

TEXTE CATALOGUE AUBANEL (nov-déc 1995)

Une rencontre.

Se rendre, à l'atelier. Tout commence ainsi, par une injonction qui a les apparences d'un truisme doublé, heureusement, d'une évidence plus troublante. L'atelier ne viendra pas de lui-même vers nous, on s'en doute, il faut donc bien que nous y allions. Mais il faut surtout que nous cédions en quelque manière et que nous nous soumettions à son ordre. Se rendre plutôt que s'y rendre ? C'est à voir. Lorsque je décide de me diriger vers un endroit quelconque, il devient un but en vue duquel tout mon comportement s'unifie. Dans la vie quotidienne et lorsqu'ils sont atteints, les buts remplissent les représentations préalables qu'on s'en faisait. On sait à quoi s'attendre, comme on dit. L'atelier est également un endroit, mais pas seulement. Ce qu'on y fait finit par valoir pour lui : si l'on pratique une peinture de recherche ou toute autre forme d'art, on ne sait plus trop à quoi s'attendre dès qu'on s'y rend. En revanche, on attend. S'attendre à quelque chose ou à quelque chose de quelqu'un n'est pas attendre. C'en est même le contraire. L'attente n'attend rien de particulier. Elle est attendue de tout et de rien, comme on dit encore, évidente puisque aucune représentation précise de ce qui pourrait la combler ne l'accompagne. On ne sait pas d'un savoir certain ce qu'on attend. N'imaginons pas pour autant je ne sais quelle forme de réceptivité pure. Lorsqu'on va à l'atelier, on est lourd de ce qu'on a déjà vu, empli d'images. Mais toutes flottent en nous dans une sorte d'espace neutre, indifférent à son contenu, comme sont indifférentes entre elles ces mêmes images. Deux oxymores définissent cette attente : elle est une attention distraite et une distraction attentive. En cette agile passivité consiste toute la disponibilité qui est requise de notre côté pour que l'atelier, champ de visibilité, fasse effraction. Entrer dans un atelier signifie faire l'expérience d'une totalité. Un tout, concret et complexe, pas le tout. Verte, orangée, bleue et rouge, de grandes toiles hautes et relativement étroites me faisaient face sur le mur du fond. La lumière, presque dense, d'une fin d'après-midi de juillet les baignait, matière volatile qui d'un seul coup m'introduisait dans l'horizon des toiles et les protégeait. Sur chaque toile, une figure, un corps, parfois moins qu'un corps, son ombre. Un groupe de silhouettes donc, chacune avançant on se retirant à sa façon, à l'écart des autres. De la distance où je me trouvais, je voyais seulement leurs mouvements respectifs et ne pouvais me déprendre de l'impression que ces silhouettes allaient seules, qu'elles étaient parvenues à un point d'équilibre entre présentation et retrait pour certaines, entre retrait et évanouissement pour d'autres. Des teintes, un éclairage Jégalisé provenant de la lumière que diffusaient les chais de la toiture, le tracé d'une figure qui se répète, des formats que je croyais identiques, voilà ce qui s'offrait, venant du dehors, avec son cortège d'interprétations diffuses associées. Un groupe de sensations diverses si l'on veut, couleurs, formats et mouvements mêlés, des impressions, mais pour autant rien de confus. Pourtant, quelque chose d'autre s'était en même temps produit (lent j'eus. mais pour partie seulement, immédiatement conscience, le reste ne devenant évident qu'après coup. La certitude de commencer enfin à voir m'envahissait comme si, dans le cours de la vie, je ne voyais pas ou peu, sans aucun doute parce que d'ordinaire je fais bien autre chose que voir. Cette certitude provenait de l'effort fourni pour atteindre dans les toiles le point culminant dont Cézanne parlait à propos des objets les plus anodins, point le plus rapproché de l'oeil alors que les bords des objets fuient sur un autre point placé à l'horizon, mais aussi de la conviction que les choses me voyaient, comme si, dans l'épreuve que je faisais de leur présence, elles venaient à moi, "se voyaient" en moi ou que je commençais de voir à partir d'elles. En apparence, je ne faisais que retrouver le sens d'une proposition ancienne selon laquelle il y a plus dans la vision que dans "voir". Mais dès qu'il s'agit de commenter cela, on fait référence au sujet de la vision que ce soit l'âme chez Descartes, ou l'état conscient et ses capacités intégratives dans des travaux plus contemporains. En réalité, il s'agissait tout simplement de la vision et de la double précession qui la constitue, "précession de ce qui est sur ce qu'on voit et fait voir, de ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est" (M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, NRF Gallimard, 1964, p.87). En bref, à l'atelier je me désaccoutumais du coup d'oeil distrait qui me tient souvent lieu de vision et je découvrais, mais il n'est plus nécessaire de parler au passé, que le visible n'est pas uniquement le corrélat de la vision mais qu'il supporte aussi la vision qui pourtant le vise.

Qu'un pareil échange, ou un pareil enveloppement réciproque, pour citer encore Merleau-Ponty, ait eu effectivement lieu a été confirmé plus tard, En me souvenant de ce que j'avais vu, j'ai su qu'il ne s'agissait pas seulement de formes colorées sur des toiles "en un certain ordre assemblé", mais d'abord du rapport des verts de celle qui se sent elle-même aux oranges de celle qui visite. Le contraste entre les deux toiles aux couleurs les plus saturées avait envahi tout mon souvenir. Les verts dominaient d'ailleurs les orangés. peut-être parce qu'ils sont déposés sur des fonds de cette teinte et qu'un rappel en est fait. Malgré tous les risques d'illusion rétrospective, l'impossibilité à me déprendre de ce contraste m'inclina à croire que le rapport de ces deux couleurs, si peu flagrant au

moment de ma visite, était pourtant la vérité de ma perception d'alors. A mon insu, des couleurs avaient laissé leur empreinte, s'étaient inscrites dans les strates les plus obscures de ma conscience et m'avaient introduit à ce qu'il me faudrait bien appeler un inonde. La rafale de rues sensations conscientes portées par la distinction très claire du dehors, ou de ce qui m'advient, et du dedans, toute la gamme de mes réactions, s'avérait dépendre d'un sol plus obscur où des données sensuelles, des couleurs, m'avaient depuis longtemps atteint et supportaient ma vision.

Il entre une grande part de contingence dans le fait que ce soit le vert, couleur la plus calme qui soit selon Kandinsky, et l'orange, synthèse du caractère dissipateur du jaune et de la puissance débordante du rouge, qui introduisent à un monde, mais cette contingence vaut pour n'importe quelle rencontre, est même une composante de la rencontre. Si d'autres toiles avaient été accrochées ce jour-là, si l'atelier n'avait pas eu cette dimension, cette orientation, en bref, si mon corps avait été sollicité autrement, ma vision, parce qu'elle est proprioceptive, eût différé. Cependant, j'aurais conservé l'impression d'être en présence d'un monde même si les modalités de son accès avaient varié. Pour le spectateur que j'étais, la lumière naturelle, la disposition du lieu, les traces d'une activité momentanément suspendue, tissaient de multiples rapports et s'ordonnaient en un tout au foyer duquel apparaissaient les toiles. Pour quelques instants, ce monde m'avait, sinon dépossédé du mien, du moins compris, intégré, dans ses horizons.

Tout aura donc commencé par la rencontre d'une attente et d'une effraction, dans le débordement de l'attente par l'inattendu qui toutefois la requiert et devant lequel il aura bien fallu céder.

Tôt ou tard, on en finit avec la situation du "profane". On ne reste pas éloigné à l'écart et "en avant du temple", on y entre. Au fur et à mesure de nos déplacements, on découvre ou on redécouvre une série de conditionnements réciproques : celui de notre perception de l'espace et celle de la situation des tableaux par notre position et notre orientation ; celui de nos mouvements et de leur direction par les couleurs et leurs propriétés kinésiques ; la dépendance du visible eu de la vue vis à vis de la lumière naturelle, mais aussi le pouvoir qu'a la peinture d'en révéler les moindres variations.

Du fait du mouvement, les multiples rapports saisis lors de l'appréhension globale de l'atelier se défont, mais d'autres se sont déjà tissés avec des toiles singulières cette fois. Certaines sont ébauchées, quelques unes sont à reprendre parce que le moment de leur réalisation a été manqué, d'autres enfin sont là. Simplement là. En cet instant, on peut parler d'une épreuve de la peinture. Épreuve impitoyable pour le tableau qu'aucun effort de présentation, qu'aucune mise en situation ne viennent dissimuler, secourir, faire triompher de ses semblables. Épreuve difficile pour nous-même car lorsque le tableau est là, il nous laisse paradoxalement interdit et sommé de répondre à ce qui n'est jamais que son silencieux appel. "Se tenir là, dressé, de soi" (M. Heidegger à propos d'un sens du verbe ~'être", in : Introduction à la métaphysique, Paris, Gallimard, 1967 pour la traduction, p.70) est donc une expression qui s'applique à quelques toiles et dont le contenu doit être cherché dans la manière d'opérer d'Aubanel.

La préparation des fonds.

Une bonne partie des murs de l'atelier, quand ce n'est pas le sol, est occupée par des ébauches sur toutes sortes de supports. Les unes sont en jachère, d'autres connaissent une simple trêve en attendant d'être à nouveau travaillées, toutes sont couvertes de plusieurs couches de couleurs dont le nombre exact n'intéresse personne. Ce sont des "fonds", pas un fond, car ils ne peuvent pas être confondus avec ce qu'on applique sur un support où l'on doit peindre.

Pour les obtenir, Aubanel ne se contente pas d'accumuler des couleurs. Il cherche leur "superposition cohérente" selon ses propres mots. La cohérence renvoie à la liaison entre des couleurs contrastées, aux jus utilisés car les plus fins laissent apparaître en transparence les couleurs qui sont en dessous, à l'étagement des opérations, aux réactions parfois imprévisibles nées d'un mélange : la même terre de Kassel réagit avec le bleu mais selon le nombre de couches utilisées, elle l'occulte ou au contraire le fait émerger. Les fonds permettent d'obtenir par mélange des teintes, le noir par exemple. Pas un noir uniforme, monochrome, mais un noir veiné de rouges et de bleus, ou seulement approché grâce à la superposition de brun de Kassel. Toutefois, l'exploration des propriétés calorifiques de la couleur compte autant que l'obtention d'une teinte. C'est vrai de celle que le spectateur regarde où le bleu continue de chauffer, ça l'est aussi de celle qui se sent elle-même où, sous les trois sortes de vert

utilisées, l'orange "recouvert" agit toujours. Si l'on ajoute à cela la diversité des procédés qui permettent d'étendre la couleur, d'observer ses changements chromatiques, les modifications de sa transparence, sa rétraction quand elle sèche, ou la présence des éléments d'une iconographie personnelle (ovales d'un visage, maisons, profils d'animaux) il devient manifeste que les fonds ne sont pas un support inerte voué à tout recevoir.

Estompés, frottés, grattés, scarifiés, les fonds sont une enveloppe dont les déchirures laissent entrevoir ce qu'elle dissimule. Aubanel en parle comme d'une "peau", "un cuir", tant l'aspect tactile le dispute à la richesse visuelle. Ces données sensorielles, de couleur et de toucher, constituent une matière, J'étoffe d'un monde. Mais si d'aventure tout s'arrêtait à la composition des fonds, le travail d'Aubanel serait la figuration d'un échouage car les fonds sont en réalité l'afflux de ce dont il n'est rien fait. On ne peut donc pas tout à fait les considérer comme des synonymes de la "terre" mentionnée par Heidegger, "l'afflux infatigué et inlassable de ce qui est là pour rien" (L'origine de l'oeuvre d'art, in : Chemins qui ne mènent nulle part, Paris, Gallimard, 1962 pour la traduction, p.49), mais plutôt comme une transition de la matière dans la matière, une phase de celle-ci.

Nous avons laissé dans l'ombre ce qui semblait aller de soi dans l'expression "superposition cohérente", la superposition elle-même. Mais elle n'est pas négligeable. Elle correspond en effet à la part invisible du visible, à ce qui demeure inapparent dans l'apparent, à l'une des forces qui permet au réel de "prendre corps dans la vision" (G. Duthuit, le Feu des Signes, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1962, p.209).

Regardés d'assez près, les tableaux d'Aubanel laissent entrevoir quelques unes des couches qui donnent aux fonds leur consistance. Ce sont des pellicules de couleur qui se superposent, ou des traces, des empreintes de coups de brosses, de pinceaux, de rouleaux, parfois des figures colorées. Chacune de ces couches est à la fois suspendue à son support, comme n'importe quel apport, et en position de support pour un apport à venir. L'invisible, l'inapparent, c'est l'écart, l'intervalle, entre les couches, ou parfois, simplement, l'espace béant ouvert par l'une d'entre elles. L'exploration des possibilités de l'espace ainsi ouvert et de l'espace intervallaire, guide les gestes d'Aubanel. C'est pourquoi il lui importe de travailler "dans le frais", d'adjoindre par exemple à trois jaunes à peine étendus et raclés un vert comme dans celle qui se sent elle-même, de suivre l'orange fugitif que la terre de Kassel produit en séchant, ou de modifier la présentation d'une teinte par l'adjonction d'un vernis, en bref de chercher les effets d'un mélange chimique et pas seulement ceux plus connus du mélange optique. Lorsqu'une couche en recouvre une autre, il peut par une intervention en retour supprimer de la couleur et retrouver une teinte ou une figure enfouies. Dans les deux cas, c'est bien la puissance de l'espace ouvert ou celle de l'espace intervallaire qui est libérée.

Avec l'élaboration des fonds, la profondeur commence de s'animer, mais il est tout aussi pertinent de passer d'un registre spatial à un autre, temporel celui-là. Les couches des fonds se succèdent selon l'ordre de l'antérieur et du postérieur. Pour Aubanel cette succession correspond au temps, à "son" temps, de la peinture. Je préfère parler d'un temps et non du temps de la peinture car celui-ci est, sinon pluriel, du moins composé de plusieurs dimensions. Une interprétation trop hâtive apparenterait la succession des couches à la durée de l'étirement d'une vie humaine lentement rythmée par l'enchaînement de ses étapes, voire au remplacement d'une génération par une autre. On pourrait également y voir une forme de constitution du passé avec un déplacement et un enfouissement d'une couche de couleur par une autre, sans que la relégation soit absolue, même s'il arrive que nul, et même pas leur auteur, ne se souvienne de quoi les fonds sont faits. Toute comparaison abandonnée, ce temps serait celui de l'élaboration lente des gestes techniques. Qu'est ce alors que ce temps ? Le vieillard Chronos, puisque l'accent porte sur une durée déterminée de temps ? Mais les fonds ne sont pas une simple superposition de couleurs où les plus récentes chasseraient les plus anciennes. Alors ce temps ne serait-il pas plus fondamentalement l'Aïôn dont E. Panofsky écrivait qu'il était "le concept iranien du temps (...) un principe créateur éternel et inépuisable"(Essais d'Iconologie, Paris, Gallimard, 1967 pour la traduction, p.108-109, cité par H. Maldiney in : Aîtres de la Langue et Demeures de la Pensée, Lausanne, Editions de l'Âge d'Homme, 1975, p.22) ? La libération mentionnée précédemment de la puissance de l'espace incite à retenir cette seconde détermination.

Les fonds et la forme.

Quel que soit leur sens, les fonds (celle qui visite) suscitent les figures, mi-féminines, mi-arbres, tantôt fondues, tantôt cernées (Ophélie, ob Ophélie) quelquefois dilacérées (celle que le spectateur

regarde), qu'on voit dans l'exposition. ils se haussent en elles, mais à condition d'ajouter qu'ils sont appelés par elles. C'est pour cela que je n'emploie pas le terme de "forme" pour désigner l'une des quelconques surfaces limitées qui correspondent soit à ces figures, soit à l'iconographie propre à Aubanel, mais que je le réserve pour le tableau en son entier. La forme n'est pas l'animation d'une matière préalable par l'intention qui transforme des données sensuelles en un vécu concret si l'on se situe au niveau des opérations conscientes accomplies par Aubanel ou bien par nous. Il s'agit plutôt de la levée d'une couche, de son élévation, et des mille liens qui la relie aux couleurs antérieures devenues d'un seul coup profondes. J'ai cru, à tort, que le rapport des fonds à la forme était un antagonisme et qu'Aubanel avait besoin de s'opposer à une matière qu'il avait pourtant faite pour produire une forme qui en émane et l'accomplisse. Mais il ne saurait être question ici d'"antagonisme", car ce mot n'a de sens que selon deux perspectives, La première est mécaniste et dans ce cas deux phénomènes antagonistes sont en relation d'exclusion parce qu'ils rendent le système auquel ils pourraient appartenir incohérent ou impossible. La seconde est dialectique et dans ce cas deux phénomènes antagonistes se nient mutuellement et sont en position de complémentaires dans le système considéré. Or fonds et forme ne s'excluent pas au sens où la présence des uns n'annule pas celle des autres, ni ne sont à proprement parler complémentaires. Entre fonds et forme il y a changement, presque mutation, c'est tout. Mais pour J'entendre, il faut avancer dans l'analyse.

La crise et le moment propice.

Abandonnés à eux-mêmes, les fonds sont un réel qui n'a pas accompli sa percée. Mais celle-ci ne se produit pas d'elle-même dans la continuité de ce qui précède. Il n'y a pas de passage des fonds à la forme par maturation progressive. La discontinuité est ici de mise, mais ni le schème de l'activité technique, ni celui de l'activité créatrice, ne permettent de rendre compte de cette opération. Le premier suppose en effet une représentation précise de la fin qu'on veut obtenir et des moyens à mettre en oeuvre, le second suppose la toute puissance de l'agent. Or rien de cela ne correspond au "travail" d'Aubanel. Il est donc préférable de prendre un biais pour le présenter.

Je l'emprunte aux commentateurs du corpus hippocratique qui soulignent l'association régulière de deux termes dans les textes médicaux de l'Antiquité : la krisis et le kairos, la crise et le moment propice, voire même l'endroit convenable (L. Kahn, "les Maladies Impraticables", in : Nouvelle Revue de Psychanalyse, no32, l'humeur et ses changements, 1985, p.31-49). La crise est un changement rapide, généralement décisif en bien ou en mal, survenant dans l'état d'un malade. Elle correspond au point paroxystique dans l'évolution d'une maladie, celui qui va en fixer l'issue : la mort ou le rétablissement, Mais elle est aussi et littéralement une action ou une faculté de séparer, de distinguer, de décider qui, en tant que telle, précipite un dénouement. Les deux approches ne sont pas exclusives; la crise est une contraction du temps qui détermine l'évolution d'une maladie, son rythme, et le geste médical. Dans un cas, elle est le moment où la maladie se juge, dans l'autre, elle est "le jugement (par lequel) l'homme décide et tranche contre nature, lorsque la nature s'est faite monstrueuse" (L. Kahn, op. cit, p.46). Les différentes acceptions du mot krisis, en particulier celles qui connotent l'idée de séparer, de trancher, soulignent la promptitude et la précision des coups portés ou celles de la pensée qui les contrecarre. "Le temps ténu de cette violence est celui du kairos" (ibid). Ce mot désigne donc le temps de l'intervention, mais d'une intervention à ne pas manquer car la situation qui la requiert ne se reproduira pas.

Or le kairos est l'antipode de l'aiôn et il constitue, selon E. Panofsky la seconde représentation plastique du temps dans l'art antique : le kairos est l'instant décisif qui marque un tournant dans la vie des êtres humains ou l'évolution de l'Univers. Ce concept était illustré par la figure qu'on connaissait sous le nom d'opportunité : un homme (nu à l'origine) qui passe à la hâte, jeune d'ordinaire et jamais très âgé bien que le temps soit souvent appelé polios (aux cheveux gris) dans la poésie grecque" (Essais d'Iconologi(-, p.108-109, cité par H. Maldiney in Aîtres de la Langue.... p.22).

Ni l'aiôn ni le kairos ne sont représentés plastiquement dans le travail d'Aubanel, en revanche, ils sont tous deux présents, actifs, associés en ce qui concerne le second à la kisis.

Il est difficile de rendre compte d'un instant et d'une intervention décisive, mais au risque de les manquer on peut faire les remarques suivantes.

D'une façon générale, Aubanel reconnaît reculer autant que faire se peut le moment de cette intervention. Ce pourrait être une dérobaie, une des multiples stratégies qui permettent de différer

l'instant du commencement, mais puisqu'un acte s'ensuit et qu'on le constate grâce à la série présentée, il est préférable de comprendre ce recul comme l'indice d'une conscience du risque inhérent à l'intervention. Le recul peut être aussi une réponse à une sollicitation impérieuse, exclusive, envahissante, et le temps nécessaire au développement du caractère inévitable de la décision à prendre. Il y a une angoisse propre à cette situation : elle ne naît pas du futur, ni d'une incertitude relative à la valeur possible de la réponse que constituera le travail, elle naît du sentiment de ne pas pouvoir échapper, elle se confond avec lui. En bref, toutes les composantes de la crise sont contenues dans cette attitude.

Mais sollicitation par quoi ? De prime abord, par le tableau ébauché, c'est-à-dire par la couleur, mais aussi par les matériaux utilisés. Dans celle qui se sent elle-même, ce sont les couleurs fabriquées à partir de pigments rares, anciens, les verts Véronèse, Méditerranée, ou de Chine, tous de tonalité moyenne, qui sollicitent Aubanel et trouvent une issue grâce aux jaunes mélangés à un vert frais. Trouver une issue signifie simplement qu'ils sont libérés comme couleurs lorsqu'ils sont en rapport avec le mélange des jaunes dont ils tirent leur éclat. Jusque là, ils étaient disposés les uns au voisinage des autres, donnaient lieu à des expérimentations avec des matifiants ou avec des vernis par exemple, mais s'ils étaient une condition nécessaire du tableau parce qu'ils participaient au flux des fonds, ils n'en étaient pas une condition suffisante. La matière faite de données sensorielles semble, sur cet exemple, appeler plus qu'elle-même. La forme n'est pas une chose de plus qu'Aubanel adjoindrait à la matière en intervenant sur elle, c'est un changement de la matière, appelé par la matière, qui l'arrache à sa pesanteur et contribue à faire de l'espace du tableau un espace vivant.

Dans celle qui a la chair de l'oeil le matériau de départ est la fibre de verre. Il se caractérise par un degré exceptionnel d'absorption des couleurs et de translucidité. Il appelle un travail particulier, un étagement très progressif et apparent des supports, fut-1isation de vernis sur lesquels sont déposés des pigments. Il produit une intensification des teintes, le rouge lumière et le vert de Chine en particulier, et favorise l'apparition des figures en transparence. Mais là encore, le matériau est une condition nécessaire mais non suffisante du tableau car ses propriétés conductrices sont mises au service de la pulsation des couleurs par laquelle la forme acquiert sa présence.

Les deux exemples précédents montrent que l'intervention d'un peintre est beaucoup plus complexe qu'une simple réponse aux sollicitations des premiers états ou des matériaux d'un tableau. Sans aucun doute, il faut avoir un sens aigu de la couleur et des possibilités recelées par un support pour intervenir sur eux, le sens du "lieu crucial, critique, où le coup portera le mieux" (L. Kahn, op. cit, p.46), le sens du point névralgique si l'on veut, du kairós une fois encore. Mais tout cela est en grande part une affaire de métier, alors que la décision d'intervention ne l'est pas. Avec elle commence un combat dans lequel Aubanel prend appui sur les fonds et opère une levée. L'intervention violente met fin à la crise en modifiant le cours d'une évolution, en instituant une figure dans ses limites. Cela exige une tension et une dépense maximale en un temps bref, mais au terme parfois, l'espace assez paisible des fonds est transformé en une forme.

Une "dépense" ; C'est en effet un moment d'excès durant lequel le corps livre toutes ses énergies et change un monde singulier en touches les plus ductiles, brosses épaisses pour tirer et ôter la pâte, la fragmenter. Mais le corps est lui aussi commandé par la forme à laquelle il donne jour car les gestes diffèrent du tout au tout selon que la toile est travaillée verticalement, en élévation, ou selon qu'elle est travaillée à plat, à même le sol.

"Rapidement" ; Ce n'est pas la durée exacte de l'intervention qui compte-, c'est le fait qu'elle soit décisive. Elle exige donc un temps ténu par opposition à celui qui rythme la vie des fonds, le temps bref d'une décision dont procède une production qui obéit à la loi du tout ou rien. La forme est ou n'est pas, il n'y a pas de milieu, et nul ne peut dire d'avance ce qu'il en sera. Tant qu'Aubanel n'a rien décidé, la série des couleurs et des figures qui constituent les fonds peut être disposée sur un axe imaginaire, chacune étant l'horizon d'antériorité ou de postériorité des autres. Quand l'intervention a lieu, et s'il y a forme, les termes d'antériorité et de postériorité perdent tout sens. Une unification se produit dans le tableau, la figure et ses marges deviennent contemporaines. Dans celle que le spectateur regarde les deux couleurs principales ne s'opposent pas, aucune n'est avant ou après l'autre, mais, bien servies en cela par l'absence de lignes délimitantes et l'utilisation d'un matifiant, elles semblent également originelles.

"Tendu" ; Mais en réponse à quoi ? La voie des choses ou des productions qui sont déjà et qui exigent

encore plus n'explique pas tout ; les traits de caractère d'une personnalité encore moins, car l'existence empirique diffère de l'engendrement de soi par soi et cela dans n'importe quelle forme d'art. Reste alors le silencieux appel de ce que l'on pressent, la muette injonction qui commande de passer par l'espace ouvert et le temps des fonds pour donner, en se déposant, une existence sensible à quelques formes.

Une simple présence.

A l'atelier, sur le mur du Sud, un, peut-être même le, premier tableau de cette série est resté accroché. "Très rétinien" disait à son propos Aubanel. Patchwork de teintes, de motifs, de figures, avec une grande silhouette féminine, c'est un tableau chargé. Il est très coloré, mais moins risqué que ceux qui seront en définitive exposés. Sa composition le protège mais s'il "crève les yeux" il n'est pas pour autant présent. En quoi consiste alors la présence d'un tableau ?

Il y a longtemps déjà, dans une communication relative au système des prépositions en latin, E. Benveniste avait distingué deux façons de rendre la position "devant" au moyen de pro et prae (in : Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, p.133-139). Pro, écrivait-il, ne signifie pas tant "devant" que "au-dehors", à l'extérieur. L'avancée est réalisée par un mouvement de sortie ou d'expulsion hors d'un lieu supposé intérieur. Ce mouvement crée une séparation entre la position initiale et la position pro et c'est pourquoi pro indique ce qui vient se mettre devant. Mais surtout, le sens de ce mouvement crée entre le point de départ et le point pro une relation objective qui n'est pas exposée à s'inverser si la position de l'observateur change. Par différence, prae indique la position "à l'avant" et non pas "devant" un objet. Cela signifie que cet objet est conçu comme continu en sorte que prae spécifie la portion antérieure de l'objet par rapport à celle qui est postérieure. La relation posée par prae implique que le sujet est censé constituer ou occuper la partie postérieure, et de là part le mouvement prae vers ce qui est à l'avant, en pointe, en anticipation ou en excès, mais toujours sans solution de continuité, c'est-à-dire sans interruption, de l'arrière (E. Benveniste, op, cit, p.133). Dans la mesure où prae ne signifie jamais "devant" au sens de "en face", dans la mesure aussi où il dessine la continuité et l'unicité de l'objet, il ne peut permettre la comparaison et la confrontation de deux objets distincts (id., p-136-137). Adjectif, praesens désigne ce qui est à l'avant de moi, ce qui est imminent, tous caractères que le nom "présence" incorporera. C'est le terme qui convient à un tableau lorsqu'il est autre chose qu'un objet, autre chose qu'un produit.

Un tableau est présent lorsque les éléments formels qui le composent, lignes, répartition des couleurs, parfois dessin à l'estompe, ne sont pas "au-dehors" les uns des autres ; quand le jeu de la figure et des fonds n'implique aucune expulsion ou sortie de la première à partir des seconds ; quand enfin aucune relation fixe, objective, n'existe entre eux. Il me semble qu'Aubanel cherche depuis toujours à rendre cette qualité de présence par le moyen de la couleur (Y. Courtel, Aubanel, insurrection de la couleur, Lyon, Editions Michel Chomarat, 1992) et qu'il le fait, peut-être plus systématiquement maintenant, en utilisant les ressources offertes par les matifiants et les vernis. On en a un exemple dans un Autoportrait où la moitié droite seulement est travaillée avec un vernis alors que la moitié gauche l'est avec un liant matifiant. Des deux côtés, ce sont les mêmes couleurs mais les modalités de leur manifestation varient du tout au tout. Dans la partie gauche, les couleurs cèdent en profondeur et en distinction mais gagnent en homogénéité globale. Dans la partie droite, les teintes sont aiguisées, l'espace translucide, on gagne en "tranchant" mais on perd en qualité tactile. Il y a incontestablement un aspect "expérimental" ici, mais il suffit de regarder les autres tableaux pour se rendre compte que le jeu des vernis et des matifiants est au service de la profondeur et que c'est celle-ci qui donne au tableau son unité et son unicité.

La présence ne signifie pas uniquement continuité entre les parties antérieure et postérieure d'un même "objet". Une fois encore il faut aller de l'espace, le plus évident, au temps, le moins perceptible. Un tableau est présent s'il intègre le temps des fonds au temps de sa formation, s'il devient à son tour et pour nous une occurrence du temps, limitée comme n'importe quelle occurrence, mais totale comme le temps lui-même, bref, s'il est "un instant dans la lumière". Mais de cela, il n'y a nulle démonstration.

Yannick Courtel