

volumes suggérés, volumes palpables

Que voir, que penser face aux peintures de Jan Arons. S'agit-il de peintures ? Est-ce un peintre, qui déborde son art, sa discipline, est-ce un sculpteur, ou est-il encore autre chose ? Que veut dire Volumes suggérés, volumes palpables ?

Je vous propose d'abord un survol descriptif des œuvres du peintre, des années 60 à aujourd'hui ; les trois niveaux de cette exposition forment une sélection rétrospective comportant plus d'une centaine d'œuvres. Jan Arons travaillant par séries périodiques (par année, ou par groupe d'années) il m'a semblé possible d'affecter à ces périodes, des moments de son œuvre ; Entre le commencement (des petits tableaux sur bois, surchargés de volumes de peinture brute recolorée par les glacis) et aujourd'hui (de grandes et transparentes sculptures créées par un peintre), nous nous trouvons face à de nombreuses interrogations : y a-t-il une continuité, un fil d'Ariane, une évolution, des ruptures, une unité ? Et pourquoi ?

Je vais distinguer quatre grands moments, articulant quatre thèmes : la peinture en volume, le vécu, 'la machine spéculaire', et enfin les 'Janus' ; ou autrement dit : le volume avec les petits formats, le volume avec de grands formats, les tableaux bombés, et enfin les statues.

I la peinture en volume

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

Cela commence dans les années 60 ; il s'agit de petits tableaux (30x40cm) ; ils sont pour ainsi dire concentrés et doivent être regardés d'assez près ; sur des pans de bois, eux-mêmes enchâssés dans de gros cadres noirs, le peintre a déposé (au couteau, au tube, au doigt...), par touches, des volumes de peinture ; cela compose des petits paysages en relief, des natures mortes.

Autour des années 70, avec cette fois des cadres bruns plus ou moins foncés (+un cadre gris), c'est le même type d'empâtements colorés, traités comme de la terre glaise, avec des tons chauds, sensuels, à la fois violents et doux. (*Casbah, Roussi, Pays intérieur, Porte du jardin, Bouquet, Torchon, sans titre*).

Puis viennent 4 tableaux représentatifs des années 77 à 82, encore un peu plus grands (50x50cm jusqu'à 75x50) :

deux portraits-concepts (*Sartre*, qui, de par la magie des volumes, vous regarde de son œil louche où que vous soyez, et *Einstein*, avec trois yeux pour voir dans les 4 dimensions) ;

et deux natures mortes, l'une, à la manière hollandaise du XVIIe, porte sur la corruption des choses (*Ontbijtje*, ce qui signifie petit-déjeuner), l'autre, des ocres divers, des roses, des rouges rosés, des aplats bleutés, verts (*Quartet*), qui ressemble à une carte à jouer, et semble évoquer la réversibilité des choses, la dynamique de leurs rapports ; ce dernier tableau, avec des empâtements de près de 10cm, pèse au jugé de 15 à 20kg.

C'est comme si plusieurs grands thèmes venaient d'être posés : l'intime et le sensible, le temps et l'histoire, ce que nous voyons et ce qui nous arrive ; ces thèmes sont nécessairement exprimés dans des peintures qui ne sont pas vraiment des peintures, sur

toile, dans la soumission au plan, ou selon des motifs définis : l'œil tournant de Sartre ou la double vue d'Einstein sont créés par la mise en œuvre d'un espace à trois dimensions. Comme il s'agit de volumes physiques réels, le tableau acquiert une vie propre : 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. La peinture est devenue acte du volume, —une peinture à trois dimensions—, et quelque chose du temps et de la durée s'y est introduit.

II le vécu

Une autre période de l'œuvre s'ouvre dans les années 80 ; une dizaine d'années pendant lesquelles la peinture semble reprendre le pas sur le concept. Un autre format, de près d'un mètre ou plus sur 1m30 à 1m50, souvent horizontal, des thématiques plus explicites, une autre facture (l'empâtement et le volume se mettent à co-exister avec les aplats, et quoique le support, entaillé, voire défoncé, devienne partie intégrante de l'œuvre parcequ'il n'est plus neutre et que ses entailles concourent au sens du tableau, ces aplats impliquent un autre rapport entre couleur et lumière), d'autres techniques (notamment l'utilisation de l'alu).

Cette période part de la série *la table de E*, y compris le tableau titré ainsi, en référence à un texte de l'écrivain Henri Michaux sur la folie et l'art, série qui approfondit la recherche sur l'intrication du dehors et du dedans, du réel et de sa perception ; ce sont les tableaux tels que *Interlocal, 10h35* (une pâte travaillée au couteau et au pinceau, très grasse, très sensuelle, avec des glacis dans des tons très chauds et des poudroiements), *Contresens* (1986), *Coin de table*, et, *Bakounine* (deux très grands formats).

Puis il y a des nus (*Femme au miroir*, qui fait songer à la peinture de Bonnard : -une touche pointilliste ou tremblée, comme dans la 'neige' de la fenêtre qui est à l'arrière plan, -une couleur-lumière, -des tons méditerranéens tendres et clairs).

Et enfin des portraits ou motifs réels, imaginaires ou symboliques (*Dehors pénétrant, Albertine et Andrée, peut-être, Marseillaise, Alberto Giacometti mourant* (est-ce encore un corps, est-ce de la matière ?), *Morts célèbres, Miroirs de Schreber*).

Dans tous ces tableaux, les fonds prennent leur puissance (d'eux semble émaner la lumière), ils sont actifs ; il y a dans la légèreté du trait et celle de tons souvent pastel quelque chose d'allusif, d'emblématique ; le volume du support, qui donc varie lorsqu'on change de position de point de vue, sert, lui, à saisir ce fragment suggérant le tout, à le saisir dans sa mobilité même dans le temps et dans l'espace.

Cette période s'achève en s'articulant à quelque chose de nouveau : le retour du paysage, et une problématique renouvelée de l'espace et de la vision. Les tableaux *Barbentane-œuf, Saint Roman, Lave, Morte eau, Naissance du bleu* forment charnière avec notre troisième partie.

III La Machine spéculaire (depuis 1990)

À toutes ces choses donc, ainsi qu'à la destruction du plan et à la déconstruction de l'espace, présentes dès l'origine, la Machine spéculaire, en créant une nouvelle syntaxe et une autre dynamique, va donner une toute nouvelle ampleur.

Elle est le parallélépipède à six miroirs : elle voit tout, elle reflète tout. Elle reflète et pour ainsi dire, elle réfléchit, -artefact spéculatif qui transforme notre perception. C'est à travers elle que Jan va désormais voir le monde, en y imprimant ses formes et ses couleurs, en y discernant ses structures, et l'âme de ses objets, —machine à voir, machine à réfléchir. Elle nous donne tous ses points de vue, qui sont contre produits comme, autant de variantes du monde, de ruptures, de correspondances, d'analogies ou d'a-logies, impliquées ou intriquées en un seul objet ; elle ne déconstruit pas seulement une représentation (ainsi qu'au cours des années qui l'ont précédé), elle opère une translation.

La Machine n'est pas le sujet du tableau, bien qu'elle y soit aussi représentée, le sujet de chaque tableau c'est ce que la Machine voit ; ce qu'elle voit, c'est à dire ce qu'elle montre par ce qu'elle reflète ; voilà pour le principe. Mais tout autant la Machine spéculaire peut également ou surtout être le sujet du tableau. Au fil des ans cette Machine a été un merveilleux prétexte pour mille combinaisons : Machine objet, machine sensible, machine logique ou illogique, et ceci dans le rapport avec ce qu'elle voit (objets, climats, personnes, intentions ou tensions, matières, et couleurs. La machine peut même aller jusqu'à s'effacer.

(Les années de la machine spéculaire 1990-2000 forment le second niveau de l'exposition)

La machine spéculaire a été ainsi placée ici ou là, et dans son reflet brouillé, cassé, dédoublé, les objets et les choses de notre univers contemporain se donnent à lire, autrement, et via le regard du peintre.

L'on pourrait tout aussi bien dire : pas de sujet, pas de motif, ou bien un sujet à peine discernable, tantôt lisible, tantôt multiple, imbriqué en lui-même et attirant l'espace externe à lui, tout à la fois tangible et physique, et qui ne se laisse pas enfermer, définir ; un motif qui se meut et qui meut les choses, l'espace environnant et nous-mêmes.

Notons aussi que le sujet (le motif) et le principe s'entremêlent ; ici la machine spéculaire devient une tête, ou la tête devient une machine spéculaire, tête sans visage, visage sans tête ; visage monstre issu de la lune ou surgi des profondeurs chtoniennes, coupé en deux, séparé et réuni par les arêtes ou l'adjacence des faces de la Machine.

En 1990 Jan Arons m'avait dit : « *La Machine sans qualités, comme le livre de Musil, L'homme sans qualités.. Sans qualités propres et particulières, parce qu'elle les a toutes ; elle est comme une surface sensible de l'éphémère ou du temps, qui réunit les dimensions du corps humain et l'espace du ciel, la mort et la vie* ».

Titres des tableaux : *Cristal éventré, Objet sans qualités, Sonate, Avers-revers, Quator viennois, Cœur japonais, Âme russe, In memoriam Francis Bacon.*

Tous ces tableaux utilisent les mêmes techniques (décaissements et saillies du support, volumes des empâtements et aplats) ; trois autres tableaux, plus petits (*Sculpture 1, Sculpture 3, Tombe*) ont été réalisés sans empâtement.

Attachons nous un instant à ce dernier tableau : *In memoriam Francis Bacon* (daté de 1992) ; c'est une vue de nuit, un tableau avec des dominantes bleues ; la MS a été située sur la falaise de Saint Roman ; sur l'une de ses faces, on voit les tombes creusées dans le roc du plateau ; elles miroitent du reflet argenté des eaux de pluie qu'elles ont recueillies. Sur l'autre face de la Machine, contiguë, on voit, du haut de la falaise, une boucle du Rhône, déroulant entre les terres le ruban luminescent où se reflète le diaphane du ciel. Le Midi comme événement devient prise de conscience.

Autres titres (non exposés ici) : *Héraclite, Âge du Bronze, Premier matin, Première lumière.*

En 94, avec la disparition de plus en plus marquée des épaisseurs ou empâtements, Jan fabrique une nouvelle volumétrie : le plan du support s'accidente, se re-découpe de creux et de saillies, se courbe, s'inverse. Il introduit aussi, ce qui deviendra une constante, l'usage de la feuille d'aluminium. Les tons eux se font plus pastels (*Vol, Europe 45, Basho, Matinaux* (en référence à René Char), *Liban, Soldat inconnu, Gadda, Illégal*).

A partir de 97 (*Mr. Messie, Narcisse, Terraqué, Pays sans âge, Spire, Nomade*), le tableau prend un léger bombé cylindrique et en acquiert une spatialité, qui incite son spectateur à se déplacer lui-même dans l'espace.

En 99 une série de tableaux sur les menhirs de Bretagne, et *Le rêve de Fuxier* (la luminosité intérieure d'un rêve, d'après un livre de Raymond Roussel), ainsi que d'autres dans des tons crayeux, des sortes de natures mortes.

C'est au cours d'une promenade à travers les menhirs que Jan attire mon attention sur autre chose : *En quoi mon expérience croise-t-elle aussi celle des autres ? Où se situe dans ma peinture notre sort commun ? Je n'ai pas tourné le dos aux données politiques ou métaphysiques, comme la guerre ou l'industrialisation du monde. Comme les autres je me demande « où en sommes-nous, que sommes-nous ? Pour moi, contrairement à des tendances de l'art actuel, il ne fallait pas nier cette tension dramatique, tout en cherchant des réponses propres à la peinture.*

La machine spéculaire travaille l'espace, et, dans les thèmes reflétés par ses miroirs, attrape aussi le Temps, l'Histoire. Sans aucun reniement esthétique bien sûr.

IV les Janus (3^e niveau de l'expo, de 2000 à 2006)

En 2000 et 2001, il s'agit de plus grands formats, d'environ 160x120, au lieu de 125x95, toujours avec le bombé du support. D'abord une série de tableaux pastels, avec des demis contrastes (*Quo Vadis, Homme, Introjection, Amis*) portant sur la relation, interpersonnelle ou introspective. Puis, autour de Dante et de

La divine Comédie, sur la lumière, une lumière presque aveuglante, mystique, qui semble émaner de la Machine spéculaire elle-même.

En 2002 et 2003, puis en 2005 et 2006, dix-sept tableaux, dits Janus. Des tableaux double face, sur pieds (2, 3 ou 4 jambes, un pied unique, un escabeau, un pied double, etc.) ; chaque piétement est intégré, dans sa forme et dans son esprit, au tableau qu'il soutient (ainsi par exemple, dans le tableau intitulé *Tulipe*, dont le motif est floral, le piétement est-il un arbre). De ces Janus, à silhouette et à taille humaine, l'on dirait qu'ils sont des personnes, des figures, des présences ; peut-être peut-on parler de totems.

Ils sont divers, par leurs tailles, par leurs formes et découpes, par leurs âmes ou intentions. D'abord des sensations : jeux de couleurs (souvent pastel), de figures ou de non-figures, de transparences et de reflets, d'aplats et d'accidents. Objets attracteurs ; Jan en dit : « *on tourne autour comme dans une forêt* » ; promenade, il faut tourner autour pour comprendre, pour déchiffrer ; pour s'abandonner pleinement à l'objet-sculpture, à la forme-chose, au tableau Janus.

Rappelons nous un instant ces diverses moments : d'abord le volume, afin de créer une peinture à trois dimensions ; puis, la Machine spéculaire, comme artefact de la profondeur, ou comme suggestion du volume, -métaphore de l'espace autant que le motif est métaphore du réel. Enfin, les Janus : la machine spéculaire est devenue elle-même le volume du tableau ; et le tableau, présence physique et acte spatial ; l'on peut s'approcher ou s'éloigner d'un tableau à 3 dimensions, afin de faire varier son sens et son apparence, mais ici les 3 dimensions sont comme projetées au centre de l'espace, puisque pour voir et pour comprendre, il faut vraiment et physiquement en faire le tour. Le tableau regarde celui qui le regarde.

Description de quelques Janus :

Deux de ces Janus (*Escaladien Silhouette*) articulent panneau arrière et panneau avant au moyen d'une charnière ; l'on peut donc les regarder ouverts, les deux panneaux étant alors adjacents, ou fermés, les deux panneaux s'opposant dos à dos.

L'un des Janus, intitulé *Grand philosophe*, atteint une hauteur de 2m50. Sur une face, violente, rougeoyante avec des tracés noirs, le philosophe est habillé ; sur l'autre, douce et dans des tons rose, mauve et violet, il est nu. Ses membres sont plus ou moins indiqués par de vives découpes dans la structure (il croise les jambes, à moins que ses jambes ne soient inversées, la gauche à droite, et la droite à gauche). Sa tête est la Machine spéculaire qui voit tout.

Un autre Janus est un portrait imaginaire du poète syrien Mohamed Al Maghout ; c'est un Janus dont les deux panneaux ne sont pas dos à dos, mais côte à côte et séparés, l'un d'entre eux représentant un demi visage de droite, l'autre un demi visage de gauche ; peut-être est-ce pour exprimer la déchirure ou les contradictions traversant cet homme.

Un mot sur le Janus intitulé *Roger* ; sorte de blason en hommage à cet homme aujourd'hui disparu qui était passionné par le Rhône (d'où tous les tons de bleu et tous les miroitements, eau ou ciel). D'un côté comme de l'autre, la machine spéculaire forme le motif central du blason ; en creux, elle semble former un cercueil, ou une barque ; de l'autre côté, en saillie, elle reflète les éléments et l'espace (ciel, terre, eau, soleil) ; l'on distingue sur l'une des face de la machine une barque, à moins que ce ne fut un nuage, les silhouettes des collines, un pâle soleil.

Le tableau intitulé lui-même *Janus* (suspendu à un portique) est un autoportrait du peintre ; je laisse l'observateur interpréter ici les deux faces de sa personnalité. Comme je le laisse aussi interpréter *Balle-cube*, *Atelier*, *Meurtre*, *Planète*, *Locus solus* (d'après le titre du livre de Raymond Roussel), *Saisons* (I et II) ou *Quatre faces*, ou encore, *Atelier* (fait en 2006), avec une machine spéculaire de toute petite dimension, comme une petite boîte perchée sur son pied et traversée par une fente ; en y collant son œil il est parfois possible de distinguer l'atelier de Jan, ...ou d'autres choses encore.

Je peux à présent en revenir aux questions que je me posais au début de ce propos : que veut dire Volumes suggérés, volumes palpables ?

Considérons ces trois domaines convenus de l'art : la peinture, la sculpture, la gravure. Chacun d'eux emploie ses techniques propres, chacun d'eux rencontre ses limites : la gravure (avec des instruments divers, en relief sur bois, en creux sur métal, ou sur pierre, en couleurs ou non) et ses diverses techniques d'impression (l'on dit épreuves que l'on en tire) s'inscrivent dans une technicité très étroite (une chimie de corrosion, une alchimie d'encre), comme dans des gestes très précis ; il en va de même de la peinture ou de la sculpture qui elles aussi répondent d'intentions particulières et des possibilités de la matière.

Ces domaines de l'art ne communiquent pas entre eux ; ils sont présents dès la préhistoire (les parois des grottes sont gravées et peintes, et il y a déjà des sculptures), puis sous d'autres formes et avec d'autres matières, à l'âge des métaux, des marbres antiques, du Moyen-Âge avec la pierre et le bois, etc., jusqu'aux matières plastiques d'aujourd'hui. Sur les parois des cavernes la peinture, la sculpture et la gravure se chevauchent ; à d'autres moments elles se spécifient. Je crois que c'est un peu cette spécification que Jan a voulu transgresser ; d'où ce chevauchement entre des volumes suggérés et des volumes palpables. D'autant plus que notre époque s'est ouverte d'autres techniques, d'autres matières, d'autres agencements entre ses savoirs ; à l'époque de l'image télé portée, et de Physiques entièrement nouvelles, le virtuel est-il réel ? Le réel est-il devenu impalpable ? Devons-nous toujours percevoir selon nos cinq sens et en trois dimensions ? Peut-on continuer à faire de la peinture, et comment ? Peut-on encore rechercher une harmonie (ou une forme d'art) dans ce nouveau monde ?

Cette exposition rétrospective que Jan nous propose de regarder aujourd'hui est comme le cheminement d'une longue réponse..

Romain Roux-Dufort / 25 janvier 2007