

Trois considérations sur la peinture d'Aubrun

Chez François Aubrun, la lumière et sa transparence ne font paradoxalement pas voir des choses dans leur clarté, dans une netteté de traits, de formes et de couleurs. La conception habituelle de la lumière et de la transparence est prise à contrepied, à rebours.

Équivocité de la lumière

Il y a bien une équivoque sur la lumière, une équivoque de la lumière. Les choses en réalité baignent dans la lumière, dans sa transparence, et s'y diluent jusqu'à s'y dissoudre. Elles ne s'imposent pas dans la lumière. Elles s'y perdent et s'y éloignent. Elles se fondent, se confondent et s'abîment en elle. Les choses n'apparaissent pas dans la lumière. Elles y disparaissent lorsqu'elles y demeurent, c'est-à-dire au fur et à mesure qu'on les regarde, que l'on scrute, longtemps, le paysage qu'elles forment. La lumière est ce qui reste lorsqu'elle a dissous — comme l'eau submerge, comme la terre ensevelit, comme le feu détruit — toutes choses. Les éléments ont ceci de commun entre eux : ils reprennent les choses qui en procèdent ; et l'air, dans la transparence et la lumière, efface le monde, le dilue, l'anéantit à sa manière. La lumière qui change sans cesse, emporte les choses, elle est l'élément de leur passage, de leur effacement, de leur disparition et non plus, comme dans la peinture figurative, la condition et l'élément de leur apparition et de leur fixité.

Il y a des couches de lumières comme des couches de peinture. Les couches de peinture répètent les couches de lumière. Il ne reste pour peindre que la matérialité des couches superposées de peinture, la peinture absolue sans formes ni couleurs. Le tableau devient l'instance de la dilution du monde. La lumière et la transparence ne sont pas des moyens de peindre mais les seuls véritables objets (qui ne sont précisément plus des objets) de la peinture. Aussi, les tableaux entièrement noirs de la fin ne disent pas l'inverse de l'œuvre, ils en sont le fond, l'achèvement et l'accomplissement. Certainement c'est à eux que tout conduisait déjà depuis le début. Au fond de toute grande œuvre, il y a une grande idée. Celle d'Aubrun est, du moins le suggérons-nous, que la vision, la vision véritable est disparition. Voir le monde vraiment, le regarder longtemps, toute une vie, c'est observer sa disparition dans la lumière, jusqu'à la nôtre, jusqu'à ce qu'il n'y ait, au bout du chemin, précisément plus rien à voir.

Vanitas vanitatum

Il est difficile d'imaginer que le choix du lieu où s'est si longtemps pensée, élaborée et exécutée cette peinture soit fortuit. Après avoir investi plusieurs endroits de Saint-Joseph au Tholonet, c'est au premier étage de la chapelle jésuite qu'Aubrun a élu définitivement et obstinément domicile pour méditer et travailler dans une constante solitude qui durera plus de quarante ans. Or, l'étage de la monumentale chapelle de Notre Dame de Lorette au Tholonet, lieu de retraites spirituelles et de dévotion qui allait devenir son atelier, le seul, était à l'origine formée d'un ensemble de cellules. Ces cellules jésuites étaient destinées à prier et à méditer, en se pliant strictement aux prescriptions et à l'ascèse rigoureuse des exercices spirituels ignatiens¹, sur notre nature pécheresse, sur la

¹ approuvés par Paul III en 1548,

contemplation de Dieu, sur notre mort et sur notre salut. Ces exercices exigent de faire abstraction du monde, de s'en retirer, de l'effacer. L'atelier d'Aubrun est un lieu de méditation et sa peinture une puissante méditation, une longue manducation, l'exercice d'une vie.

L'autre singularité du lieu, intimement liée à la première, est que les fenêtres de l'atelier donnent sur l'alignement des croix du cimetière jésuite où le peintre, héritant d'une longue tradition chrétienne, sera lui-même inhumé. Ce qu'en surplomb scrutait Aubrun, dans les métamorphoses de la lumière et des transparences aériennes, outre les pierres, le ciel, les ombres, les arbres, les coteaux, étaient des tombes depuis une maison d'exercices ignatiens, des croix comme autant de signes d'absences. *Memento mori* (souviens-toi que tu dois mourir) : l'adage aux accents de rappel signe ici le paysage en son cœur. Aussi, faut-il concevoir que cette peinture dans laquelle s'abîme et s'absente le monde, dans laquelle il s'anéantit comme dans la méditation spirituelle et la mystique rhéno-flamande, espagnole et française², résonne, dans le sillage de la grande tradition de la peinture des vanités, telle une médiation sur la mort, sur la disparition de toutes choses, sur la rançon de l'apparaître, le prix à payer à l'éclat fugitif de la lumière et de la vie. « *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* » (vanité des vanités et tout est vanité) ainsi que l'annonce le début du *Livre de l'Ecclésiaste*. Tout passe, tout est passage, tout est « transparitions » pour reprendre le terme choisi, par Romain Pierre, pour thème de la belle exposition d'œuvres d'artistes en résidence à Saint-Joseph ce mois-ci, à l'ombre et dans le voisinage de celle d'Aubrun.

Au-delà de Cézanne

La troisième singularité du lieu où Aubrun a pris la décision irrévocable de peindre est d'être un lieu éminemment cézannien. Cézanne — qui s'est essayé, soulignons-le en passant, à la peinture des vanités — l'a cerné et l'a peint depuis les carrières de Bibémus à quelques encablures au nord, depuis Château Noir qui jouxte Saint-Joseph à l'ouest en direction d'Aix. Or, il est frappant d'observer comment Cézanne amorce déjà le procès pictural d'effacement, de dilution progressive des formes et de la couleur dans les étapes qui marquent la maturation de son œuvre.

Plus Cézanne avancera dans l'accomplissement de son projet, plus ces témoins de la subjectivité que sont les figures humaines, les personnages, les traces de notre présence, les objets familiers, disparaîtront. Les derniers tableaux de Cézanne se laissent envahir par le motif. La relation sujet percevant/objet perçu, les lois du visible sont radicalement abolies par le geste Cézannien. Avec Cézanne, peindre n'est plus penser, ni percevoir, ni concevoir, ni plier les choses à nos exigences perceptives et intellectives. Or, si je suis en tant et tout autant que je pense (*cogito ergo sum*), peindre sublimement, peindre comme Cézanne, peindre sans penser, peindre véritablement, c'est alors accepter, comme le souligne Jean-Luc Marion, de ne plus être³, c'est consentir à se perdre dans la chair du monde. Aussi, est-ce un monde sans l'homme, une nature désertée, dont tout témoin a disparu,

² Sur l'annihilation de monde jusqu'à celle de soi, jusqu'au « *nihil sum* » dans les ouvrages de spiritualité et mystiques en vogue au temps de Descartes, voir Frédéric Gabriel, « Contemplation, anéantissement, récit : stratégies du sujet spirituel à l'âge moderne », *Cahiers de philosophie de l'Université de Caen*, n° 43 : *Dire le néant*, Jérôme Laurent (éd.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2007, pp. 179-209.

³ Jean-Luc Marion, « La certitude de Cézanne », dans D. Coutagne (éd.), *Ce que Cézanne donne à penser*, actes du colloque tenu à Aix-en-Provence les 5, 6 et 7 juillet 2006, Paris, Gallimard, 2008, p. 127.

que peignent les grandes Sainte-Victoire de la fin de sa vie. Là, le regard de l'homme s'est retiré pour ne laisser place qu'à la puissance de la nature.

Le monde en soi, n'est-ce pas ce que tente d'exprimer, avec obstination, jusqu'à l'obsession, ce grand bloc d'opacité minérale, qu'est la montagne d'Aix, fermée sur soi, soustraite par le temps immémorial des choses, par le temps géologique, au temps des hommes ? La déconstruction cézannienne de la perspective et la remise en cause de la puissance du dessin — promue par Ingres et par David —, autrement dit l'abdication des lois du visible, peut se lire comme la tentative, la tentation peut-être, de montrer les choses telles qu'elles sont, affranchies des contraintes et des falsifications de la perception. En effet, chez Cézanne l'œil et l'esprit n'imposent plus au paysage un point de fuite, la perception ne construit pas le paysage, parce que le paysage la construit et impose à l'œil et à l'esprit un point culminant, le point le plus proche de nous à partir duquel se constitue, s'agrège et se déploie ce qui nous apparaît selon une convexité qu'épouse la lumière⁴.

On voit là tout ce qui sépare la peinture d'Aubrun de celle de Cézanne mais aussi ce qui les lie. C'est aux fils de justifier les pères, soutenait Nietzsche, à ceux qui viennent après d'accomplir ce qu'ont commencé leurs prédécesseurs. Aubrun achève, radicalise et dépasse définitivement le geste d'effacement cézannien qui, avec lui, n'est plus seulement l'effacement de la subjectivité mais celui de tout ce qui, dans son orbite et comme sa longue traîne, lui demeurait encore attaché : le monde lui-même.

Juin 2022
François-Xavier de Peretti

⁴ *Ibid.* , p. 120.