiblement courbes ou torsives : ici, une partie en bas à gauche, là, un sillon, deux sillons longitudinaux (ou une transversale), là, la face supérieure du parallélépipède, ici, avec le plan de la face située à droite, tel long trapèze sur le côté..., etc ; découpes ou courbures, soit inscrites dans le volume du parallélépipède de la machine spéculaire, soit qui le rompent ; cela produit comme une complexification et une unification du travail de Arons sur le plan : rupture du plan / courbure du plan / continuité du plan.
La déplanification s'enrichit, 's'enroule', retourne au plan.

Soit par exemple :





La machine spéculaire n'est plus uniquement en esquisse,
elle est gagnée ou travaillée par le volume.

2) Du coup la machine spéculaire est à la fois plus intégrée et à la fois prend une sorte d'autonomie ; Arons m'en parle comme d'une *béquille du volume, d'un prétexte, d'un motif*.

3) La brillance. L'aplat de la couleur, un aspect crayeux (avant 94) a disparu ; il y a davantage de lumière, une animation. C'est dû à l'utilisation nouvelle de l'aluminium, de son chrome ; là aussi il y a plus d'efficience de la démarche, avec une plus grande variation de la lumière et la création d'une luminescence.
Cela se met comme à miroiter,
un clapotement assourdi de la lumière, quelquechose qui moire, (si l'on se déplace, -même peu, si la lumière ambiante change). Le tableau varie, vibre, -et ses effets d'inversion des creux et saillies ; par exemple, telle zone qui est reflet devient absorbtion et noire...
Il y a donc cette introduction majeure d'une physique-lumière, il y a un effet chromatique.

4) Parallèlement un traitement plus subtil de la couleur ; je ressens quelquechose de plus nuancé, de plus chanté, (des jaunes pâles, des verts de gris, des verts pâles, comme des dominantes).

5) Quant à une unité de l'intention pour chaque tableau (pas tous : un certain nombre reste guidé par une recherche sur l'espace) : on sent davantage qu'une intention psychique

ou métaphysique préside à chacun d'eux ; comme une métaphore, une âme, une thématique : ici, la déchirure (tragique) de la guerre mondiale dont notre contemporenéité est issue, là une anthropomorphisation, là une présence plus marquée du paysage ou d'un site qui fait fond au parallélépipède de la machine spéculaire ou qui l'investit, ...ici un onirisme qui tire vers le rêve le passage vers la mort, etc.

Il y a maintenant dans tous ces tableaux (avec la mobilité ou la variabilité accrues, avec la volumétrie plus homogène, plus intégrée) davantage de passage ; -comme un règne de l'instable, une intégration de l'effet du temps : la déconstruction du plan, du volume, du sujet, dérivent dans la durée (comme si les tableaux nous avaient rendu le temps palpable)s et dans l'espace. Cela rend toute la démarche moins guindée, moins théorique, plus sensible. Cela ne procède plus par sauts (plan/courbe, sujet/vide, etc...), mais par une continuité du discontinu, par un continuum des discontinuités.

Paris, 15 septembre

-L'intention : non, pas exactement ce que j'ai écrit plus haut ;
ou alors en le rapportant à la métaphysique personnelle de Arons.
Chaque tableau peut être perçu comme une totalité, mais totalité relative, autonome.
-Parallélépipède : destructuré, voire parfois explosé.
-Destructuration, fragmentation : non pas dispersion hétéroclite ou morcellement hétérogène (de l'univers, et donc de chacun de nous), mais fragment cohérent, expansif, incorporé, non pas éclaté ou dispersé (le legs de 1945 et de l'époque morcellement).
-Sens : comment prendre en compte ce qui nous est arrivé ?

Dompierre, 21 septembre

La relation du tableau et de son spectateur
La prise en considération de cette relation (la relation dehors/dedans), l'inclusion du spectateur, de son regard, recoupe l'histoire de la peinture ; c'est une donnée de la problématique du peintre ; le spectateur n'est plus un point fixe, un point de vue ; pas même une topique ; les deux systèmes dérivent, indissociablement l'un de l'autre : le tableau qui regarde et celui qui le regarde.
Est-ce pour cela qu'il y a une tombe ou un passage (passage dehors-dedans, vie-mort, individu-cosmos, instant ou durée) ?

Le passage et le temps, -celui qui regarde n'est plus stable ;
de ce fait, nous sortons de l'espace et du temps euclidiens ; ce n'est donc pas seulement une affaire du tableau avec lui-même (la défection du plan), mais c'est aussi la déstabilisation du dehors, -ou plutôt : sa mise en mouvement, la prise en compte de sa dérive par rapport au temps (et par rapport à sa situation dans l'espace).

I -avant la période de la machine spéculaire, Arons travaillait sur les confluences ; mais peut-être était-il encore prisonnier au sein du tableau (une description de confluences).

II / III -il y a un changement avec le concept de la machine spéculaire (= une métaphore du dispositif, un commentaire et un outil, un artefact, -une boite noire mathématique). Pourquoi faut-il un miroir, un dispositif réflexion, -un simulacre du dispositif ? Pourquoi voir (ou référer) le monde à travers la machine spéculaire ? En fait parceque c'était une machine déformante : car autant la machine spéculaire est un leurre instrumental, autant elle est un agent propre à tordre ou à faire dériver notre perception : où est le creux, où est ce qui vient au devant du plan ?, -quid de la surface ou du reflet ou du parallélépipède de la machine spéculaire, -esquisse et volume, brisé ey/ou actif, machine de désanthropomorphie. Une physique de la métamorphie .

IV -*Utilisation de l'aluminium :* le chrome, l'instable, le réfléchissement de l'aluminium ; d'où la variabilité beaucoup plus fine, plus immédiate. Des stades ou des 'phases', de la modélisation (*II et III*), nous sommes passés à l'immanence et à l'effraction de l'espace ; la peinture métamorphique (reliefs) et métaphysique (machine spéculaire) est devenue cathodique, "cathamorphique".

Parmi d'autres, il y a un tableau qui est ainsi :

des flaques-tombes, en creux, miroitantes, traversent le parallélépipède.
Les teintes (souvent des gris, des bleu, des sables) sont soutenues par le chrome.
L'instable ici est matière : la lumière miroite dans les flaques aluminium, change,
de leur reflet argenté les fait virer au noir ; même l'histoire dont nous sommes issus
se dérobe, s'arquature, se transforme dans une sorte d'espace en queue d'aronde
et de lumière sensuelle.

Tout revient, mais c'est à nous de faire un tri, il s'agit de notre agir.

> *"Il n'y a pas de continuité autonome de la peinture ; la peinture est bien sûr liée au temps ; et précisément le temps n'est pas continu, mais est aussi rempli de retours en arrière, de ruptures, de régressions...Il ne s'agit donc pas d'expurger la peinture de toute vie ou de toute existence pour arriver à une pure peinture, -ce serait évidemment ridicule ; la peinture n'est pas une île, une continuité close isolée de tout le reste, -à moins de donner dans un pur et prétendu formalisme.*
> *..À l'inverse bien entendu, elle a ses spécificités, et elle spécifie le monde sous certains rapports qui lui sont propres.*
> *Il ne s'agit pas seulement d'une œuvre de déconstruction (de toutes les continuités convenues, supposées, déterminantes), mais, par une solution de continuité, d'un geste positif "*

Romain Roux-Dufort

* *Les citations sont de Jan Arons*