

GILLES AILLAUD

Vol d'oiseaux, 1998

Historique des expositions / History of the exhibitions:

- Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer, France, 2018. (exposition à venir / upcoming exhibition)
- *Voir sans être vu*, médiathèque, Galerie du Faouëdic, Lorient, France, 2010.
- *Gilles Aillaud*, Musée de l'institut central des Beaux-Arts, Beijing, Chine, 1998.

Bibliographie / Bibliography:

- « Gilles Aillaud », Musée de l'institut central des Beaux-Arts, Beijing, 1998. (rep. p.47)
- « Voir sans être vu », Buchet-Chastel, collection les cahiers dessinés, Paris, 2010.



Photo Fabrice Gousset

Gilles Aillaud

Vol d'oiseaux, 1998

Acrylique sur papier / Acrylic on paper

150 x 455 cm / 59 1/16 x 179 1/8 in

Signée et datée G.A. 98 / Signed and dated G.A. 98



Photo Fabrice Gousset

Gilles Aillaud

Vol d'oiseaux, 1998

(détail/detail)



Photo Fabrice Gousset

Gilles Aillaud

Vol d'oiseaux, 1998

(détail/detail)

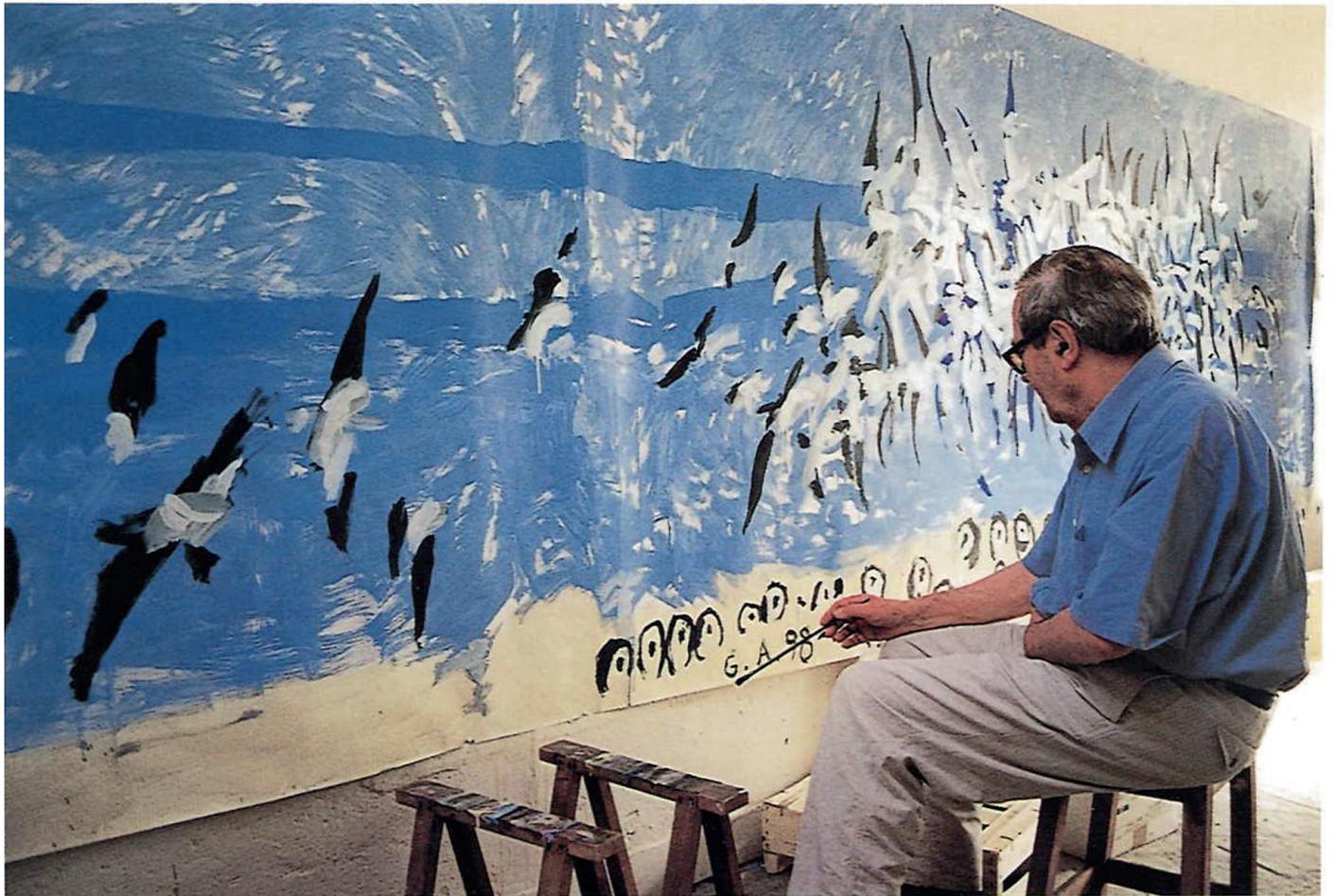


Photo Fabrice Gousset

Gilles Aillaud

Vol d'oiseaux, 1998

(détail/detail)



GILLES AILLAUD
Malakoff, 1998 photo Xin-Dong Cheng

吉尔·阿由
马拉科夫, 1998 摄影: 程昕东



Catalogue de l'exposition - « Gilles Aillaud », Musée de l'institut central des Beaux-Arts, Beijing, 1998.

LUNETTES NOIRES ET MOUETTES

Éric Darragon

« Il peignait de la lumière bleue sur la mer bleue et des lamelles de plage beiges qui ressemblaient à des nuages au-dessus de l'eau. » Le souvenir des dernières toiles vues dans l'atelier appelle, pour Luc Bondy qui fut son ami, celui du peintre placé devant elles et leur dimension comme hors de portée désormais par rapport à ses possibilités physiques. Depuis longtemps, le paysage était devenu pour Gilles Aillaud un terrain de rencontre avec la lumière, avec de grands horizons, avec des ciels dont ses tableaux d'animaux en « appartements » – pour reprendre une de ses formules – ne connaissent que de rares portions. Il avait voyagé en Italie, en Grèce, en Afrique, séjourné sur les côtes de Bretagne et travaillé sur le motif, sans cesser de porter son observation sur les bêtes, sans céder à l'appel morbide de la nature. Les dernières toiles sont des paysages, mais surtout des morceaux d'espace où évoluent des oiseaux. Même quand ils sont en plein vol dans un ciel, on sait qu'ils appartiennent à un territoire au sens le plus concret du terme, car ce sol aérien, humide, nourricier, ces sables et ces rochers de marée basse ou de marée très basse, Aillaud n'a cessé de les peindre comme un élément à part entière qui le représente, lui, tout entier.

Comment se fait-il que ces derniers tableaux qui ont tout *a priori* pour dialoguer avec d'autres puissent rester à ce point aussi impavides devant l'histoire, aussi indifférents à tout ce qui n'est pas ce qu'ils sont ? On les contemple sans ressentir le besoin de les situer et si, par extraordinaire, on voulait s'y risquer, on irait vers une série d'à-peu-près et d'incongruités. Pour avoir été un témoin particulièrement vigilant, Pierre Buraglio est de ceux qui ont le mieux perçu la portée de cette distance prise, non seulement avec le « code modernité » au moment du Salon de la Jeune Peinture et de *Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp* en 1965, mais surtout avec tout ce qui peut dater une œuvre en fonction des présupposés de la modernité. Il souligne un refus des positions convenues, enregistre une attention, une écoute, un discernement. Les tableaux de cette exposition permettent de vérifier encore cette confrontation recherchée obstinément par des voies multiples avec le monde, celui des choses et des animaux, en refusant la « picturalisation » de ce monde, en s'opposant

donc à ce qui fut et qui demeure l'histoire par excellence des peintres. Aillaud n'a cherché son style, ou plus exactement sa technique ou sa méthode, que temporairement et n'a voulu participer à une histoire collective que sur des bases intellectuelles qui lui ouvraient les voies de la singularité la plus audacieuse. Il critiquait la logique de l'imitation hyperréaliste, s'en tenant pour son compte à une figuration nécessaire pour les motifs qu'il voulait rendre visibles, pour une réalité qu'il entendait saisir tout autrement que par une forme de trompe-l'œil. *Le Parti pris des choses* de Francis Ponge, et ce que ce texte signifie pour une forme de rupture avec la rhétorique et l'emphase de l'écriture sur l'art et la liberté de l'artiste – Aragon, Malraux, Bataille sont concernés –, représente, pour celui qui avait choisi, le moment venu, la peinture plutôt que la philosophie en raison de son caractère physique et de sa matérialité, une dimension importante de ce qu'il entend figurer. Suivre ce qui a pu le mener vers son motif principal, celui qu'il a traité pendant une bonne partie de son existence – les spécimens de jardin zoologique –, serait un exercice délicat, car, sur cette voie, on rencontrerait un autre paysage, celui de la philosophie dans une de ses périodes fastes, avec Merleau-Ponty qui joue un certain rôle dans sa vie, Heidegger et son retentissement en France, Sartre et Camus, les intellectuels qui définissent le champ des sciences humaines avant et après 1968, Althusser, Lévi-Strauss, Lacan, Foucauld, Barthes. Le peintre qui a su prendre le risque des idées et des mots sans s'y perdre a préféré laisser entendre qu'il dessinait au Jardin des Plantes avec sa sœur depuis son enfance et qu'il avait travaillé à ses toiles pendant dix ans sans contacts extérieurs.

Aillaud aurait pu, en raison de ses capacités, conjuguer son goût pour le dessin et la peinture avec la perspective des sciences de la nature. Il aurait rejoint quelques grands artistes de la Renaissance comme Dürer, ou des Lumières comme Chardin ou Stubbs. Il aurait pu explorer le monde ainsi que l'avaient fait, sous la monarchie de Juillet, François-Auguste Biard ou, avant 1914, Akseli Gallen-Kallela. Il aurait pu, après Adolf Menzel ou Damien Hirst, observer les bêtes devant ses contemporains, développer une utopie, tels Franz Marc ou Josef Beuys, etc. Il a fait tout autre

Gilles Aillaud
Paris, 1928 – 2005

Gilles Aillaud peint et dessine dès son plus jeune âge. Il poursuit d'abord des études de philosophie et tente, sans succès, le concours de l'École normale supérieure. Il rejoint ensuite son ami d'enfance Fabio Rieti et gagne sa vie en tant que comédien à Cinecittà, près de Rome. Mais son père, l'architecte Émile Aillaud, l'encourage à reprendre une formation artistique. Après deux ans passés à Rome, il s'installe à Paris en 1951 et se consacre entièrement à la peinture. La galerie Niepce organise sa première exposition personnelle l'année suivante. Dans les années 1950, il travaille dans un profond isolement. Il représente des oiseaux et des paysages marins – autant de sujets qui constitueront l'essentiel de son iconographie future –, en incluant dans ses peintures des matériaux hétérogènes, comme le plâtre, le coton, les films plastiques ou le sable collé. En 1961, il rencontre Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, qui partagent ses convictions artistiques et politiques. Les trois artistes réalisent des œuvres ironiques comme *Vivre et laisser mourir* ou la *Fin tragique de Marcel Duchamp*, revendiquant le droit de revenir au récit dans la peinture. L'œuvre d'Aillaud est associée, en 1964, au mouvement de la Nouvelle Figuration, lors de l'exposition « Les Mythologies quotidiennes » au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

...

DEADLINE

Martin Kippenberger, Absalon, Hans Harburg, James Lee Byars, Félix Gonzalez-Torres, Joan Mitchell, Robert Mapplethorpe, Chen Zhen, Gilles Aillaud, Willem de Kooning, Hannah Villiger, Jörg Immendorff



L'artiste participe, la même année, au Salon de la Jeune Peinture (alors politiquement très engagé), dont il devient président en 1965. En 1971, il montre ses peintures récentes à l'ARC, mais décroche son exposition pour protester contre la décision du préfet de Paris d'interdire la présentation dans ce même lieu de deux tableaux de Mathelin, qui « tournaient en dérision les idées de patrie et de pouvoir » (6 octobre 1971). Au cours des années 1970, Aillaud peint sur des toiles des animaux enfermés dans des cages, des verrières, ou derrière des grilles de zoos. Outre ses nombreuses expositions en France et à l'étranger, il réalise régulièrement, à partir de 1972, des décors pour le théâtre, notamment à la Schaubühne de Berlin, avec son ami le metteur en scène Klaus Michael Grüber. Il est également l'auteur d'une pièce de théâtre : Vermeer et Spinoza (publiée chez Christian Bourgois en 1987). Suite à un accident vasculaire en 1977, il ne peut plus se servir de la main gauche. Il continue néanmoins à travailler en limitant ses moyens formels. Les tableaux de cette période, à dominante bleue et beige, sont paradoxalement de plus en plus larges et hauts, devenant hors de sa portée. Pendant les dernières années de sa vie, la mobilité d'Aillaud ne cesse de se réduire : il dépend entièrement de ses amis qui l'assistent dans chacun de ses mouvements.

chose, qu'à vrai dire on ne sait pas exactement nommer tant l'obsession animalière qui hante la fin du siècle dernier lui reste curieusement étrangère. La profonde singularité de Gilles Aillaud s'est imposée à découvert, frontalement, sans caution. On ne pouvait que la pressentir en 1955 dans le détachement des autoportraits qui déjà effaçaient de sa peinture toute trace de pesanteur et de drame. Plus tard viendront *La Chambre d'Érasme*, les écrits, *Vermeer et Spinoza*, le théâtre, les décors, les mises en scène, les dialogues avec Bernard Sobel, Jean Jourdeuil, Klaus Michael Grüber, dans le contact constant avec les plus grands textes de la littérature. Tout cela sans effet sur les scènes de zoo et leur étrange mutisme, qui contient pourtant l'immense bruit de fond que l'art sait parfois faire entendre. Quand l'artiste disparaît en 2005, le discours alors tenu sur son œuvre est déjà fortement constitué autour d'un ensemble de notions abstraites qui concernent le régime du visible, l'ordre du vivant, l'être et le temps, la lumière. L'exégèse porte moins sur une histoire esthétique que sur une philosophie de l'expérience sensible, une dialectique de la pensée dont la référence se situerait du côté d'Héraclite et des présocratiques. Les derniers paysages seraient les témoignages de cette ouverture à l'être dans les rythmes du temps. Le peintre qui avait posé, dans ses motifs d'animaux, la question du sujet en peinture – « qu'est-ce qu'un sujet ? » – en formulerait la dimension la plus évidente pour tous avec ces espaces lumineux où la vie se déploie sans but ni fin. Avec la peinture et sans elle. L'idée d'une évolution est plus ou moins à abandonner. L'auteur de *La Bataille du riz* (1968) et de *Hippopotames dans la paille* (1979) deviendrait celui des marées de 1986, de *L'Afrique après la pluie* de 1991, des paysages de Skyros de 1996. La pensée conduirait le peintre et la peinture à cette confrontation ultime avec un espace qui rendrait compte de l'histoire par une forme de parousie. Le vol des oiseaux deviendrait le territoire élu du philosophe ou du poète. Une autre forme de spectacle, un autre « appartement » de la pensée ? On a voulu assimiler de manière simpliste la condition des animaux de zoo à celle des humains. L'artiste s'était élevé contre ce malentendu. Il n'avait pas voulu pareille symbolisation. Ses motifs sont dépourvus de message. La peinture puisqu'elle existe a été faite pour être d'abord

une réalité qui résiste. Si elle rend possible une pensée, elle n'a pas vocation à s'y dissoudre. Puisque le peintre a aussi écrit, ses textes ont une logique qui n'est pas la même. Une logique poétique ne se substitue pas à cette peinture, fondamentalement non conceptuelle, non littéraire, hantée par la matérialité, la forme et son énigme.

« Il faut peindre les choses comme elles le veulent. » Cette fiction ou ce paradoxe exige une série de négations (« quelque chose de puissamment neutre, sobre et clair ») et postule la peinture seule – son mystère –, dépouillée de toute assurance extérieure, assurée uniquement d'une lucidité ascétique inscrite dans la vie de l'artiste. On a pu observer avec précision à quel point l'animal, pris dans ce qui constitue une mise en scène de sa présence, engendre un espace qui est le sien, tout en lui étant étranger. On a précisé les conditions de ce visible, dont la violence révèle une apparence où le peintre trahit une vérité. Le regard passe dans un monde familier et inconnu, et porte en lui la trame de contradictions qui nous lie aux animaux et à chaque animal, puisque chacun énonce par rapport à nous le système dont il fait partie. Il le vit et nous le regardons, et parfois, tel l'orang-outang, il nous voit, nous et autre chose. Mais ce que l'on peut dire des univers ou des territoires que représente la différence de chaque tableau passe exclusivement par une composition, une idée de la forme et de la couleur, qui donne un sens à cette relation insondable entre le visible et l'inconnu. La peinture ne comporte que ce qui est nécessaire pour voir ce qu'implique ce trouble de la ressemblance, non dénué de plaisir, de crainte, de douleur. Elle est ici, devant nous, avec une évidence qui est le résultat d'un artifice, d'une ruse objective, avec l'ombre et la lumière, les surfaces, les matières, les reflets, les textures, dont les animaux sont à la fois victimes et complices. Aillaud peint « maigre » ; il évite au maximum les effets, mais recherche, avec toute la puissance d'un peintre, la fonction de la lumière, dont il maîtrise les pouvoirs absolus entre neutralisation blafarde et déformation opaque. Il admirait Vallotton, une mise à nu cruelle par les couleurs les moins naturelles qui soit. Tout chez lui exprime la densité irréductible de ce qui est vivant. La mort n'est pas repoussée à une échéance puisqu'elle est intimement mêlée à ce que nous voulons voir et à ce qui déclenche

en nous une interrogation, mais aussi un oubli, un divertissement, un moment d'attention désintéressée dans un mur d'intelligence et de séparation. Il y a une fin, le silence de Gilles Aillaud et sa mort, mais en un sens, il n'y a pas de « derniers tableaux ». Avec eux, rien ne s'achève

et rien ne commence. Il n'y a tout au plus qu'un grand spectacle avec quelques acteurs obligés du règne animal. Une apparence que Gilles Aillaud eut envie de laisser vivre et mourir dans chacune de ses toiles. Son *ready-made* était ailleurs.

-

En 2004, il arrête de se rendre à son atelier à Malakoff, dans la banlieue sud de Paris. Il annonce enfin à son épouse qu'il ne parlera plus et tient cette résolution en restant couché sans rien dire sur son canapé un an durant. Gilles Aillaud meurt l'année suivante. K. S.