

Trop loin, trop près

Un diptyque de Joan Ayrton

Au commencement, on ne voit rien, seuls deux tableaux qui n'en forment qu'un, diptyque monochrome discret, sans rien de manifeste à la surface. Puis, sans que l'on ne sache si ce qui arrive est soudain ou progressif, on voit monter une opposition entre deux zones de couleurs de part et d'autre d'une zone horizontale. On s'approche, en vue de trouver la preuve tangible de cet horizon étrangement surgi, mais celui-ci disparaît aussitôt dans une subtile et presque imperceptible couleur. La seule chose qui persiste, c'est la trame de la toile ; en un sens, elle seule nous assure qu'il s'agit bien du même tableau que nous voyons de près et de loin. La focalisation semble, dans un premier temps, impossible, puisque ni de loin, ni de près, nous ne sommes en mesure de dire ce dont il s'agit : l'appréhension par le regard demande temps et adaptation, lente remontée d'une structure qui ne cesse de disparaître et de nous hypnotiser par sa volubilité sur la toile.

Si l'apparition de l'horizon constitue bien l'objet de cette peinture, il est clair qu'il ne s'agit ni de l'horizon du paysage, ni de celui de la perspective ; pourtant, il reproduit ce qui arrive avec le phénomène visuel de l'horizon : plus on s'en approche et plus il recule. Intouchable, insaisissable, l'horizon désigne un lieu qui n'en est pas un, une limite, en deçà et au-delà de laquelle les choses apparaissent et disparaissent. Limite du champ visuel, l'horizon appelle l'ouverture tout autant que la clôture (son étymologie dit qu'il borne et termine), la promesse d'infini et la circonscription, l'imaginaire et le réel contre quoi l'on vient buter. L'espace est un doute, écrivait Georges Perec et l'horizon, fondement structurant des positions dans l'espace, ne redouble-t-il pas ce doute par un autre doute, qui porte sur sa réalité ?

Quelle que soit la série dont est extrait le diptyque, la modalité colorée des tableaux de Joan Ayrton varie autour du gris : gris clair qui tire vers le blanc froid, vert d'eau qui fait immédiatement songer à certains tableaux de Gerhard Richter ou à certaines photographies de rivière de Roni Horn, noir correspondant au jour juste éteint. L'enfoncement dans la nuit constitue un prolongement naturel du travail de Joan Ayrton. Peindre les différentes couleurs de l'aube jusqu'à l'obscurité dans un long coucher de soleil d'où toutes les magnificences du « spectacle » de la nature sont absentes et où ne subsiste que la lente disparition du jour, tel fut l'objet d'une série de tableaux présentée à l'horizontale et qui réunissait des formats plus petits que les diptyques. Dans une telle œuvre, le propos minimal et ramassé conduit à considérer silencieusement le subtil passage du temps. C'est de temps plus d'espace dont il est question ici, du moins pas de l'espace qui cherche à se faire valoir pour lui-même, mais un espace trouvé par la frappe du temps qui, à force de passer, est sur le point de sortir de la temporalité.

Une certaine touche funeste teinte donc le travail de Joan Ayrton. Elle est manifeste dans la série des laques noires qui donne à considérer, dans une sorte d'inventaire, autant de manières qu'à l'horizon de disparaître. Là où, dans les diptyques, l'absence d'expressivité est frappante, comme dans les derniers Rothko dont a disparu tout éclat, une mélodie lyrique semble se déployer dans les laques, nous replongeant dans les encres de Victor Hugo et auprès de toutes les œuvres qui osent jouer avec le hasard de leur technique. La laque est un matériau industriel que Joan Ayrton répand sur de petites plaques de métal et qu'elle laisse agir, de manière à former un motif qui ne peut qu'évoquer des paysages nocturnes. Mais la grandiloquence du romantisme est immédiatement contrecarrée par la petitesse des formats, par la trivialité du matériau et par le rapprochement qui s'opère avec l'acide utilisé pour les plaques de gravure. Là où le paysage gagne en extension, là où il a trouvé sa forme dans la série que permet la multiplication des plaques, il proclame son inachèvement en exhibant son impossibilité à unifier les expériences. Chaque laque elle-même varie selon son emplacement, la luminosité ou le temps qu'il fait. Loin d'en constituer la faiblesse, une telle contingence de l'image en fait toute la richesse, car elle recèle des possibles encore éteints que l'œil activera un jour. Autant de laques, n'est-ce pas la continuité brisée, l'ordre bousculé, autant de points de vue de ces « contemplateurs égarés de l'infini » que nous sommes, pour reprendre l'expression de Jean-Luc Nancy ?

De la surexposition à laquelle nous confrontaient les diptyques, nous voilà passés à une sous-exposition permise par la nuit. Dans le travail de Joan Ayrton, la préoccupation photographique, manifeste par un subtil travail sur les lumières, est également présente dans une série de vues de cimes et de pics qui font songer à une chaîne de montagnes. Là encore, le « sujet » visuel est trompeur, car il s'agit en réalité de photographies de la palette du peintre. Ainsi, entre l'immense horizon que Joan Ayrton dit avoir contemplé depuis les rives du Lac Léman et les petits monticules dressés sur sa palette se crée un ordre qui relie macrocosme et microcosme, paysage et abstraction, peinture et photographie. Encore fallait-il voir cette correspondance ; seul l'œil de celle qui dit de mille façons la disparition de l'horizon, sans emphase, en était capable.

Céline Flécheux