

Avigdor Arikha, la modernité d'un peintre de la seconde moitié du vingtième siècle

(pour Avigdor Arikha, peintre, historien de l'art, provocateur, BNF / INHA, 17-1-2013)

Je donnerai ici, le plus souvent, la parole à Avigdor Arikha dont les écrits ou les entretiens sont très révélateurs de ce qu'il vécut et pensa en toute lucidité.

Avigdor Arikha incarnait d'abord le destin de ceux qui connurent les déchirements de ce siècle :

Né on ne sait où, le 28 avril 1929, près de Radauti en Bukovine, alors que cette région était hongroise, il fut élevé à Czernowitz, Bucarest puis Odessa dans l'apprentissage des arts et des langues anciennes et modernes par des parents d'inégale fortune mais cultivés et attentifs aux arts.

L'antisémitisme des fascistes arrivés au pouvoir en Hongrie ramena la famille, ruinée, à Czernowitz sous la domination des soviets, puis après la rupture du pacte germano-soviétique dans une déportation violente qui les entraîna au nord de Mogilev à l'est de l'Ukraine.

Son père mourut, l'exode familial se poursuivit et ils furent entraînés dans un camp où Avigdor survécut grâce à sa capacité de travailler bien qu'adolescent dans une fonderie. Le temps nous manque ici pour rappeler les détails de cet exode hallucinant. Ce qui importe c'est que Avigdor enfant dessinait aussi pour témoigner des horreurs de cette déportation [-2] Miliciens tirant sur des fugitifs, 1943-44]. Ces dessins furent remarqués et confisqués mais ils lui sauvèrent la vie, produits à charge contre les bourreaux auprès d'une délégation de la croix rouge internationale et contribuant à faire évacuer au printemps 1944 1400 enfants orphelins vers la Palestine, dont seuls 120 parvinrent à destination.

1989 : « L'histoire de l'art est une histoire d'exceptions. Les époques héroïques ne favorisent pas nécessairement un art héroïque. La renaissance de l'Etat hébreu, par exemple, a trouvé son expression épique dans l'expression poétique et littéraire, mais pas dans l'expression picturale. C'est que l'équation entre le moyen d'expression et le sujet doit être vraie. Les guerres, le défrichage du désert, les combats, les camarades tués, les cris des blessés, l'odeur de la poudre et de la mort, tout cela est trop démesuré par rapport aux moyens d'expression

picturale [...] En fait l'épopée vécue est ressentie comme si elle était déjà de l'art et reste inexprimable dans son immédiateté. »¹

Duncan Thomson décrit, dans le livre consacré à Arikha, le chevauchement inouï des événements de Palestine avec son initiation aux fondements de l'art moderne reçue à l'Ecole des Beaux-Arts Bezalel à Jérusalem alors dirigée par Mordecai Ardon, ancien élève du Bauhaus. Il n'est pas indifférent de noter la place donnée au cœur de ces conflits à une très grande reproduction de Guernica dans la salle de classe. En septembre 1949, âgé de 20 ans, il quitta Haïfa pour Marseille puis Paris.

L'attente du Louvre et sa première visite dès l'arrivée à Paris le 13 septembre 1949, puis la confusion de la situation artistique parisienne sur fond d'Ecole des Beaux-Arts rétrograde, l'expérience du fa-presto de la fresque en Italie en 1950-51, le retour en Israël où il rencontre Moshe Spitzer, éditeur érudit sur le passé et éclairé sur le présent, collectionneur de Klee, ses premières expositions à Jérusalem puis son retour vers Paris, via les pays nordiques et leurs musées en 1954. Lecture d' « En attendant Godot ». De nouveau parisien, il bénéficie d'un condensé de chocs intellectuels comme il y en a peu, et vécus toujours avec passion : soutien amical d'Alix de Rothschild, études de philosophie auprès de Jean Wahl et intérêt pour la phénoménologie, amitié avec Simone Collinet, rencontre avec Balthus et son œuvre dans l'atelier de Francis Gruber, puis avec Giacometti et enfin avec Beckett dont il illustre Nouvelles et textes pour rien en 1957.

En 1978, il se souvenait : « La seconde phase de l'abstraction a vraiment démarré en même temps qu'une vague de mysticisme, après la deuxième guerre. Toute ma jeunesse en a été imprégnée, et l'abstraction était le but que je m'étais fixé. Je pensais que la peinture pouvait être comme la musique, au sens où son contenu réel était en fait sa propre structure. La forme intérieure était le « chant » intérieur, comme une espèce de mélodie picturale cachée. Je croyais en une sorte d'art transcendantal. C'est quand je me suis rendu compte que je faisais de la peinture d'après la peinture, que c'était du maniérisme, que la crise a commencé... »²

Avigdor ne souhaitait plus que l'on vît ses toiles abstraites. Je fus frappé par celle qui dominait le lit de Beckett boulevard Saint-Jacques ; elle s'appelait Noir et blancheur [-3] et datait de 1965 précédant de peu son désir d'en finir avec l'abstraction. Beckett me dit combien il l'admirait. C'est une œuvre impatiente dont la noirceur est tachée de rouges et trouée de lumières en un

¹ AA, 91, 244

² Entretien avec Barbara Rose, in *Arikha*, Hermann, 1989, p. 92.

rythme éperdu. Il exécute là en vitesse, pensant à la musique et souvent plus précisément à Webern. Une rapidité qui marque son style d'alors et qui n'est pas du tout celle de sa saisie du vif ultérieure. Deux vitesses qui peuvent apparaître comme révélatrices de notre époque. Dangereuses l'une et l'autre, comme en toute peinture.

En 1965 : « La continuité du tableau est dans sa contemplation. On le contemple, on est ému, mais on ne perçoit rien de précis. Rien de dicible. Il est séparé comme le miroir de celui qui le regarde [...] On peut en faire un objet. On peut en faire une passion. Le tableau, à savoir une de ses faces : la peinture. L'autre face, c'est l'image [...] Le regard mal ajusté substitue le lire au voir et fait d'une source d'émotion un système de signes. Il éteint la peinture et éveille l'image³. »

On connaît ce qu'il en dit plus tard, en 1982 : « L'abstraction dite « moderniste » a été, à ses débuts, un bain de jouvence pour l'art occidental. Elle a permis de débarrasser le langage pictural du malentendu littéraire. De reléguer la vieille mimésis, ne serait-ce qu'illusoirement, dans l'oubli. Elle a permis d'écarter enfin l'anecdote (ce virus du regard) et de faire transparaître le moteur du tableau, à savoir ses éléments constitutifs, à travers son opacité même : les lignes, les formes, les couleurs et leurs rapports réciproques. Elle a permis à Mondrian de faire le ménage dans la chambre de Vermeer, la débarrassant de ses accessoires, mais aussi de son contenu. Il en a fermé la porte tout en y laissant la clé⁴. »

Arikha n'oubliera jamais sa dette :

Revenant, en 1983 sur Mondrian : « Sa théorie est celle d'un prêcheur mais sa peinture est celle d'un moine. Là son fanatisme a cédé la place à son humilité. Ce qu'il nous a appris, c'est comment la forme, dans un tableau, se transforme en énergie, ou comment l'énergie prend forme dans un tableau. » Joseph Shannon l'interroge : « Parlons de cette période, juste après votre crise, quand vous avez commencé à dessiner, après l'exposition Caravage de 1965 [...] Dans quel état de votre vie étiez-vous à ce point de votre vie ? AA : En fait, je me sentais exalté. JS [...] Vous avez commencé à dessiner tout de suite ? AA : Immédiatement. Avec une grande faim aux yeux. C'était le 10 mars 1965[...] Je n'avais jamais cessé de dessiner, mais jamais avec une telle avidité⁵. »

³ AA, 91, 239

⁴ AA, 91, 190

⁵ Entretien avec Joseph Shannon, in *Arikha*, Hermann, 1989, p.166.

Le retournement d'Avigdor Arikha, à la mi-temps des années soixante, ne pouvait se concevoir sans l'expérience du XXème siècle. Il y avait dans cette rupture un dégoût duchampien des mécanismes de l'art moderne, de la répétition des formules acquises et de la soumission au marché. Mais on ne pouvait s'en tenir là. Pour Arikha il fallait s'interroger, reprendre les bases de la peinture, son histoire et son enseignement : Apprendre ce que sont les pigments, ce que c'est que la forme. S'exercer par le trait, comme le pianiste à ses gammes (Projet pour une réforme de l'enseignement des Beaux-Arts, 1971) Et, comme il le disait dès 1965 avec une lucidité absolue, L'art n'est rien, c'est un souffle. Il passe par le souffle et reste dans le souffle (in Peinture et regard).

Personne n'en parla aussi bien que Beckett en 1966 :

« Siège remis devant le dehors imprenable. Fièvre oeil-main dans la soif du non-soi. Œil par la main sans cesse changé à l'instant même où sans cesse il la change. Regard ne s'arrachant à l'invisible que pour s'asséner sur l'infaisable et retour éclair. Trêve à la navette et traces de ce que c'est d'être et d'être devant. Traces profondes⁶. »

La décision du peintre s'appuyait sur son admiration et sa longue amitié avec Beckett. Anne Atik raconte combien Avigdor fut ému aux larmes lorsque Sam lui récita le monologue de Clov dans Fin de partie⁷ : « Que c'est facile. On m'a dit, Mais c'est ça l'amitié, mais si, mais si, je t'assure, tu n'as pas besoin de chercher plus loin. On m'a dit, C'est là, arrête-toi, relève la tête et regarde cette splendeur. Cet ordre ! On m'a dit, Allons, tu n'es pas une bête, pense à ces choses-là et tu verras comme tout devient clair. Et simple ! On m'a dit, Tous ces blessés à mort, avec quelle science on les soigne. »

Attention, concision, humilité, rythme et composition. C'est par cette empathie contenue envers les objets du quotidien les plus ordinaires, partenaires du vécu, que Arikha affirma la force intériorisée du nouveau cap de son œuvre. Manteau [-4], Ruine, Canne [-5], Pierres [-6], Herbe, tels sont les sujets de ses aquarelles pour Au loin un oiseau (1973) de Samuel Beckett. L'approche graphique avait changé mais l'esprit demeurait depuis les six dessins réalisés en 1957 pour Nouvelles et textes pour rien de Samuel Beckett. Voici quelques lignes de ce texte : Mais le désir de savoir, qu'est-il devenu, elle se le demande, il n'y est pas, le cœur n'y est pas, la tête n'y est pas, personne ne sent rien, ne demande rien, ne cherche rien, ne dit rien, n'entend rien, c'est le silence.

⁶ Arikha, Hermann, 1985, p. 10

⁷ Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957, p. 107-108.

Hors de rares intuitions de peintres, on ne connaît rien de commun auparavant, du point de vue de la vision.

On peut certes invoquer, telle rareté de Menzel, comme La Pelisse du peintre [-7] (vers 1845, Neue Pinakothek, Berlin) dont nous parlâmes, tous les deux au moment de l'exposition de l'Orangerie en 1996 : tout est ici perçu et traité en pure sensualité, comme Arikha aurait pu le faire (voir par exemple les cheveux de Marie-Catherine [-8], 1982). On peut penser aux asperges de Manet, et sans doute le fit-il lorsqu'il en peignit une botte en 1974. On peut citer aussi Citron et piment ([-9]1901) d'Odilon Redon que celui-ci présenta plus tard, comme pour s'excuser, à son commanditaire, Andries Bongers, en écrivant : « C'est un bien modeste genre que ces sortes d'ouvrages, mais où toute la peinture, toute, doit se trouver ». Ajoutant : « sauf les beaux élans de l'héroïsme humain, bien entendu.⁸ »

Arikha affirmait sa volonté de faire de cette exigence du regard un manifeste personnel, en relation autant qu'en réaction à son propre temps. 1989 : « Peindre une tomate face à l'héroïsme semble dérisoire, et ne pas la peindre serait renoncer à l'art⁹. »

Tomate [-10], Parapluie, Pain et couteau, Chaussures, Balais suspendu [-11], Pomme pelée, ces œuvres de 1974, les premières peintures réalisées après les dessins et gravures que nous avons présentées en 1970 au CNAC, où l'objet est réduit à l'essentiel, disposé sur fond blanc ou clair, afin de ne pas distraire la présence du sujet, nous bouleversent par leur intense simplicité et par ce mystère de l'être qui obsède Arikha comme il pouvait obséder Giacometti.

Il n'est pas surprenant qu'Avigdor ait choisi de peindre Anne en 1973 de dos (ici [-12] un dessin préalable de 1972), lorsqu'il engagea ses premiers portraits. Cette question de la présence absente, réponse au Vide comme on disait alors pour fuir cette question incontournable de la Présence, est presque obsessionnelle ; elle inspire son exploration de l'appartement dans Le Corridor [-13] (1973) et plusieurs autres toiles jusqu'à Le balcon de la loggia (1975) ou, plus extrême encore, Le mur de 1985 [-14].

Je me souviens qu'il avait été surpris et vaguement inquiet que je choisisse plus tard pour le Musée Cantini de Marseille Intérieur d'atelier avec miroir [-15] (1987) où son visage apparaît à demi caché, allusion évidente à sa vénération pour Vélasquez qui se conjugait, là comme si souvent, avec son admiration pour Mondrian.

⁸ Lettres inédites d'Odilon Redon à Bongers, Jourdain, Vines..., Paris, José Corti, 1987, p. 237.

⁹ AA, 91, 246

1978 : « En peinture notre relation au monde visible est comme une peau de chagrin. Il s'y exerce un principe d'entropie, d'où ce besoin de se restreindre à un minimum de moyens, d'espace et de temps – tout cela étant soumis à ce qu'il est réellement possible d'exprimer du visible, par la peinture, sur une surface plane. Voilà ce que nous a laissé un siècle de modernisme [...] L'image découle de l'information. Elle désigne plus qu'elle ne contient. Elle rappelle ce qu'elle ne contient pas. La peinture sur le vif, par contre, avec ce qu'elle implique de soumission à l'observation, à un espace donné, à un temps limité, n'est qu'une sorte de trace sismique. Elle est provisoire mais intensive.¹⁰ »

En 1989 : Au contraire du mot écrit, le dessin, la peinture et la sculpture sont *immédiats*. Ce qu'ils transmettent ne relève pas de l'information, mais de la sensation. De l'émotion [...] L'image est un rappel, un signe à décoder. Mais ce n'est pas une peinture. Celle-ci dérange, enchante, émeut¹¹.

Le siècle veut que cette puissance capte la vie dans son immédiateté, comme le désire Anaïs Nin dans son Journal : « Je dois prouver la possibilité d'un art *instantané, immédiat, spontané, avant de passer par les conduits du cerveau et avant que les choses vécues ne deviennent une abstraction, une fiction, un mensonge*¹² ». Brassai voyait dans ce texte, à juste titre et en expert, l'influence de l'instantané photographique, l'une des révélations du 20^{ème} siècle.

Arikha en était conscient mais en admirateur de Cartier-Bresson, photographe sans doute plus que dessinateur, il voulait affirmer cette capacité de restituer l'émotion dans la peinture par l'immédiateté du vif en délivrant son oeuvre, avec l'acuité de son regard et sa fraîcheur sans artifices, de la superficialité des instantanés de la vision moderne. Comme HCB, il associait le « sur le vif » à un sens de la construction renforcé par l'abstraction. Sans perdre la peinture. Il ne cessait de penser à Mondrian. (Nature morte à la serviette bleue, 1985) [-16]

1986 : « La modulation chromatique de Vélasquez, qui atteint une si grande maîtrise au temps de sa maturité et dans ses dernières œuvres, est, comme la musique, basée sur l'harmonie et le contrepoint. Son langage pictural, essentiellement attaché à exprimer le visible, ne dépasse jamais le moyen d'expression. Vélasquez saisit le vécu par la peinture et ne cherche pas, comme la plupart de ses contemporains, à tromper le regard [...] Sa peinture se réduit à une succession de touches conçues comme les phonèmes, aboutissant à une surface peinte et frémissante de vie. Une toile de Vélasquez vue de près ne constitue qu'un tissu de touches. Une abstraction¹³. »

¹⁰ Entretien avec Barbara Rose, in *Arikha*, Hermann, 1989, p. 82.

¹¹ AA, 91, 13

¹² Brassai, *Henry Miller grandeur nature*, Gallimard, 1975, p.67.

¹³ AA, 91, 81-82

(Tubes de couleur dans leur boîte, 1985, pastel, Tate Gallery) [- 17].

En 1982 : Barbara Rose : « Vous terminez toutes vos toiles en une seule séance, n'est-ce pas ? » AA : « Oui, en une séance. En fait, les touches ne peuvent se répéter dans le temps. C'est le pinceau (c'est-à-dire l'instrument) qui nous impose cette restriction [...] Ce n'est pas le sujet qui fait la peinture, mais la peinture qui engendre le sujet, tout au moins dans la peinture d'après nature telle que je la conçois [...] On peut dire que l'illusion qu'est la peinture d'après nature se reflète sur la vie et transforme le réel¹⁴. »

1976 : AA : « En termes de filiation, je dois beaucoup à l'abstraction [...] En fait, je suis parti d'une contradiction au code cézannien : je n'ai peur ni de la couleur locale, ni des formes non-rompues, ni des saturations, toutes ces notions que l'héritage de Cézanne a rendu tabou. Mon objectif est plus proche des principes de Vélasquez, vus à travers l'expérience du vingtième siècle. Mais le processus est irréversible : ce qui est mort est mort [...] La peinture commence là où les mots s'arrêtent [...] Je ne peins pas à partir de la peinture, je peins de la vie.¹⁵ »

Avigdor Arikha fut pleinement un homme de son temps. Il le fut avec une rigoureuse clairvoyance. Anxieux de comprendre et d'égaliser les œuvres du passé il ne pouvait admettre de se trouver emporté par le superficiel, le factice. Il lui fallait rompre, refuser la paraphrase pour atteindre l'essentiel, refouler cette satisfaction de soi qui conduit au maniérisme et à la répétition. Souvent déçu de se sentir seul face à son art, il appréhendait pourtant le succès. Obsédé par la transmission, il assistait désespérément à ce qu'il considérait comme un gâchis et une impuissance de chacun. Il attendait toujours la réponse.

En 1989 Avigdor Arikha disait encore : « Les principes mystiques juifs ne visaient que l'intensification de la prière. Est-ce de là que provient la facilité avec laquelle le passage s'est fait de la prière à la peinture, pour de nouveaux venus dans l'art, tels que Soutine ou Modigliani, Mark Rothko ou Barnett Newman, Epstein ou Lipchitz ? [...] Dessiner ou peindre requiert cette *dvekut*, cette ferveur dans l'adhésion au sujet, qui reste hors de la portée de l'imaginaire. Un pli de drapé dessiné sur le vif livre ses miracles, mais pas un pli imaginé. Il sera faux [...] Mais pourquoi cette nécessité de retenir par la perception, par l'œil et la main, ce qui nous frappe un instant¹⁶ ?

Germain Viatte, 17 janvier 2013

¹⁴ Entretien avec Barbara Rose, in *Arikha*, Hermann, 1985, p. 81-92,

¹⁵ *Arikha*, Hermann, 1985, p.11

¹⁶ AA, 91,243-244