

Les vues d'Arthur Aillaud

Si les paysages d'Arthur Aillaud dialoguent volontiers avec les lois du genre, à commencer par l'interrogation albertienne du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde, des zones d'obstructions surgissent cependant dans l'image, et contredisent cette lecture arcadienne de la peinture. Le tableau n'est pas à proprement parler une fenêtre mais une lucarne à travers laquelle notre regard partiel vise, parfois péniblement, à percer quelque chose du réel.

L'artiste nous donne à voir, à travers ses vues lacunaires, les mécanismes de l'œil scrutateur. Afin d'en explorer les modalités, Aillaud instaure un climat d'étrangeté qu'une palette assez réduite accompagne avec précision. Entre des tons de gris, de bleus et de verts rabattus, une atmosphère d'assombrissement généralisé s'étend à la surface des toiles. Cette gamme chromatique mat et très personnelle construit savamment les plans de chaque peinture presque systématiquement incisée dans sa largeur par une ligne d'horizon (plus ou moins discrète) ; limite de la perception qui est aussi le premier outil de la fragmentation chez Aillaud. L'éclatement du paysage en plusieurs parties distinctes, en différents espaces de lisibilité, accentue la tension interne à la surface.

A première vue, les paysages peints se montrent souvent, sur le modèle du cinéma, sous de grands angles panoramiques. Ce balayage du lointain, plutôt que d'indiquer avec clarté la nature qui se dégage, tend à désorienter. L'artiste en éloignant le regard remet en question notre point de vue et distend la familiarité que nous avons avec le paysage classique. Les vues d'Arthur Aillaud, gagnées par le vide, l'ombre ou le brouillard, définissent une esthétique de la disparition où l'effacement prend le pas sur l'apparition. Le paysage peint est un dépaysement. Par ce procédé de retournement Arthur Aillaud adopte une voie analogue à celle déjà empruntée par le réalisateur Michelangelo Antonioni. Le morcellement des vues s'impose dans ses films par la multiplication des cadres qui redécoupent l'image, associant en un même plan une façade rapprochée et un large horizon, des cloisons venant empêcher la profondeur de champ. Des déserts et des plaines ou des villes et des montagnes d'Aillaud résonnent alors certaines scènes de *Zabriskie Point*, de *l'Avventura*, de *La Notte* ou de *l'Eclipse*. La métaphore de ce dernier titre explicite parfaitement d'ailleurs le traitement du paysage oblitéré à l'œuvre de façon récurrente dans les tableaux. Il s'agit alors, comme chez Antonioni, de mettre le paysage à l'honneur tout en contrariant les standards qui ont façonné cette culture.

Il arrive aussi que la figure vienne traverser le paysage. Ainsi dans certaines de ses toiles, des personnages énigmatiques, comme plaqués dans une nature immense et désertique, dévoilent des stéréotypes de ce qui pourrait incarner la menace dans la société. Un gardien, dans sa stricte frontalité nous observe avec ses deux chiens identiques comme un Cerbère à l'entrée du tableau. Il semble marquer le seuil effrayant des mystères que recouvre le vide du paysage dans son dos. Ces figures dérangeantes reflètent notre manière de regarder mais aussi de juger. Tantôt émeutiers, tantôt jeunes de banlieues guetteurs, le visage dissimulé par leurs capuches, ces hommes font remonter certains atavismes honteux et voilés, comme la peur de l'autre. En échappant à l'anecdote, tout en mobilisant des stéréotypes, l'artiste en appelle à l'intelligence du regardeur, à sa capacité à comprendre la complexité du monde, ses logiques de rejet et d'occultation. Une colère rentrée et froide émerge de cette décontextualisation d'images clichés ; une mise à distance critique de notre temps de l'omniprésence de la surveillance que le peintre découvre comme une dérive de nos pulsions scopiques. Par la fragmentation de l'image, oscillant entre zones d'abstraction et de figuration, Arthur Aillaud cherche à mettre en exergue nos réflexes contemporains d'observation. Voir à la dérobée, caché derrière nos ordinateurs dans nos espaces privés, est un mode de plus en plus courant de regarder l'extérieur. La peinture vient alors questionner cette vision problématique et tronquée de notre environnement.

Pour infuser dans ses espaces une ambiance inquiétante et presque romantique, l'artiste ne recourt pas au ténébrisme du clair-obscur. La lumière dans les peintures n'est jamais franche et rayonnante mais plutôt finissante. Elle est atténuée, dégradée par le noir qui l'envahit progressivement. Des flous et des contre-jours complètement arbitraires empêchent l'œil de faire le point et d'être dans un rapport de confort avec ce qu'il voit.

Beaucoup de vues de nuit innervent l'œuvre d'Aillaud. L'éclairage s'atomise alors. Ses vues nocturnes de villes, comme perçues par avion, sont elles aussi très cinématographiques. Vus du ciel, les paysages urbains luminescents sont en même temps fantastiques et angoissants. L'artiste joue à dérouter l'œil, à le tromper, plutôt qu'à le guider. En état de survie, la lumière traitée par points épars est aussi comme la luciole pasolinienne, le signe à la fois d'une disparition à venir et d'une résistance à notre obscurantisme. Comme dans toute l'histoire de la peinture, il est question de mettre à jour la vanité de l'homme, dans sa volonté d'avoir le pouvoir sur la vision. Aillaud affirme que la peinture s'inscrit en faux contre ce désir d'ubiquité du regard. Ainsi, la peinture en décelant les mirages, ne fait que se donner à voir elle-même. Obstamment, Arthur Aillaud engage dans le cadre du tableau une quête d'interstices. Cela ne s'opère pas par des contrastes colorés forts mais en privilégiant l'alternance des langages. L'espace se fractionne à la manière du regard qui traverse une persienne. Ce mode de composition par l'obturation systématique construit son économie de la répétition.

Cette façon d'utiliser le plan du tableau comme une ouverture découpée par une persienne renvoie irrésistiblement au jeu qu'engage Louis Aragon dans son poème du même nom. A travers l'image que produit le texte les mots identiques fendent le blanc du papier, ouvrent à la plasticité du texte, dans un rapport de pleins et de vides, faisant perdre de vue, par la réitération, le sens particulier du mot « Persienne ». La perte générée par la répétition du

même est une percée vers un au delà du strictement lisible. Un au delà du strictement visible, c'est d'une façon équivalente ce que les fentes ou les béances, dans leurs présences perpétuelles tendent à révéler dans les peintures d'Arthur Aillaud. Le paysage est une trouée.

Par opposition, la nature se donne à observer contre l'opacité de zones de muralité. Il arrive que des murs se dressent dans le paysage. Ces écrans lisses aux profils réguliers et géométriques ramènent implacablement au plan du tableau, opérant brutalement le renversement du fond et de la forme. Des surfaces traitées en trompe l'œil, de bétons blancs, gris, bleus, noirs – une sorte d'échantillon de la palette du peintre - viennent barrer le paysage et parfois même le boucher presque totalement. Cette confrontation de la nature et de l'architecture se joue dans le huit clos illusionniste du tableau. Les murs, lorsqu'ils s'articulent entre eux forment des blocs hermétiques et massifs, des sortes de blockhaus qui détonnent violemment avec la nature où ils s'inscrivent. Une menace, toujours, qui maintient l'œil en état de vigilance. Qu'il soit proche ou lointain, chaque espace est sourd, inanimé. La toile est un décor de théâtre chez Aillaud. Sa manière de traiter la montagne, en aplats de facettes juxtaposées dans un camaïeu de gris, ou la facture très codifiée de ses forêts, réhabilitent les techniques de la peinture illusionniste des fonds de scène. Tout est artifice dans la représentation semble indiquer le peintre. Ainsi, quant celui-ci utilise le camouflage (une technique picturale mimétique elle aussi), pastiche du vêtement militaire, ou qu'il figure des sortes de bunkers, il dialogue avec la peinture de Pierre Buraglio qui l'a beaucoup accompagné. Buraglio souligne la nécessité de « mettre la peinture en état de siège » tout en rappelant que la pratique picturale se conçoit comme « le champ où peut s'exhiber notre non-liberté ». Dans la continuité de cette réflexion, Aillaud élabore des stratégies de mise en communication des langages de la peinture pour exhumer sans relâche cet état de fait.

Avec ses décors et ses comédiens, il s'amuse à réinventer des histoires de paysage, il organise sa toile comme l'enfant qui joue aux petits soldats. A cet égard, la peinture n'est qu'un jeu, un jeu sérieux, à l'image du jeu des enfants concentrés dans leurs constructions. Car en effet ne serait-ce pas l'œil de l'enfant qui est soumis à notre propre capacité à voir ? C'est à la poétique de l'enfance chez Marguerite Duras que l'on peut penser alors. Chez Duras, l'enfant est celui qui voit, qui pose un regard affuté et pénétrant sur le monde ; un regard marginal, aussi, le même que l'artiste se doit d'adopter. Cette identité de position est entièrement comprise dans la peinture d'Arthur Aillaud. L'intérêt qu'il porte aux forêts ou aux montagnes, espaces attirants et angoissants, comporte cette relation directe au réel. Pour ne pas céder à la fascination qu'exercent les images, l'artiste effectue un déplacement critique. Ce décalage est motivé par la peur enfantine de l'enfermement, une peur qui encourage la curiosité, le désir de regarder en direction de l'ouverture et par là même d'apprendre.

Mise à distance rime alors avec dissidence. Le peintre est celui qui va à contre-sens, renonçant au rêve démiurgique mais cherchant à voir sans filtre. Mettre à nu les arcanes de la peinture consiste à découvrir sa nature sédimentaire. L'expérience de la peinture passe par l'analyse plastique mais aussi éthique du paysage ; un paysage pluriel qui, dans la démarche d'Arthur Aillaud, oblige inlassablement à interroger le point de vue de notre propre regard.

Barbara Satre

Texte reproduit dans le catalogue Arthur Aillaud 2018, réalisé à l'occasion de l'exposition à la Galerie du Faouëdic, centre d'art de la ville de Lorient.