



Les retables de Jan Arons

**Apatride, effractif, chaotique :
une logique d'espace**

IL SEMBLE QUE DES LE DÉPART il s'agisse pour Jan Arons de ne pas s'inscrire dans le plan. Sur un format type (130 x 90 cm) Jan a commencé par récuser la surface et la brillance de l'huile sur la toile, en traitant la peinture dans le volume de la pâte, et en peignant sur un contre-plaqué enchâssé dans un cadre de 4 x 4 cm de section. Par endroits, les tableaux sont ainsi surchargés par la masse de la peinture, qui forme des saillies de 10 à 20 cm d'épaisseur ; mais tandis qu'ils sont perçus visuellement dans leur profondeur physique, les volumes sont aussi accentués, dérobés ou inversés par la lumière ou la profondeur qui sont peintes, d'où un double jeu dans la perception visuelle. Les volumes font effraction dans le plan du tableau, tout en composant à l'intérieur du cadre une sorte d'ensemble architecturé.

Le tableau est ainsi plan volumétral plutôt que plan imaginaire de projection, objet plutôt qu'image. Il est peinture en volume d'un angle de vision arrêté par le peintre, selon l'angle de vision du spectateur. « *Non pas un système (la peinture) qui se dépasse lui-même ou s'annule par un autre (la sculpture, le volume), mais deux systèmes qui co-existent, qui sont forcés de vivre ensemble, deux pays, deux climats, deux langues. Comme un espace apatride* ⁽¹⁾. »



**Romain Roux-Dufort
est écrivain.**

1. Les citations en italiques sont de Jan Arons.

Puis vint l'idée spéculaire.

Ayant perturbé ou disqualifié la surface par le volume et par la tactilité matérielle de la peinture, il fallait à Jan pousser les choses plus loin, ouvrir l'espace du plan ; ce qu'il a fait en disposant imaginativement dans le plan du tableau deux miroirs en quinconce : ce sont les deux faces principales du parallélépipède de la *Machine spéculaire*. Le tableau ne montre plus directement telle chose circonvenue et figurable, mais deux images partielles, non continues, produites selon l'aléa des incidences des réflexions.

Dans cet espace morcelé et multiple le motif est devenu une sorte de bloc de réel chaotique (deux fragments adjacents, sans sujet propre), complexe, énigmatique au premier abord. L'image, produite dans la peinture classique par la perception visuelle de la surface visible et homogène du motif et appréhendée à partir d'un point de vue invariant, a ici comme éclaté, révélant le motif dans sa profondeur (son envers) et dans son hétérogénéité. Plus que d'une représentation on pourrait parler d'une translation où le tableau est devenu un bloc à trois que multiplie n dimensions.

Le motif n'est pas lisible de prime abord : il faut le déchiffrer, le chercher dans le creux du volume (creux parfois rendu par la couleur ou la tonalité), telle ombre, peinte ou réelle, suggérant la profondeur ou ce qui est arrière et avant plan. 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 et des couleurs, qui ne sont pas combinées dans une harmonie, mais accotées dans l'adjacence de leurs associations fortuites.

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 lumière évolutive du jour décline le relief et ses sens volumétriques, introduisant une dimension cinétique.

La relation interne/externe, l'inclusion du spectateur et de son regard, appartiennent à la problématique de la peinture. Mais avec les tableaux de Jan Arons celui qui regarde n'est plus stable, le spectateur n'est plus un point fixe. Le tableau et le

spectateur forment ainsi deux systèmes dérivant et indissociables : ce n'est donc pas seulement l'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 durée de la perception et de la situation du spectateur dans l'espace sont pris en compte, nous sortons d'un espace et d'un temps euclidiens. Couplée avec l'utilisation des volumes, la Machine spéculaire, en formant le moyen de nouveaux agencements, joue donc comme une subversion physique de la peinture : destruction du plan, effacement de l'image, disparité du motif.

Les tombes de Saint-Roman

« Tout est parti d'une tombe creusée dans un plateau rocheux, une tombe qui a la forme d'un corps humain, une tombe remplie d'eau, une tombe spéculaire donc ; à Saint-Roman, près d'Avignon, il y a 150 tombes comme cela. »

C'est comme, sur l'éternité de la tombe, le miroir de l'instant présent, dans une sorte d'inversion du temps. Le miroir pose deux actions en parallèle : plan derrière lequel il y a la fosse d'une tombe et plan devant lequel se reflète le monde. La surface du miroir est une porte qui ne nous renvoie pas notre image, mais fait surgir l'autre ou un ailleurs.

« J'ai toujours considéré la Machine (que j'appelais "objet sans qualités", par référence à Musil) comme un être humain, à la fois comme un profil type, avec la tombe ou la structure parallélépipède, et comme la surface sensible de l'éphémère ou du temps. Voilà réunies en un seul objet des qualités contradictoires : les dimensions d'un corps humain et l'espace du ciel, la mort et la vie. Mais la trouée simple ne me suffisait pas — il fallait que ce soit le parallélépipède d'une chose, une machine spéculative, la pensée en perspective... »

Il fallait donc détruire l'écran, déconstruire le plan d'une réflexion unique : en démultipliant le miroir, en le mettant en volume, pour obtenir trois, quatre ou n plans incidents, pour restaurer la multiplicité complexe du réel. Pour considérer aussi, au delà de sa simple image, la profondeur de la tombe, la dimension effractive de cet ailleurs, physique et métaphysique, absent et secrètement présent.

Chacun des miroirs renvoie un fragment singulier ; mais ensemble, dans l'intégrité même du tableau, ils restituent la discontinuité de l'espace, impliquée et infinie. Dans *cette pensée en perspective*, il s'agit aussi de casser la continuité nos pensées, telles qu'elle se présentent dans la peinture et parfois dans la vie. *« 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. »*

La déconstruction de l'espace entre aussi en connivence avec la destruction du monde, la démarche picturale se mêle à l'Histoire : *« 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 ; dans une peinture où j'en avais mis tellement, que par endroits cela faisait irruption à la surface, il se passait quelque chose. »*

L'industrialisation, des deux guerres mondiales, ont fait basculer vérités cardinales et structures de la représentation. À l'idéologie et à la vérité, Marx et Nietzsche opposèrent le mode de production et la pulsion. À la représentation picturale Jan Arons oppose une matière qui, à force d'empatement, crève la surface.

L'atelier de Vallabrègues

En 1997, toujours la Machine spéculaire, mais un changement décisif, beaucoup plus de force se dégage. Cela tient à trois ou quatre choses. D'abord, Jan supprime la bordure du cadre. 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). Plus traité dans la masse, le tableau invite davantage à tourner autour de lui, à se déplacer latéralement. Les forces volumes gagnent en efficace.

Ensuite, la surface du support bois n'est plus plane, mais comporte 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 longitudinal, ou

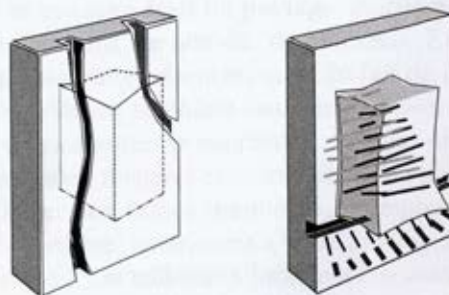


Breton, 125 x 95 x 16, 1999

une transversale ; là la face supérieure du parallélépipède, ici, avec le plan de la face située à droite, tel long trapèze sur le côté ; découpes ou courbures sont soit inscrites dans le volume du parallélépipède de la Machine spéculaire, soit le rompent ; la déplanification s'enrichit, s'enroule, retourne au plan à travers une nouvelle volumétrie.

La Machine spéculaire a produit sa propre physique, son espace matériel actif : rupture du plan — courbure du plan — continuité du plan.

Deux exemples d'enfoncements et de saillies dans le plan du tableau :



La Machine spéculaire n'est plus en esquisse, elle est gagnée ou travaillée par le volume. Plus intégrée, elle prend en même temps une sorte d'autonomie. Jan m'en parle comme d'une *béquille du volume, d'un prétexte, d'un motif*.

Un usage nouveau de l'aluminium, de la brillance du chrome, chasse le plat de la couleur, l'aspect crayeux. Il introduit davantage de lumière, d'animation, de variation de la lumière, de luminescence. Cela se met à miroiter, comme un clapotement assourdi de la lumière, quelque chose qui moire. Si l'on se déplace, même peu, ou si la lumière ambiante change, le tableau varie, vibre. Les creux et les saillies s'inversent, telle zone de réfléchissement devient zone d'absorption noire. Une physique-lumière, jointe à l'effet chromatique, gagne la peinture de Jan à l'instable. Métamorphique (volumes) et métaphysique (Machine spéculaire), elle devient aussi cathodique. Parallèlement, avec un traitement plus subtil de la couleur (quelque chose de plus nuancé, de plus chanté, des jaunes

pâles, des verts de gris, des verts pâles), une thématique s'établit plus clairement : ici, la déchirure tragique de la guerre mondiale dont notre contemporanéité 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 passage entre la mort et la vie. La destructuration, fragmentation, n'est pas dispersion hétéroclite ou morcellement hétérogène de l'univers et de chacun de nous. Chaque tableau peut être perçu comme une totalité autonome, ou comme fragment cohérent, expansif, incorporé et intégré.

Espace pictural et engagement

C'est une question apparemment bien étrangère à de telles considérations que me pose Jan Arons : *« face à mes tableaux qu'est-ce qui implique leur spectateur, qui, à terme devrait rencontrer ce qui m'implique moi ? En quoi mon expérience concerne-t-elle aussi tous les autres ? Où se situe dans ma peinture notre sort commun ? »*

Quelle est donc cette expérience qui nous serait commune, et en quoi la réponse du peintre est-elle ici nécessaire ? *« Y a-t-il une probabilité d'un espace moderne ? »*, et *« Avec sa nécessité (cause et fin), est-ce que nous touchons à l'expérience qui nous est commune ? »* Comment ces deux questions n'en sont-elles qu'une ? On peut rechercher la réponse de Jan en faisant une rétrospective de son travail, de la surface-miroir au parallélépipède de la Ms.

De 1981 à 83, avec la problématique de l'espace (interne/externe, discontinu/global), avec la peinture travaillée en volume, la récusation du plan, on trouve bien la question : quel type d'espace correspondant à notre époque ? Mais il s'agit alors surtout de rendre la lumière, la profondeur par la lumière et la lumière par le volume et la matière de la pâte. *« La perception primait sur le concept »* m'indique Jan. En 1989 vient l'idée du miroir, et d'inclure de vrais miroirs dans les tableaux. Le monde est pris à travers un dispositif, pour des raisons à la fois techniques (surface/profondeur) et métaphysiques (réel/imaginaire). Le tableau réunit en un seul espace tous les espaces, avec leurs directions diverses et leurs

textures. Par là l'on n'est plus dans un phénomène de dominance du regard, ou de la vision, mais dans un rapport qui engage physiquement le spectateur, qui recourt à ses autres sens, comme si la matière-volume de la pâte devait être palpée. En 1990, c'est la Machine spéculaire (Ms), qui offre un principe ou un dispositif de synthèse : concentration en un même objet des discontinuités (et/ou de la totalité) de l'espace. Avec les tableaux de l'été 1998, on est loin du lyrisme expressif et affirmatif, voire joyeux, du début. L'espace est transcendé, dématérialisé (*Implosion*), irréel (*Terraqué*, qui fait penser aux films de Tarkovski), déréalisé (*Pays ébauché*), absurde (*Monsieur Roquet*). La Ms est parfois paysagée, mais comme si le paysage était un passage, et elle prend une dimension d'énigme, de non-dit, de promesse. La lumière n'est pas peinte ou représentée, mais du fait de l'alu, elle émane. Les tableaux semblent issus de la Terre, du chaos chthonien ou des données primordiales : coulées diverses de matière, crevasses, fractures et boursoufflures du plan. S'agit-il de se confier aux forces premières, exemptes de notre modernité mortifère, antérieures à toute idéologie et à tout anéantissement ? Les tableaux s'intitulent *Héraclite*, *Âge du bronze*, *Premier matin*, *Première lumière*..., suggérant un retour qui s'accomplit toujours dans la destruction des conventions (le sujet, le plan, l'espace homogène, la composition, la narration...). De raisons internes au geste du peintre, la nécessité se fait plus philosophique.

Le dramatique et l'art contemporain

Conversations informelles avec Jan, au cours de promenades sur des sites de mégalithes. Nos échanges tournent autour d'une dimension existentielle, « *Je n'ai pas voulu tourner le dos à ces déterminations premières qui me concernent au même titre que mes contemporains : la dimension industrielle de notre époque, nos pensées qui ont perdu la certitude des valeurs d'hier, notre espace politique qui balance entre l'argent et la technique. Où en sommes-nous, que faire, que sommes-nous ? Mon travail ne devait ou ne pouvait pas faire l'impasse de ces questions. La difficulté était de trouver dans ma pratique des réponses propres à la peinture.* »



Rêve de Fuxier, 125 x 95 x 17, 1999

2. Henri Maldiney,
Art-Press, déc. 1990
et *Penser l'homme et
la folie*, Millon, 1991.

C'est de toutes ces données que Jan veut partir, en se gardant, aux deux pôles, de toute volonté uniquement esthétique, comme d'une peinture à message social. Tenir à la fois, dans un même mouvement, l'expression du sentir et la dimension métaphysique, c'est conférer à cet existentiel une dynamique ou une *tension* dramatique. Les tableaux du cycle spéculaire maintiennent ensemble des éléments que l'on aurait pu disjoindre : la couleur-matière, concrète, sensorielle et intensive (chaotique) et la Machine spéculaire, abstraite et conceptuelle, neutre (parce qu'elle n'est que miroirs) et active (parce qu'elle destructure et restructure l'espace). Cette tension entre le resenti subjectif et l'objectivité analytique, tant du côté du peintre que de celui du spectateur, vaut comme tension dramatique à l'intérieur du tableau, vaut aussi pour le rapport entre le tableau et son observateur, affecté et actif. À propos d'un acteur qui organiserait ses perceptions par rapport à un spectateur qui subirait des impressions, Henri Maldiney dit : *« ils sont unis au lieu même de leur séparation et hors de ce rapport sont déçus de l'acte dont ils sont les pôles : le sentir n'est pas la structure d'une visée intentionnelle ni celle d'une passivité malléable. Dans l'écart et l'ouverture, moi et monde s'ouvrent ensemble l'un à l'autre »*⁽²⁾.

Selon Jan, dans certains courants de la peinture, cette essentielle tension dramatique serait délaissée : *« un art actuel qui nie toute substance dramatique et où le peintre devient un employé de laboratoire. »* Cet art serait hors du dramatique parce qu'il est minimaliste et récuse toute visée métaphysique (l'imaginaire y est contre-produit par le réel), tout autant que parce qu'il se veut non-art et récuse toute visée esthétique. Car si tout est art, s'il n'y a d'art que celui socialement réputé tel, rien n'est plus de l'art, toute démarche créative n'équivaut alors que les conditions de sa production plus celles de sa distribution. Il ne reste alors à l'artiste qu'à en témoigner. Le statut du peintre muséal découle d'une critique qui se réclame de Duchamp proclamant la fin ou l'impossibilité de l'esthétique. Mais une fois que Duchamp a fait le geste, pourquoi le refaire, sinon à le décliner sempiternellement et non significativement ? Et Duchamp, s'aventurant à dire la fin de l'art, n'a-t-il pas confondu le fait que l'on ne peut jamais faire comme avant avec la fin prétendue de l'émotion sensorielle ?

Mais il faut aussi nuancer les choses. Rapporter l'œuvre à sa démarche, décomposer le travail pictural, conjoindre l'objet créé aux données de sa mise en œuvre (technique, sociale, morale), c'est aussi pousser la subjectivité dans ses derniers retranchements, et dans une dramatique prise à l'état zéro, la décanter de ses scories narratives. S'il s'agit pour certaines tendances contemporaines de l'art, d'abord de sens et non plus de couleur, de composition, de métier, il s'agit alors pour le spectateur davantage d'une valeur d'intelligibilité ou de significations sous-jacentes, que d'un choc affectif ou esthétique. Pourtant dans le décryptage des inter-relations que l'œuvre entretient avec les conditions de sa production, de sa distribution, de sa réception, il y a une mise en question de l'ordre du réel, de son agencement : qu'est-ce que le réel, comment se comporte-t-il, que vaut-il, est-il carence ou abondance, et comment le requalifier ? C'est bien là le signe d'une interrogation dramatique, même si celle-ci ne doit pas grand chose à une plastique de l'œuvre.

Mais selon Jan, pour être dramatique, ce réel doit être un réel substantié par l'œuvre elle-même, et non pas le réel expérimental du laboratoire, lequel peut être aussi bien le fait du sociologue que de l'artiste. La substance est-elle pour lui dans le beau, dans l'art ? Sans recourir à l'idée d'une salubrité de l'art, mais sans souscrire non plus au discours selon lequel tout est art (par où quiconque n'est artiste), peut-être s'agit-il de ce qui rend l'artiste *distinct* et l'art *visible*, faisant de l'artiste celui qui crée une différence. Il n'y a en tout cas chez Jan Arons nul reniement du rapport esthétique à l'objet créé, puisqu'il s'agit d'incruster l'interrogation existentielle dans la pratique même de la peinture. Dans ce qu'il faut appeler une stratégie, il s'agit d'engager le spectateur dans ce processus.

Notez le goût de Jan pour tout objet physiquement et métaphysiquement *actif*, le triangle de Penrose, la table décrite par Michaux : objet contenant un principe, un effet, fonctionnant suivant une loi qui lui est propre, doté d'une puissance autonome. Telle est la Machine spéculaire, point de rencontre de deux régimes ou logiques. La première est la logique propre du tableau, distribuant autour d'un plan virtuel une dynamique de décaissements et de volumes en saillie, la fractalité des

diverses directions de l'espace, et accueillant le jeu de la lumière, variable dans le temps, qui inverse progressivement premiers et arrières plans ; logique d'espace ancrée dans la dynamique des volumes, de la pâte et des couleurs, et logique du réfléchissement lumineux ouvert dans le temps. La seconde est la logique physique/métaphysique du motif du tableau, motif manifesté par la transgression du volume par rapport au plan, découpé par la dialectique sujet/représentation.

« *Comment ça fonctionne ?* » : telle est la recherche de Jan. Ces deux logiques (du tableau et de son thème) se corrodent, se contournent et se corroborent l'une l'autre. Jan Arons n'aura de cesse d'éprouver l'une par l'autre, en les passant par tous les objets ou motifs possibles qui seront soumis à leurs actions. C'est là qu'intervient le plaisir esthétique de la peinture. Jan et la Ms, c'est Galilée observant à travers sa lunette maints objets lointains comme à travers un prisme actif ou un principe démiurgique. L'artefact est devenu outil et le principe effets — effets que la Ms aura induit mais qui poursuivent et déclinent leurs propres modes ou leurs propres fins. En ce sens on pourra dire que la Ms fonctionne comme une fonction tangentielle.

En opérant toutes sortes de réductions (destruction de la planimétrie, de l'intégrité du motif, de l'unicité du sujet...), Jan Arons croise la démarche et les thèmes d'un certain minimalisme, mais selon des fins opposées, puisqu'à terme les éléments réduits font retour, transformés, redistribués, porteurs d'effets nouveaux, qualifiés autrement à seule fin de faire rejaillir le sensible, l'impressif, l'éphémère. Loin de déconsidérer la narrativité et le lyrisme pictural comme des attributs ou composants passifs ou suppressibles, il ne les aura transgressés que pour mieux les faire agir comme puissances. À l'objet (ou produit) prétendu pur ou dépouillé, à l'univocité du minimalisme, Jan Arons oppose, comme constante même de la peinture, et comme l'incontournable d'où surgissent conjointement sens et sensation, la polarité dramatique de la matière et de la forme. C'est pourquoi il s'inscrit en faux contre une histoire pure (ou séparée) de la peinture qui considère le dramatique comme un moment de cette histoire, et non comme sa substance ou son élément récurrent. « *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. 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.

Mon travail n'est donc pas seulement une œuvre de déconstruction (de toutes les continuités convenues, supposées, déterminantes), mais, par une solution de continuité, un geste positif. »



P.S : « Dans le parler, l'expérience sensible altère le concept, le concept corrode le sensible ; il y a un enchevêtrement.

Mais la peinture trace une frontière, elle met tout dans une autre pièce, dans un autre espace qui commence à partir d'une vitre invisible ; c'est l'espace séparé du miroir des Ménines ou c'est la vitre du Grand Verre.

Au départ je n'avais qu'une idée vague : dire que la peinture est anachronique, qu'elle parle une langue qui n'a plus court...

C'est pourquoi il fallait l'enchevêtrement, l'interpénétration des espaces : il fallait dépasser la vitre, rompre l'immobilité, pour que quelque chose rentre dans l'espace noir de l'attachement, là où on ne voit pas ; j'ai voulu injecter le temps, approcher du palpable, en espérant qu'il sorte une fleur du bulbe. »

Jan Arons, 1999.



Spire, 125 x 95 x 17, 1999

MÉCÉNAT PARTAGÉ

Depuis plus de dix ans, Mécénat Partagé s'emploie à former autour d'un artiste un cercle de personnes en relation directe avec lui, afin de créer les conditions matérielles et mentales les plus favorables à la réalisation d'œuvres d'art :

« Dans un recoin de ce monde glacial, *Mécénat Partagé* et surtout son président, font exister un terroir — la machine spéculaire y est née —, où règne la chaleur ; j'espère y répondre. » Jan Arons

L'association Mécénat Partagé invite ses adhérents à s'investir dans la protection de la peinture en leur permettant :

— *d'une part, de découvrir les artistes choisis par l'association, à l'occasion d'une ou plusieurs expositions annuelles,*

— *d'autre part, de s'engager avec un artiste pour permettre à celui-ci de poursuivre son travail en créant une « réserve financière ».*

En contrepartie, l'adhérent pourra choisir une œuvre correspondant au montant de ses versements mensuels : cette œuvre n'étant pas déjà réalisée au moment du contrat.

Il est évident que passer un contrat pour une œuvre non réalisée présente un risque certain. Mais le risque est indissociable du processus de création et le peintre en prend en permanence. Quitte à tout jeter parfois.

L'objectif de Mécénat Partagé, au travers des contrats passés avec ses adhérents, est de permettre à un peintre de prendre ces risques. Si l'acquéreur n'en prend pas lui aussi, le contrat se réduit à une simple démarche financière de type vente à crédit ou sponsoring. Tel n'est pas l'objectif de Mécénat Partagé.

Ainsi, Mécénat Partagé ne propose pas une simple série d'expositions mais permet de suivre un travail en cours. Il donne à voir quelque chose en mouvement qui, suspendu le temps d'une exposition, reprendra le lendemain.

« La bonne surprise est de réaliser qu'en dehors de tout aspect mercantile, nous sommes plus d'une centaine à être engagés, expo après expo, dans le soutien d'un travail. » Pascal G.

Renseignements :

Mécénat Partagé, Pascal Gilot
14, rue Séquier, 13570 Barbetane