

Avigdor ARIKHA / 3 mai 2010

Quiconque a eu la chance de voir travailler Arikha aura été frappé par deux choses , bien éloignées du silence et de la méditation dont on imagine que l'atelier du peintre est le refuge .

Les bruits d'abord . Qui l'a jamais vu peindre entendait aussi un étrange concert de petits cris, de chuintements, de souffles, des bruits de forge, de chaudière , qui accompagnait chaque geste, comme un sportif qui s'époumone.

Accompagnant les bruits , il y avait l'agitation : on voyait là un homme assis devant son chevalet mais agité de soubresaut , de sursauts nerveux sur son fauteuil , plissant les paupières et fermant les yeux, fronçant les sourcils ,agitant fiévreusement les mains , se figeant d'un coup . Il était pareil au fond à un musicien devant son piano, possédé par la transe très singulière de celui qui exécute un morceau . On comprend qu'il ait été tant fasciné par ces interprètes, violonistes, contrebassistes, pianistes, ces artistes fraternels dont il nous a laissé d'admirables portraits.

La même tâche au fond, la même ambition. Mais si l'interprète exécute une musique notée sur un feuillet, quelle notation le peintre interprète-t-il sur sa toile ? Quelle partition déjà écrite, dont il serait l'interprète, engageant tout son corps en même temps que son œil, et maniant son crayon ou son pinceau comme le pianiste la touche ,le ton, le vibrato , le silence ?

Exécuter vient du latin *sequere*, suivre. Exécuter, c'est poursuivre, achever, mener à son terme, suivre jusqu'au bout , jusqu'à l'exténuation . Cela suppose des bruits, des plaintes, des mouvements, des gestes brusques . Rien de ces voix du silence dont parlait Malraux à propos de l'art , et rien non plus de cette « chose muette » que serait la profession de peindre, selon la formule de Poussin, qu' Arikha pourtant aimait plus que quiconque .

Une exténuation du monde visible donc, mais qui ne sera précisément pas la toile blanche, ou le dernier carré noir , où le dernier triangle magique d'une abstraction résumant l'être du monde, et qui ne sera pas plus l'exténuation des accidents du visible , jusqu'à la vérité optique , académique , du bouton de guêpe ?

Lui-même, quand il se peignait, jeté en avant, yeux exorbités, bouche entr'ouverte, était la proie d'une indicible angoisse, il se peignait comme un animal pantelant et essoufflé, comme anxieux d'arriver à temps pour être sauvé. Exécuter pour ne pas être exécuté, si j'ose ce méchant jeu de mot ...

Sauvé de quoi ? On comprend bien qu'une attitude aussi névrotique dans un art du portrait qui est d'ordinaire mesure, reprise, attention, réflexion – au point qu'on se scandalisait parfois de voir ce peintre exécuter un portrait comme un instrumentiste là encore exécute en quelques dizaines de minutes la perfection d'un concerto ou d'une sonate – cette approche galvanique du visage, qui allait

tellement à l'encontre de toute la tradition de l'art du portrait, fait de retouches et de repentirs, avait sans doute quelque chose à voir avec la mort.

C'était là la parade à une angoisse que cet homme avait dû éprouver tôt et dont il ne s'était jamais tout à fait délivré. On devine quelle en était l'origine, sans trop pouvoir l'imaginer : la présence quotidienne de la mort dans les camps de travaux forcés, où il avait été jeté quand il avait treize et quatorze ans. Cette fréquentation de la mort, à un âge si tendre sous ses aspects les plus brutaux, vous prévient à jamais des tentations des gens civilisés qui cultivent souvent, dit-on, croyant que le temps leur appartient, le goût de la procrastination. Il n'y a pas un instant à perdre : le travail, dessiner, peindre, exécuter, doit être à chaque moment du jour, cet acte qui éloigne encore un peu, pour un jour, ou deux, la mort imminente.

En fait peindre dessiner, pour Arikha, se rapprochait plutôt du conte oriental de Schéhérazade : il faut dessiner, peindre, pour échapper à la condamnation à mort que les Puissants du monde prononcent au petit jour.

Un autre souvenir me revient à propos de cela, que je rattache inexplicablement à ce sentiment de l'urgence inapaisable de peindre, et de peindre vite. C'est le premier tableau que j'ai vu de lui. Il se trouvait chez Minda de Gunzburg, accroché à un mur. Il représentait une canne, une pauvre canne noire, pendue à mur blanc, et de guingois en raison de son poids. Je ne savais pas encore qui en était l'auteur mais je fus immédiatement saisi par cette peinture apparemment si simple et en réalité si belle et si subtile que je ne la quittais plus du regard.

Bien sûr, étudiant d'art cultivé, je pouvais toujours aller susurrer quelques mots savants, dans ces années 60, comme « minimalisme » ou « objectalité », dans le jargon du temps. Et comme je n'étais pas idiot à ce point, j'étais même tenté de me souvenir, dans cette étrange oblique de la canne noire posée sur un mur blanc, de la sorte d'ironie domestique et émouvante de certains intérieurs hollandais à la Pieter de Hooch où l'on voit un balais de guingois barrant le passage à qui voudrait franchir le seuil du tableau et entrer dans la pièce.

C'était quelque chose de cela, en effet. Une question et un interdit, sous l'apparente banalité du sujet. Un mur blanc, tout blanc, comme un mur de Vermeer, mais aussi une muraille de peinture assez pareille à celle que Balzac décrit dans son *Chef d'œuvre inconnu* et sous laquelle se cache une femme, la vie, une présence. Il arrive un moment où le pied, le morceau de chair s'abîme, s'abolit, s'emprisonne derrière une sorte de mur sans issue et vous frustre d'un coup du sentiment de la réalité. Et la canne, la canne noire, quelle était-elle, sinon la canne de l'aveugle qui, à tâtons dans la nuit du corps, heurte le mur de l'abstraction, de toutes les abstractions de notre temps et le faisant résonner, cherche l'entrée cachée par où retrouver la réalité perdue, cette chair du monde

qui est d'origine divine. Pour sauver le monde, pour sauver du moins les apparences du monde, il n'y a pas en effet une minute à perdre. L'urgence, l'imminence, l'angoisse de cette peinture, née d'un drame collectif, s'achevait ainsi sur une interrogation secrète qui nourrirait toute son œuvre.

Anne m'avait confié un jour qu'il lui était très difficile d'arracher Arikha à son atelier, pour aller ailleurs quelques temps, voyager, se reposer, vivre. L'idée de s'éloigner du chevalet lui était insupportable. Le sentiment l'habitait d'une imminence, telle qu'il lui était interdit de soustraire à la nécessité de travailler, n'aurait-ce été que quelques jours.

Ce sentiment d'une urgence inapaisable, non pas la frénésie d'en finir au plus vite avec le tableau en cours, mais au contraire la crainte que l'œuvre entière pourrait s'arrêter sans recours si jamais elle devait s'interrompre, ne fût-ce qu'un instant, on la retrouvait, me semble-t-il, au cœur du labeur même, elle alimentait cette démarche fiévreuse, inquiète, sonore et grimaçante, à la limite hallucinée que j'ai évoquée, qui faisait qu'il ne revenait jamais sur ce qu'il avait fait. Tout devait être dit, tout de suite, sans regarder en arrière, sans se retourner, comme dans la fable antique où il est interdit à Orphée de se retourner sur la femme si belle qu'il est venu rechercher aux Enfers. Une sorte de projection en avant qui faisait qu'on avait parfois comparé cette vitesse et cette précision de l'exécution à une sorte d'exercice de la discipline zen – alors qu'il me semble qu'elle en était tout l'opposé. Arikha ne tirait pas des flèches et ne visait pas un objet ni un être humain. Il tentait de saisir un être vivant avec une telle vitesse que l'être continuerait d'être vivant, frémissant, et chaud après la prise.

On connaît la phrase de Valéry, il faut toujours s'excuser de parler peinture. Avec Arikha, parler peinture, devenait un projet plus vain encore ou plus désespéré non seulement parce que c'était se trouver face à qqn. qui en savait tellement plus que vous. Mais aussi parce que parler de sa peinture, c'était parler de quoi au juste ?

Je comprends les raisons de ce mutisme. L'historien d'art parle de peinture, et même d'abondance, quand elle a partie liée - ce qui constitue presque tout le fond de son existence - avec la religion, la mythologie, l'histoire des hommes, voire la simple anecdote, et même le simple sujet. Mais quand il n'y a plus rien, ou presque rien, non pas un bouquet à la Redon ou à la Fantin Latour, mais une seule fleur, ou bien un pinceau, un crayon, une machine à écrire, un visage dont on ne sait rien du possesseur ? Le degré zéro de l'iconologie, qu'est ce qu'on peut en dire, si l'on ne veut pas tomber dans le verbiage des exégèses teintées, dans l'art moderne, de spiritisme ou de marxisme ?

Longtemps j'ai été embarrassé par la peinture d'Arikha. A la plénitude que me procurait sa vue répondait mon incapacité à trouver mes mots. C'est une

peinture qui dit tout, rien que tout, mais tout du tout qui se présente aux yeux, et à laquelle il est donc impossible, sans commettre une incorrection ou une impudeur, de rajouter un commentaire.

Le dernier soir où j'ai dîné avec le peintre et son épouse, je veux dire non celui où je l'ai vu encore vivant, mais celui où il a avait encore la force, et le plaisir, de manger et de boire un peu d'un bordeaux qu'il trouva excellent, nous en vînmes à parler d'asperges. Je songeais au merveilleux petit tableau de la botte d'asperges, pendu au mur, qu'il a toujours gardé, enveloppé dans ce papier bleu nuit qu'on ne trouve plus guère que sur le marché du Rialto à Venise, où il sert à envelopper, non pas des asperges, peu fréquentes en ce lieu, mais de magnifiques bouquets de pois de senteur dont la couleur s'accorde à merveille à la couleur de ce papier.

Nous en sommes venus à parler de la fameuse anecdote entre Manet et Ephrussi. Elle tourne autour de l'impossibilité de fixer le prix d'une botte d'asperges - une fois qu'elle a été peinte : Ephrussi lui en donne mille francs. Manet refuse : il en demande huit cent. Ephrussi insiste et lui met les mille francs en main. Peu de temps après, Manet envoie à son généreux collectionneur le petit tableau d'une asperge toute seule, comme un commerçant, à la dernière minute, sur le marché, ajoute une tomate ou une pomme au panier de la ménagère.

Une asperge est sans prix, une fois qu'en elle, à travers le talent du peintre, s'est résumé tout le réel, tout le possible du réel que la peinture peut encore offrir, le réel, rien que le réel, mais tout le réel, en dehors de toute anecdote ou de tout récit, le réel –là, rendu, restitué, sauvé, sauvegardé ... Et je me disais que le génie d'Arikha, c'est de restituer et la saveur et la raison du réel, avec la même précision et la même sensualité que les maîtres de chais réussissent à décrire si justement dans leur langue singulière les propriétés qu'on dit organoleptiques d'un vin. Avec la même savante et savoureuse capacité de dire sa couleur, sa robe, son goût et son arrière goût, son parfum, sa transparence ou son trouble, son goût de fruité et de boisé et son revenez-y ... Avigdor excellait à décrire ce soir là le vin qu'il buvait, avec la même maîtrise qu'il mettait à peindre des asperges. Et j'enviais, moi qui essaie d'écrire, cette esthétique de la vérité des sens, si précise et si sensuelle à la fois.

Je dis le vin ou bien l'asperge, on comprend bien, qu'en parlant du fruit ou de la boisson, que je voudrais pouvoir, à mon tour, décrire avec la même précision et la même passion que l'œnologue décrit sa boisson - je parle en réalité des faces, des portraits, des visages qu'Arikha a peints.

On ne peut – je ne peux – rien dire de la peinture d'Arikha, rien parce qu'elle est toute en ce qu'elle est et qu'en ce sens, elle se suffit à elle-même. On ne peut rien lui ajouter, commentaire, explication ou analyse parce qu'elle ne laisse rien échapper d'elle qui, fort avantageusement pour le critique, permettrait de la tirer vers l'historique, le mythologique, le religieux, ou le politique. Elle ne montre pas des visages de puissants, de grands de ce monde ou d'importants, qui ont

des fonctions, des titres, des responsabilités, quand même elle l'a fait à l'occasion, mais ce sont d'abord et toujours des visages, anonymes pour le spectateur, à qui il a conféré la dignité la plus grande, l'unicité, la singularité de la personne. Le visage seul et unique, comme la botte d'asperges et le verre de vin, avec toutes ses qualités, et rien que ses qualités, sauf que ce sont des hommes et non pas des choses. L'asperge se laisse replanter et le verre de vin se remplir. L'homme, en tant que personne, ne se remplace pas. Il n'est pas interchangeable ni renouvelable. Il ne se remplit pas une seconde fois, même lorsque il a perdu, comme dit si justement la langue, sa contenance. Il est unique à chaque fois et c'est bien là le grand mystère auquel le peintre doit s'affronter, et qui suffit à occuper toutes ses forces.

Je ne connais guère de peintres contemporains qui aient su à ce point rendre ce sentiment, en vérité poignant, de l'unicité d'un être, de tout être, du nourrisson qui naît – et Arikha est un des très rares peintres à avoir su, comme Bonnard, peindre des nourrissons - au grand vieillard qui va mourir. On dit « sauver les apparences », ou « sauver la face », et on le dit en souriant un peu ironiquement. Et pourtant dénommer, appeler, rappeler les apparences, c'est sauver l'homme de la mort.

Dénommer et non pas dénombrer. Dire et peindre, c'est rappeler les êtres à la vie, c'est le contraire de les précipiter dans le nombre.

Il faudra un jour essayer de comprendre pourquoi le grand retour à la figure, dans la peinture d'après guerre, a d'abord été le fait de peintres issus d'une tradition religieuse que dominait l'interdit de la figuration de l'être animé, en tout cas de son image taillée. C'est tout une famille de peintres – je pense à ceux dont il fut proche, et qui avaient même origine, Kitaj par exemple, ou bien Lucian Freud - qui ont rappelé qu'un visage était sans prix. Ils ont été les témoins, et aussi souvent les victimes, d'une époque où, mu par une idéologie démente, on s'était mis à immatriculer les gens. Des gens qu'on dénombrait, et dont on inscrivait le chiffre sur la peau à l'encre indélébile, un numéro d'ordre. Des fois qu'on n'arrive plus, au Jugement dernier, à les reconnaître et à les distinguer ? Ce fut l'entreprise la plus meurtrière que l'homme ait affrontée. Le peintre y répondra comme il peut : les gens se reconnaissent, non pas à leur numéro d'abattage comme les bêtes, mais à leur visage, à leurs traits. Et les nommer, les peindre un par un, les transformer en personne, c'est les tirer de la mort.

Jean CLAIR