

La nature du lieu

«rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut être une constellation»
Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*

Il y a une sorte de narration qui se construit à regarder les tableaux d'Arthur Aillaud se succéder dans l'espace, un univers se décline selon un cheminement, un parcours, une promenade auxquels les tableaux empruntent leur vocabulaire plastique. Sous-bois et forêts, chemins et plaines, cabanes, bâtiments couverts de végétation luxuriante, maisons en chantiers, vestiges ou fondations d'une maison dans la verdure. Nous sommes dehors, en prise avec une nature, la végétation et ce qui l'occupe ; pris dans l'entrelacs du monde, dans l'écheveau du réel, dans ces *Holzwege*, ces «chemins qui ne mènent nulle part» dont parle Heidegger dans l'ouverture du livre éponyme et qui pourtant sont là, visibles et parcourables, invités à déambuler à travers une nature généreuse devant ces tableaux qui apparaissent comme des séquences, au sens cinématographique, d'une histoire dont nous ne voyons que des fragments et qui se joue autant devant nous que sans nous, selon, d'ailleurs, qu'y soient visibles des figures, silhouettes dégoûlinantes marchant sous la pluie, se frayant un chemin au cœur de la forêt ou descendant dans une vallée.

On pourrait être tenté de parler de paysage, il y en a en effet, mais nous sommes loin, au fond, d'une représentation paysagère telle que l'histoire de l'art nous en a fourni et en fournit encore aujourd'hui. Le paysage correspond à une vision d'ensemble, ce que l'on peut voir d'un seul regard, à partir d'un certain point de vue.

Il faudrait ici parler de lieu. De *topos*. De ce qui fait lieu, de ce qui donne lieu. Du lieu comme portion déterminée d'espace. Ce qui arrête l'étendue, sa propagation. Le lieu est la concentration, la condensation d'une essence dans un vaste espace constitué. Dans le lieu, quelque chose advient, qui peut être de l'ordre de la fiction, ou bien ce peut être une sorte de décor au sens théâtral, mais vide où quelque chose peut advenir : une histoire, un drame, une rencontre. Les quelques figures qui apparaissent dans les tableaux d'Arthur Aillaud semblent à la recherche d'un lieu comme le sont les philosophes et les poètes, d'un lieu qui est comme l'inverse d'une vaste étendue à portée de regard, quelque chose qui modifie notre perception de l'espace et le regard que nous lui portons. Un lieu qui serait le contraire d'un territoire. Il n'y a pas de territoire ici, mais des espaces resserrés, presque confinés, clos sur eux-même qui cherchent l'enfouissement, l'entrée dans la terre, dans une terre qui fait sens et le plus large, d'un espace où le sens, la pensée, la poésie et l'architecture peuvent se déployer.

Le tableau, en son histoire, en l'histoire, de sa construction, accumule des moments, des surfaces, des représentations d'un espace où s'arrête. Le tableau en ses étapes différentes se construit comme la recherche du lieu juste, de lieu adéquat pour donner lieu à la pensée. Il semble pouvoir continuer à se modifier tant que le lieu juste n'est pas trouvé. C'est ce que décrit Bill Viola dont les vidéos de paysage expérimentent l'espace, dans un texte de 1985 : « Le sens du lieu a été de la première importance dans mon travail. J'ai voyagé partout dans le monde pour rassembler des images pour mes vidéos. J'ai trouvé que plus l'expérience de l'espace était intense, plus puissante était la pièce. Mes voyages m'ont appris qu'il n'y a toujours qu'un seul « lieu juste » ; que la vidéo est plus sensible que ce que la caméra voit et que le micro entend ; que ce que nous appelons la culture et l'esprit humains peuvent être vus comme l'expression et l'interprétation collective de l'extraordinaire pouvoir du paysage (1) ». Dans ce sens de lieu, il est aussi bien question d'orientation que de sens et de sensibilité.

Si ces tableaux ne sont pas des paysages au sens classique du terme c'est qu'ils ne représentent pas une nature que l'on pourrait parcourir du regard telle une figure romantique contemplant la nature, mais une sorte d'agencement d'espace pour faire un lieu. C'est une question de point de vue. Le regard ne porte pas ici sur un espace perspectif ordonné vers un horizon selon une vision et une représentation du monde unifiante. Il est en surplomb. Le point de vue ne renvoie pas à un point de fuite mais à un lieu installé et le jeu de regard qui s'accomplit entre le réel et sa représentation effective, à sa manière, c'est-à-dire qu'il rend effectif, le passage d'un type de perception à un autre ou d'un type de vision à un autre.

Les portions de nature que nous voyons dans les tableaux d'Arthur Aillaud ne sont pas nécessairement vues d'en haut, elles sont d'ailleurs la plupart du temps frontales, mais le rapport de distance à la représentation en modifie la profondeur et interdit toute projection de type perspectif. Ce que nous avons « sous » les yeux est bien de la peinture, une image, une représentation d'un monde, d'espaces, de lieux, mais que nous voyons comme traversés par le peintre lui-même, par sa présence et par son geste.

C'est cela qui fait le paysage, l'expérience qu'en fait le sujet percevant. C'est aussi un certain rapport de solitude et de silence face au monde habité par les hommes, à l'énigme d'y être comme à la fois devant et dedans, ce que note Merleau-Ponty, à propos de la nature : « La Nature est un objet énigmatique, un objet qui n'est pas tout à fait objet ; elle n'est pas tout à fait devant nous. Elle est notre sol, non pas ce qui est devant, mais ce qui nous porte.(2) »

La peinture, ici, fabrique un monde à partir de lui-même et non à partir d'une image du monde, à partir d'un site qui est celui de sa propre perception de l'espace, de la spacialité, de l'expérience faite de l'espace. Nul besoin d'être sur les lieux, sur le motif. Le peintre est est de toute façon dedans, en son dedans. L'art, dit d'ailleurs Merleau-Ponty, puise à cette nappe de sens brut et c'est ce qui le distingue nettement de la pensée de science, c'est à dire d'une

forme de pensée rationnelle (et non pas seulement scientifique). Ainsi Merleau-Ponty, en ouverture de *L'œil et l'esprit*, enjoint-il la science, dont il constate le renoncement à habiter les choses, à se replacer «dans un «il y a» préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvré tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes. (3) » Le peintre «apporte son corps» dit Valéry cité par Merleau-Ponty dans ce même livre, il est cette sentinelle, dans le site, sur le sol du monde sensible, sous mes paroles et sous mes actes.

Le peintre s'approprie le paysage parce qu'il le fait passer sous sa main, de son œil à sa main et puisque Heidegger a été plus haut évoqué, c'est à lui qu'il faut emprunter cette distinction entre ce qui est à portée de main - et donc du regard - et ce qui est sous la main. Heidegger dans *Sein und Zeit*, forge, à partir de *Vorhanden*, terme courant en allemand qui désigne ce qui est là devant moi, «devant la main», ainsi la peinture acquiert-elle une dimension que l'on dira haptique, elle restitue la fonction haptique de la vue, ce qui se rapporte au toucher et qui comble en quelque sorte l'écart entre l'œil et les choses, et pourtant, dans le même temps et le même mouvement, elle nous maintient dans un espace unique. Elle ne disloque pas l'espace, elle l'ouvre à l'intérieur même de sa spacialité. Et cette sorte d'ouverture semble être la spécificité de la peinture d'Arthur Aillaud. Il n'est pas question d'un renouvellement de celle-ci, ni d'un renouveau dans la forme, dans le langage pictural, mais d'une ouverture à l'intérieur d'elle-même. Mallarmé a raison d'écrire dans *La Musique et les Lettres* en 1894 : « La Nature a lieu, on y ajoutera pas ». Elle a lieu, elle est lieu et on n'y ajoute pas. Il n'y a rien à y ajouter. Si Mallarmé ne peut rien ajouter à la nature, c'est parce qu'il sait que le vers, le vers poétique fait partie du langage. Ce n'est donc que par le langage lui-même, à l'intérieur de celui-ci qu'une action poétique «restreinte» peut avoir lieu. L'univers mallarméen se donne comme une modulation de ce qui existe, de cette nature. L'artiste est alors comme un artisan, Mallarmé dit qu'il est semblable au terrassier qui creuse la terre, il creuse la matière du langage, il est terrassier du vers. Il se trouve dans la peinture d'Arthur Aillaud quelque chose de cet ordre, autant dans le processus de travail lui-même que dans les motifs récurrents de la construction et de la déconstruction (ici plus mallarméenne que derridienne), des creux et des vides, des trous des enfouissements, des outils même de creusement pour faire les fondations. Le peintre est alors lui aussi semblable au terrassier ; comme le poète, il ne crée pas une langue nouvelle mais cherche à révéler les virtualités de celle qui existe. Le peintre se fait terrassier, il creuse à l'intérieur du réel et de la représentation, non pas pour produire une image nouvelle, mais pour provoquer des écarts, des modulations. Mais comme le terrassier, en creusant, il vide d'un côté et remplit de l'autre, ou du moins il accumule cette terre qui devient en surplus, qui forme des modulations, des ondulations. Pour construire, pour fonder, il faut creuser ; dévider pour ériger. Le creusement reconduit en fait le processus de sédimentation, mais déplacé dans l'espace. Déplacé dans l'espace et reconduit dans le temps.

Espace et temps sont bien entendu au cœur du dispositif pictural.

Espace et temps sont avant tout les formes articulatoires de l'existence, elles structurent le comment de notre être au monde, notre manière d'être au monde, c'est-à-dire de l'habiter. Dans *Bâtir Habiter Penser*, Martin Heidegger fait de «l'habiter» la manière dont les mortels sont sur terre. Habiter, c'est parcourir, rassembler des lieux, des territoires, des rues, des villes, rassembler deux rives, mais aussi «séjourner parmi les choses» qui sont aussi des lieux. «Le rapport de l'homme à des lieux et, par des lieux, à des espaces réside dans l'habitation. La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être. (4)» Heidegger affirme dans ce texte que c'est le bâtir qui fait exister le lieu, qui est un édificateur de lieu. L'édification précède la localisation. La nature du lieu, l'être d'un lieu ainsi que le dit Heidegger, est fondé sur du bâti, sur des bâtiments, sur des constructions humaines qui signalent et stigmatisent la place de l'homme dans la nature.

Le peintre nous trouve un lieu, pour nous situer, nous installer.

Celle d'Arthur Aillaud le fait par couches, comme s'il y avait au fond une indécision fondamentale quant à cette situation. Une sorte d'infinitude, de suspension du temps, toujours recommencé. Boucle du temps et de l'histoire que permet la représentation. Les situations ainsi données à voir apparaissent comme des sédimentations d'images, des couches. Sous la peinture une autre peinture, un autre lieu peut-être qui, d'une manière ou d'une autre aurait informé celui-là, celui qui reste à la surface du tableau, vivible pour un temps. Le geste procède par recouvrements successifs. L'effet de palimpseste est tout autant la construction formelle d'une histoire du tableau lui-même qui serait encore visible que la volonté de «casser», de déconstruire une certaine virtuosité du geste. Le peintre joue des effets de précision et d'imprécision de son geste qui font circuler les éléments à l'intérieur du tableau, qui les font vibrer. Rien n'est figé, ni les formes à l'intérieur du tableau, ni sa forme définitive.

Finalement, la peinture est un peu comme ce qu'elle représente, « en chantier ». Mais dans cette idée de chantier, il y a l'idée d'un mouvement perpétuel, d'une recherche. Il semble que ce ne soit ni l'espace naturel, ni l'espace bâti qui importe ici mais la rencontre des deux.

Il est question de place, de lieu, on l'a dit, du lieu où l'on se place, du lieu de vie, du devenir d'un lieu : le bâti, le construit, le « en-construction » : ce sont des instantané de projets de vie, à partir d'une idée.

La peinture se confronte avec l'idée de l'architecture, la représentation d'une extériorité avec la construction d'une intériorité, la peinture d'Arthur Aillaud déconstruit cela pour donner à voir un espace indéterminé, d'indétermination et de suspens.

Le vocabulaire de la peinture d'Arthur Aillaud peut paraître réduit, il est en fait ouvert à tout ce qui interroge notre existence sur la terre. Ainsi, le paysage, le chemin, la forêt, la maison, le chantier, la promenade, les objets dans le paysage, les éléments visibles ouvrent ou posent le monde tel qu'il est, tel qu'il nous est donné pour nous y tenir. Et il semble qu'il s'agisse ici de s'y tenir, quelque chose comme un seuil, un peu fragile, un peu déséquilibré, mais sans

inquiétude, plutôt avec une sorte de légèreté, la peinture nous donne à voir des situations, des positions, des lieux, des espaces dont on ne sait s'ils sont là depuis toujours et pour toujours ou s'ils ne vont pas disparaître dans l'instant. Le tableau lui-même semble suspendu dans le temps, comme en voie de transformation, comme les maisons qu'il représente qui sont tout autant en voie d'achèvement que suspendues dans leur devenir. Et c'est ce qui produit toute la tension à l'œuvre dans les tableaux d'Arthur Aillaud, ils sont suspendus entre le devenir et la ruine, comme le sont les motifs, les représentations d'architectures, de maisons en chantier ou de chantier, et l'on ne parvient pas à savoir s'il s'agit d'ouvrages à l'abandon ou simplement en cours de construction. Cet effet de mixte de construction et de destruction et de reconstruction, est rendu sensible par le geste du peintre lui-même qui couvre et recouvre un motif, un paysage une représentation pour en produire de nouvelles. C'est de la ruine et de son effacement que vient la peinture. Le motif de la ruine renvoie le geste architectural à sa décomposition, c'est le signe de la précarité du bâti, de son probable effacement comme du maintien de sa mémoire dans l'histoire. Dans les tableaux d'Arthur Aillaud, le geste architectural est soit esquissé soit en voie d'effacement, contenu dans une temporalité figée que la représentation garde, a en garde. Cet entre-deux spatial et temporel permet singulièrement de penser un certain rapport à l'histoire, celui que Walter Benjamin stigmatise par exemple dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire* à travers l'allégorie de l'Ange de l'Histoire, cet ange qui, tout en étant porté par le vent du progrès est comme maintenu par son regard sur un amoncellement de ruines : « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner du lieu où il se tient immobile. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit nécessairement avoir l'ange de l'histoire.(5) » L'ange est en suspens, irrémédiablement porté par le vent de l'histoire et du progrès, mais maintenu par son regard sur la ruine. Il se tient, se maintient, immobile entre le devenir et la ruine, et stigmatisé, ailes déployées, comme un papillon épinglé, dans une image. Ici l'image fonctionne comme une allégorie. Il se trouve ailleurs dans la philosophie de Benjamin une image qui se tient dans un entre-deux, qui est un temps d'arrêt dans la linéarité progressive de l'histoire. L'image dialectique est le lieu d'une rencontre, une image qui contient en quelque sorte des temps différents : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image au contraire est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car tandis que la relation au présent est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas temporelle, mais de nature figurative. (6)» Cette nature figurative qui fait se rencontrer espace et temps dans l'image, mais aussi l'histoire de l'art et la nature. La nature est justement figurative car elle conjugue sa propre réalité à ce que nous en a montré la peinture dans un rapport à l'histoire et au présent. Elle conjugue la proximité et l'éloignement, le *zuhanden* et le *vorhanden* heideggerien de manière spatiale et temporelle. Elle les conjugue en une image qui se détache du réel tout en en étant une part. L'image ou le tableau contiendrait en lui à la fois l'instant et la durée, la fixation de l'instant et son déploiement dans le temps.

Cette image dialectique est, chez Benjamin, une mise en constellation qui s'effectue par le principe du montage de citations. Ici, dans la peinture d'Arthur Aillaud, la frontalité du motif et la temporalité indéfinie se conjuguent dans une sorte d'a-temporalité de la représentation qui, si l'on garde la ou les métaphores cinématographiques (celle de la séquence, ou encore celle du montage) forme une constellation au sens benjaminien tout autant que mallarméen. Oui, « Rien / N'aura eu lieu / Que le lieu / Excepté / Peut-être / Une constellation. »

Sally Bonn (janvier 2010)

(1) Bill Viola, « Statement 1985 », *Reasons for Knocking at an Empty House*, Writings 1973- 1994, The MIT Press, Anthony d'Offray Gallery London, p. 149

(5) Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, in *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1996, p.282

(2) Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Note de cours au Collège de France*, Seuil, coll. Traces écrites, p. 20

(6) Walter Benjamin, *Le livre des paysages, Paris capitale du XIXème siècle*, in *Walter Benjamin sans destin*, La lettre volée, 2007, p.127

(3) Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Folio Essai Gallimard, p. 12-13

(4) Martin Heidegger, *Bâtir, Habiter, Penser*, in *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, Tel, p. 188

Texte reproduit dans le catalogue Arthur Aillaud 2010, réalisé à l'occasion de l'exposition à la Galerie Vieille du Temple.