

Texte du Catalogue de l'exposition / Entretien d'Arthur Aillaud avec Clément Layet

L'ombre

Dans les tableaux que je peins en ce moment, il y a presque toujours une ombre au sol. L'ombre portée d'un arbre. Et souvent une montagne au loin.

Cette ombre, c'est l'endroit moins accablant ?

Oui, étant donné la chaleur qu'il peut faire l'été en Grèce, au soleil, tu es comme épinglé. L'ombre, c'est l'endroit vivable, plus frais, à côté de la lumière qui est presque dangereuse...

Sur ce tableau, il y a un poteau, au soleil, qui émeut par son évanescence.

Pour ce poteau, j'avais d'abord collé une bande de scotch sur la toile blanche, afin de pouvoir garder un geste ample en peignant le ciel qui viendrait derrière. Je n'avais pas envie de le peindre en blanc par-dessus le bleu du ciel. Donc il n'est pas venu comme les autres poteaux qui apparaissent dans le tableau. Je pars rarement d'un fond coloré, et comme je vais généralement du sombre vers le clair, le blanc de la toile se retrouve très présent dans mes peintures. Cette présence du blanc amène une certaine nervosité qu'il faut parfois calmer. Mais là, si j'avais mis une teinte de fond, même très claire, ça aurait certainement manqué de tension. C'est grâce à ce blanc combiné au geste qu'on a la sensation du vent. Le dessous des feuilles argenté, ou nacré, de certains arbres. D'un coup, il y a la brise. C'est un peu indicible.

Comme le vent de la réalité qui arrive sans prévenir... Et les câbles électriques ?

Dans les premiers tableaux de Grèce, je ne peignais pas les câbles, ils n'y étaient pas. Je craignais que ce soit trop anecdotique. Mais j'ai rapidement compris qu'ils étaient essentiels. Ces câbles et poteaux, j'aime tout dedans. Leur géométrie et leur grande fatigue. C'est assez beau de penser à ces câbles qui relient les maisons les unes aux autres. Peints, ils ne pouvaient pas avoir la même qualité qu'une branche. À main levée, c'est impossible, ils n'auraient jamais eu la bonne courbure, la ligne qu'il faut. Donc, pour ce genre de choses, je change d'outils, j'utilise un projecteur, et là encore des scotchs. C'est une opération assez fastidieuse. Un genre de chantier dans le paysage. Une opération technique, pour représenter une chose technique.

Cela m'évoque les séries que tu as peintes antérieurement, avec des sujets d'architecture.

Oui, les dalles, les chantiers... ça avait déjà à voir avec le sol et la lumière. Dans toute architecture, le rapport au sol est essentiel. En Grèce, l'architecture traditionnelle s'inscrit dans le paysage et compose souvent avec une topographie compliquée, à flanc de montagne. L'ancien village, avec ses ruelles étroites et ombragées, contraste avec les constructions plus éparpillées qui se trouvent dans les plaines et en bord de mer. Ces constructions, plus récentes, se situent souvent au milieu de leur parcelle de terrain. Elles ont un air inachevé et trouvent leur fraîcheur dans la végétation. Ce que j'aime dans ces paysages, c'est qu'ils ne sont pas totalement urbanisés. Y règne encore une certaine sensation de liberté.

Le cadastre

Aujourd'hui, le regard qu'on porte sur le paysage a changé. Comme l'anthropologie et la philosophie qui s'y consacrent depuis un certain nombre d'années, la peinture repense elle aussi son rapport avec le monde visible et invisible. Un monde fait de relations d'interdépendance entre toutes les formes du vivant et dont l'être humain n'est pas le centre. Le vivant dans son infinie complexité n'est pas un sujet, c'est *le* sujet.

Ce n'est pas l'humain d'un côté, le non-humain de l'autre côté. C'est comme si, dans ce que tu montres, il y avait quelque chose qui dépassait cette différence.

En effet, le sujet des tableaux, ce sont les choses entre elles, les natures différentes qui cohabitent. C'est pour ça qu'il y a toujours une trace de la présence humaine, qu'il y a du construit, mais pas que ça. Je lisais récemment une bonne définition du cadastre : « le découpage abstrait de la croûte terrestre » (Sarah Vanuxem, *La Propriété de la terre*, Wildproject, 2022). Sur le même sol, nous vivons comme s'il y avait d'un côté le monde des humains, avec sa dimension juridique, et de l'autre le reste de toutes les interactions entre tous les êtres qui habitent aussi ces lieux : insectes, rongeurs, oiseaux, arbres, herbes... Mais par dessous le cadastre, nous sommes évidemment nous aussi en interaction permanente et en partage avec tous ces autres habitants. Le cadastre fait lui aussi partie de ces interactions. Tous, nous avons nos territoires et nos usages des lieux qui se chevauchent les uns les autres, ce qui fait trembler nos clôtures.

Nous qualifions comme terrain à vendre, parking, route... des lieux qui sont ouverts, où à la nuit tombée peut passer un renard, suivant la piste olfactive d'un rongeur ou d'une poubelle.

Ces lieux te sont-ils familiers ?

Les paysages que je peins sont ceux de mon enfance. Les impressions et les émotions qui y sont liées sont profondément ancrées en moi. Mais je ne représente pas les lieux précis où j'ai passé du temps. Je pars d'images que je trouve sur des sites internet de vente immobilière. Ce sont des terrains à vendre, dont un

agent immobilier nous fait faire le tour avec son téléphone. Ses photos documentent une parcelle constructible. Il peut s'agir d'un trou entre deux immeubles déjà construits, d'un champ en bord de route ou même d'un morceau de colline face à la mer... Paradoxalement, le fait que ces photos n'aient aucune intention artistique est une chance. Je ne me sens pas en train de voler quelque chose à quelqu'un qui aurait porté un regard. C'est vraiment l'endroit sans regard. Cela me laisse à moi la possibilité d'y retrouver des îlots de mémoire, des fragments d'une enfance heureuse et mélancolique.

Tu regardes ce que l'agent immobilier n'a pas regardé ?

Ta question me fait penser au mot « regardeur ». Cette expression m'a toujours dérangé. Elle fait comme si celui qui regarde un tableau devait être un technicien. Moi je pense qu'il faudrait voir sans regarder, savoir sans regarder. Épargner le reste du monde de notre expertise écrasante. Percevoir et s'envisager dans une relation d'appartenance réciproque avec un monde plus grand que soi. Être là sans être trop présent. Chercher la discrétion pour avoir une chance de voir quelque chose des autres, et même parfois souhaiter sa propre absence. Ce qui m'intéresse, ce sont toutes ces choses qui se passent dans notre dos !

Comment fais-tu ? Tu te retournes ?

Mes tableaux sont en quelque sorte l'envers de la carte postale. On arrive à la plage, c'est magnifique. Mais, comme toujours, on a oublié quelque chose dans la voiture, on y retourne, et, sans y prêter vraiment attention, on voit le parking où, si on a eu de la chance, on a trouvé une place à l'ombre. Sol aride, détritus, ciel dur, montagnes et voitures en désordre... La beauté, sans préjugés, est là aussi. On ne peut pas choisir, il faut prendre le tout.

C'est quoi peindre une voiture ? Qu'est-ce qui est différent ?

Quand tu es sur une île, c'est-à-dire à la campagne, la voiture, tu t'en sers tout le temps. C'est un objet très particulier avec lequel on peut tisser certains liens d'affection. Elles sont là, un peu partout, disséminées dans le paysage, comme des animaux en train de paître. Dans ce contexte, elles ont plus de personnalité qu'en ville car elles sont dans le rôle du cheval ou de l'âne qu'elles ont progressivement remplacés. Elles se trouvent naturellement présentes dans mes tableaux parce qu'elles participent du paysage, avec tout ce qu'elles ont à dire d'elles-mêmes et de nous.

Est-ce que tu peins aussi la voiture d'une manière différente, en tant qu'objet technique ?

Trouver des écritures qui se rapprochent de ce qui doit être peint est comme un jeu. Par exemple superposer plusieurs couches quand il s'agit de représenter un sol sans cesse recouvert, battu par un vent chargé de sable. Ou bien peindre le bitume d'une route à l'aide d'un rouleau à peinture. On a le grain, le rouleau compresseur et le trajet en voiture en même temps. Mais la voiture, c'est encore autre chose : c'est un objet complexe, directement inspiré de l'animal (qui repose sur quatre points d'appui, avec une carapace protégeant des organes traversés par des fluides, et qui se met en mouvement quand on monte à bord). Il y a du vivant là-dedans. Dans ma peinture, la voiture se fond souvent dans le paysage. Elle apparaît par ses reflets, sa brillance ou sa couleur.

Tu disais que ces sujets correspondent à des lieux que tu as connus enfant ?

J'ai de merveilleux souvenirs d'enfance à jouer le soir dans la pénombre des parkings, au milieu des voitures poussiéreuses et encore chaudes, simplement éclairées par les lumières du restaurant où mes parents et leurs amis dînaient. Ce sont peut-être mes premières expériences de la nuit. On jouait à s'approcher de l'obscurité tout en étant rassurés d'entendre les rires des adultes attablés.

Mes tableaux font appel à cette mémoire sensible. Quand je peins, je peux être du bitume, des herbes sèches... Il y a une sorte d'empathie. Mais ce ne sont pas pour autant des souvenirs que je peins. Si je pense à mon enfance, c'est plutôt quand le tableau est terminé. C'est à ce moment-là que ça revient vers moi.

Il y a une tension entre ce que tu as senti enfant, que tu retrouves par la peinture, et l'exploitation des mêmes espaces par l'agent immobilier...

Moi c'est là que je jouais, là que j'étais heureux, parce qu'il y a une sorte de liberté dans l'indétermination du lieu. Mais les mêmes espaces sont aussi autre chose. Ça m'intéresse de savoir comment une parcelle, un champ, un petit bois au milieu des cultures, ont abouti aux contours qui sont les leurs. C'est comme pour un pays, il y a une longue histoire qui se cache derrière le moindre bout de territoire. Il n'existe pas de frontière qui ne soit le résultat de frictions plus ou moins violentes, qui en ont arrêté le dessin. Dessin qui par la suite, devra lui-même être défendu par le droit, ou même physiquement.

Dès que l'humain a pensé que la propriété foncière était un « droit naturel » (cadeau qu'il s'est fait à lui-même), il s'est autorisé à exercer un rapport de domination sur la nature. Puis le droit positif dans son évolution constante est venu entériner ce droit. Pendant des siècles, les lois ont accompagné et régulé l'exploitation de la terre. Malheureusement aucun droit analogue n'a été donné à la nature, ce qui devient problématique quand cette exploitation, sous sa forme capitaliste, devient déraisonnable et dévastatrice. Mais, tout comme les mentalités, la relation du droit avec la nature évolue, doucement. Le paysage, c'est aussi ça.

L'écriture

Il existe différents chemins qui mènent à un tableau. Certains sortent d'un coup et d'autres non. Il faut parfois retravailler. Il y a toujours un temps de réflexion avant de se mettre à peindre. On imagine ce que devrait être le tableau avant sa réalisation. Les rapports de couleurs, les différentes couches et gestes qui devront se succéder, les temps de séchage nécessaires : une sorte de déroulé, de filage idéal du tableau. Même si rien ne se passe jamais comme prévu, il y a des fois où ça marche. On s'y est pris comme on avait imaginé qu'il fallait le faire, et bien que le résultat ne soit pas celui attendu, c'est bon. Si au contraire ça ne fonctionne pas, ou que le résultat est ennuyeux, il y a au moins une base à partir de laquelle on va pouvoir se remettre à l'œuvre.

Donc tu as le sujet, tu penses à l'ordre. Mais tu ne dessines pas ?

Non, je ne fais pas de dessins préparatoires. Si j'en faisais, je crois que ça me ferait plutôt hésiter et perdre mon idée. Une fois que j'ai la chose en tête, le travail commence directement sur la toile.

Dirais-tu que, quand ça ne marche pas, c'est parce que tu n'avais pas anticipé comme il fallait ?

Non, le déroulé est toujours bon, mais malheureusement il y a beaucoup de raisons pour lesquelles ça peut ne pas marcher. Le sujet peut être mal choisi, ou l'échelle du tableau, et bien sûr toutes formes de maladroites peuvent arriver pendant l'exécution. Généralement, c'est ce dont tu étais le plus sûr qui s'avère le plus décevant. Mais avec le temps j'ai appris, ou décidé, que ce qui ne marche pas n'est pas forcément raté. Je me dis que c'est un état du tableau et qu'il ne faut parfois pas grand-chose pour renverser la situation. J'utilise le tableau dans l'état où il est comme un nouveau point de départ. Mais je choisis un nouveau sujet, en tenant plus ou moins compte de ce qui existe déjà à la surface du tableau. Le nouveau sujet va donc se mêler au précédent. Mais il entre aussi en conflit avec lui. Et les deux dimensions d'accord et de conflictualité sont essentielles. Le résultat sera un tableau représentant un lieu qui est le mélange de plusieurs lieux existants, car certaines parties du premier état trouveront leur place à côté de nouveaux éléments fraîchement peints. Il y a un combat interne entre ce qui était représenté et ce qui vient le recouvrir. Il y a une lutte de territoire. Ce qui est surprenant avec cette façon de faire, c'est que tout en ne peignant que des choses et des lieux existants, documentés, je finis par créer des lieux qui n'existent pas. Dans la plupart des cas, on ne fera pas la différence entre les deux.

Et ce tableau où tu représentes un arbre, une maison, avec à l'arrière-plan la mer et la montagne, est-il venu d'un coup ?

Oui. Pour celui-ci, je pensais beaucoup à la transparence de ces herbes par rapport à la mer qui est derrière. Réussir à passer de cette montagne à la mer qui est plus bas, puis au niveau des herbes – sachant que c’est presque la même teinte.

Comment fais-tu pour travailler dans cette longue distance de ce qui est représenté ?

Justement, il ne faut pas trop y penser. Parfois, comme presque tous les peintres je crois, c’est en plissant les yeux que j’arrive à fabriquer une image d’ensemble, aussi imprécise qu’utile. Une des conditions pour représenter la relation entre les choses, c’est de penser à leurs qualités dans la réalité. Sentir que tel feuillage n’est pas tel autre feuillage. Telle écorce n’est pas telle autre écorce. Pour chaque chose, il devrait y avoir un geste spécifique. Le tableau dans son ensemble doit trouver sa cohérence tout en tenant compte de la variété des essences représentées.

Le contrepoint

Quand je me suis mis à peindre ces paysages grecs, il s’est passé quelque chose d’important. Je sortais d’une assez longue période sans peinture et venais de déplacer mon atelier dans une maison à une heure de Paris. Quand je m’y suis remis, ce ne sont pas tant les sujets qui avaient évolué mais plutôt la distance avec laquelle je les appréhendais. J’avais reculé d’un pas. Ce qui m’a permis de faire entrer plus de choses dans le tableau. Mes peintures n’étaient plus le portrait d’une chose dans le paysage, elles traitaient plutôt des relations entre les choses dans le paysage.

Le changement d’atelier a donné lieu à un changement de point de vue, ou de place – comme dit le titre de ton exposition ?

Oui. La sensation de maillage du monde que je trouvais dans mes lectures, d’interdépendance de tout, a accompagné ce déplacement qui était le mien à ce moment-là. Et tous ces raisonnements faisaient écho aux intuitions de l’enfance que je retrouvais aussi dans la peinture. J’ai trouvé quelque chose à défendre qui était déjà là. Un retour en arrière qui allait de l’avant, avec plus d’amour, je dirais.

Pour que l’amour puisse porter sur la totalité, il faut appartenir à cet ensemble en tant qu’individu ?

L’idée, c’est de trouver une position à bonne distance. Mon père aimait bien me dire qu’il fallait se situer à « mi-pente ». Une formule qui lui venait de Nietzsche et qu’il aimait bien citer avec le sourire qui était le sien. J’avoue que je trouvais alors cette formule un peu décevante (je devais plutôt rêver de sommets), mais

aujourd'hui je l'aime bien. C'était comme ça, sans explication, comme une sorte d'énigme dont j'ai fait mon affaire.

Ce que je dis là parle de la capacité à voir, qui est comme une condition générale. Ensuite le peintre apporte toujours son corps, comme le disait Paul Valéry. Ce n'est qu'à force de travail que se façonne sa propre expression. Être soi est une chose qu'il faut assumer, et ça prend du temps.

Le chemin irait du tout vers l'individu ?

Oui, mais aussi dans l'autre sens. Parce que prendre conscience de sa position dans le monde en tant qu'individu ne suffit pas. On en a un bon exemple avec Cézanne et Merleau-Ponty, si on les aborde à partir des enjeux contemporains.

On insiste toujours sur le fait que Cézanne est le père de l'art moderne, parce qu'il a rendu possible l'abstraction. Mais Merleau-Ponty a souligné à juste titre que la position de Cézanne était indissociable du lien avec les choses. Pour moi, c'est de ce lien qu'il faut repartir, du lien du peintre avec le monde. Même s'ils n'ont pas vécu à la même époque, je vois Cézanne et Merleau-Ponty comme un duo, où le deuxième finit les phrases du premier. C'est ensemble qu'ils posent des questions très actuelles au sujet du lien et de l'individualité. Paradoxalement, il n'y a pas de lien s'il n'y a pas d'individu, mais il n'y a pas non plus d'individu s'il n'y a pas de lien.

Je suis frappé que cet endroit que tu définis soit au croisement de la position de l'enfant, du positionnement politique, du geste du peintre, de la distance vis-à-vis du tableau, etc. Tout se condense dans un même espace, à une sorte de carrefour. Et on a envie de s'en approcher, de prendre les différents chemins.

Ça me fait penser à Bach. Le contrepoint, ce n'est pas moi qui vais en parler le mieux, mais disons que les mélodies superposées, qui semblent chacune jouer sa partie tout en étant en harmonie, c'est assez magnifique. Souvent, je me dis que Bach nous a donné la meilleure description du monde. Tu peux entendre le cours du torrent et les cailloux rouler sous la surface. Tu peux regarder Cézanne et lire Merleau-Ponty. L'intéressant est qu'il y ait deux personnes, ou même plus.

Et ce que tu dis maintenant me fait penser à la pièce de Sophocle Antigone, au moment où Tirésias, le devin, entre en scène. Il est censé tout savoir, puisqu'il voit même l'avenir. Mais il est accompagné par un enfant, et il entre en scène en disant que, sans cet enfant, il ne pourrait pas avancer, étant aveugle. Autrement dit, même Tirésias a besoin d'un autre. Et comme par hasard, il s'agit d'un enfant.

C'est comme dans le paysage : il y a une piste qui est la nôtre, une piste qui est celle du rossignol, une piste qui est celle des fourmis... et toutes ces pistes forment un ensemble. Malheureusement les humains que nous sommes ne sont pas très doués pour converger dans un sens favorable à tous, ou pour laisser coexister ces différentes pistes. D'où la nécessité aujourd'hui, pour les humains, de faire l'effort de se retirer. Ou même d'être absents, à certains moments.

Comme dans ces forêts que certains propriétaires acquièrent pour les laisser sans intervention humaine.

Oui, exactement ! Laisser les forêts, et tous les autres, vivre leur vie. D'ailleurs, peindre des forêts, je l'ai beaucoup fait, j'y reviendrai peut-être un jour.

Les transitions

Un bon tableau, c'est un tableau qui respire. Qui porte en lui un léger déséquilibre, une entrée pour celui qui le regardera. Un tableau qui ne propose pas cette ouverture est comme un mur maçonné. On n'entre pas dans un mur.

De mon point de vue, le plus essentiel ce sont les transitions car ce sont elles qui articulent et rendent possible la circulation du regard dans le tableau. Comment passer d'une chose à une autre ? Indépendamment du choix des couleurs et donc de leurs rapports, ce que j'appelle « transition », c'est ce qui vient du geste, de la main. Autrement dit, c'est l'écriture singulière du peintre, son expression. Si esprit il y a, c'est là qu'on le trouve. Or les transitions en peinture ne sont pas nombreuses. D'abord il y a le passage d'une couleur à une autre, qui peut être net ou fondu. Ensuite il y a le graphisme : le trait, la touche ou encore le pointillé. Et c'est peut-être tout. Après, il y a Velázquez, qui en a encore inventé une. Le « repentir ». Il y en a dans beaucoup de ses tableaux. Par exemple un genou, ou le contour d'un vêtement, semblent avoir été recouverts pour en corriger le dessin. Mais le premier état, bien que recouvert, reste visible.

Donc il jouerait avec ça ?

Oui. Cette transparence est volontaire. S'il n'avait pas souhaité que ça se voie, on ne le verrait pas ! Cette superposition de deux états du dessin produit un effet de transition à la fois spatiale vers le fond, et temporelle en ce qu'elle induit la mobilité du modèle. Cette idée à propos de Velázquez est la mienne, certains ne seront certainement pas d'accord. Mais prenons l'exemple d'un tableau que tout le monde connaît : le *Portrait d'Innocent X*. Regarde en bas à droite du tableau, sous la main qui tient une lettre. On peut voir le dessin de la robe du pape en noir sur le fond rouge. Or la robe, qui est peinte en blanc, ne colle pas à ce dessin, comme s'il y avait eu une correction. On imagine que le peintre a recouvert du même rouge que le fond une partie

du blanc de la robe pour en réduire la masse, mais sans pour autant en faire disparaître l'ancien contour noir avec son ombre portée sur le lourd rideau du fond. Je ne vois là aucune raison de penser que ce n'est pas une décision volontaire d'avoir laissé ce « faux repentir » visible. C'est une manière de transition. On retrouve souvent ce type de recouvrements dans la peinture moderne, mais je crois qu'il est le premier à l'avoir utilisé de cette façon, et évidemment, avec plus d'intelligence que tout le monde après lui. Au fond, c'est par la variété des transitions que l'on perçoit l'espace invisible qui enveloppe les choses.

D'une façon très différente et plus proche de nous, les tableaux d'Eugène Leroy sont aussi d'une étonnante fluidité. Ces peintures qui semblent au premier abord n'être qu'un amas de matière brute sont en réalité incroyablement subtiles. Si tu les regardes assez longtemps, tu te rends compte que tout se fait écho. Une tache de couleurs, en bas à droite, te renvoie vers une autre couleur en haut à gauche, qui elle-même te renvoie vers une autre couleur... dans un même mouvement. C'est une sorte d'écosystème où tout est en relation.

Propos recueillis par Clément Layet, les 8 et 9 juillet 2025 à Malesherbes