

REGARD SUR UNE OEUVRE SINGULIERE

LES PEINTURE MUTANTES DE JAN ARONS

Vie et Œuvre de JAN ARONS, quelques données rapides

Jan Arons est hollandais, né à 's Hertogenbosch en 1936 dans une famille catholique, bien que d'origine juive polonaise ; son père était accordeur de pianos, ses quatre frères sont musiciens, tandis qu'une de ses sœurs et lui-même ont choisi la peinture.

Marié en 1961 au peintre Jacqueline Blewanus, le couple s'installe au 135 Nieuwendammerdijk à Amsterdam, dans les ateliers et l'appartement qu'ils occuperont jusqu'en 2001, date à laquelle ils viendront s'installer définitivement en Provence ; leur fille unique, perpétuant une solide tradition familiale chez les Arons, a choisi la carrière musicale.

Enfant, Arons se pliait difficilement à la discipline scolaire ; il a su très tôt qu'il ne rentrerait jamais dans le rang. Plus tard, Jeune adulte dans une société qui sort meurtrie de la Seconde Guerre Mondiale, *il reçoit de plein fouet la violence et l'étrangeté du monde*. Le discours familial comme celui de la société bien-pensante qui l'entoure, discours édulcoré et volontairement aveugle sur les événements récents, ne correspond en aucune manière à ce qu'il perçoit de la réalité brutale ; *il y a donc deux mondes ?*

Arons est très perturbé par cette situation déconcertante ; la parole des proches est mensongère, qui nie ou occulte l'évidence : *où est la vérité ? La méfiance s'installe* en lui, définitivement.

Le besoin de communiquer est cependant très vif ; l'impossibilité de le faire de manière ordinaire conduisent alors ce révolté impénitent vers l'expression artistique, seule voie envisageable ; *il choisit la peinture*. Désormais images, formes, rythmes et couleurs vont lui permettre de communiquer sa vision du monde, tenter de répondre aux multiples questions existentielles qui l'assaillent.

De 1953 à 1956 il est inscrit à l'école des Beaux-Arts de 's Hertogenbosch. C'est là qu'il rencontre Jacqueline Blewanus sa future épouse. En 1956 il suit des cours

de peinture dans l'atelier de Jan Gregoor, à Eindhoven. Mais Jan Arons est là aussi en conflit d'idées avec la plupart de ses professeurs qui sont encore expressionnistes ; leur enseignement le laisse insatisfait, car sur ces ruines de l'humanité, il perçoit confusément que l'art ne peut plus être le même. *Un sentiment pénible de décalage avec la réalité le tourmente incessamment.*

Il doit partir, chercher une voie différente.

Dès les années 1956-1957 il voyage ; il visite le sud de la France, lieu mythique pour lui, comme terre d'adoption de Van Gogh. Lors de son premier séjour à Avignon, il lie de solides amitiés avec quelques personnes et ne cessera plus de revenir désormais dans le sud, passant chaque année, pendant plus de trente ans, les 6 mois de la saison chaude d'abord à Avignon, puis dans une petite maison à Vallabrègues, village où le couple fait souche enfin, en 2001.

De 1957 à 1958 il séjourne à Paris, à la Grande Chaumière ; il travaille la nuit et peint dans la journée ; il fait aussi un voyage qui le marque en Espagne. Dans les années 1958-1959 il séjourne aux Baux de Provence, puis il expose à Paris pour la première fois.

L'étape parisienne est très importante pour lui ; dans cette métropole qui fourmille intellectuellement, *il peut enfin approcher de nouvelles pensées et de nouvelles écritures (Sartre, Michaux, Beckett)*, en accord avec son état d'âme ; il peut surtout *envisager une nouvelle peinture.*

Car ici se confirme l'urgence d'un autre mode d'expression picturale à la suite des événements qui ont bouleversé le demi-siècle : l'après-guerre sinistre, avec la découverte de l'ampleur des atrocités nazies, mais aussi les découvertes incontournables des sciences exactes révélant un univers d'une complexité inouïe ; parmi elles la psychiatrie et les théories de Freud qui lèvent un voile révolutionnaire sur le mystère de l'être, et *la physique* avec cette réalité nouvelle de la matière, du temps et de l'espace ; ainsi la géométrie euclidienne des droites qui a laissé place à l'espace courbe de Riemann constitue un changement fondamental que les artistes ne peuvent ignorer ; l'espace/temps d'Einstein qui en découle intervient depuis le début du XXème siècle dans les recherches les plus pointues de l'espace pictural.

Aussi pour le jeune peintre qu'est Arons, en outre passionné par toutes ces découvertes scientifiques, il se confirme que rien de ce qu'il a appris auprès de ses maîtres ne rend vraiment compte de la réalité ; or tout artiste désire faire percevoir et accéder à une certaine « réalité » du monde ; et de fait, l'œuvre d'Arons, saisie

au plus près, ne cesse depuis quarante ans de *mettre le réel en question*. Dans ces années cinquante « le monde n'était plus comme avant ; il fallait donc inventer une peinture » dit-il encore aujourd'hui.

Inventer une peinture, c'est trouver de nouvelles dimensions à son propre espace pictural ; c'est investir cette réalité complexe que révèlent les sciences physiques, et l'introduire dans le tableau.

C'est ainsi que dès 1961 Arons s'intéresse particulièrement à *la matière* picturale, son épaisseur, *le volume* qu'elle peut atteindre, et la subversion du plan classique que ce volume induit. Rentré à Amsterdam, il réalise des toiles de petit format où la peinture traitée en épaisseur, pétrie et travaillée comme de la terre glaise, jaillit du support par fragments, créant une structure singulière, très charpentée, un espace à la fois volumétrique et pictural stupéfiant, du jamais vu.

Aux Pays-Bas le succès est fulgurant ; la critique annonce Arons comme l'un des deux ou trois pionniers de l'art contemporain. Il est invité partout, les expositions se multiplient (dont une au musée d'art moderne d'Amsterdam, le prestigieux *Stedelijk Museum*) ; les médias et les critiques sont toujours enthousiastes, toute sa production exposée se vend ; très rapidement ce rythme n'est plus tenable : où *trouver le temps de travailler* ?

Il faut faire un choix ; fidèle à ses principes Jan Arons décide alors de privilégier le travail, la recherche en atelier. Dès lors qu'on est moins disponible, le cercle mondain des « monteurs d'art » vous oublie, cherche un autre *poulain*, qui en outre aura peut-être l'avantage d'être plus malléable ... car *Arons ne se sent pas à l'aise dans ce milieu de la surmédiatisation et des marchands* ; il est encore aujourd'hui, et même davantage, scandalisé par la surenchère effrénée autour de l'art depuis un demi-siècle ; pour lui chaque peinture est une part d'humanité, *chaque tableau est le portrait d'un homme* ; la spéculation se fait donc sur du vivant, et c'est insupportable. De plus, l'annonce périodique de la mort de l'art, de la peinture surtout, le besoin de classer, d'enfermer chaque artiste dans une « spécialisation », d'étiqueter l'art par styles selon des critères arbitraires, tout cela le gêne, qui contribue à faire disparaître l'individu en faveur du groupe ; en désaccord presque total avec le milieu, *il opte désormais pour un chemin de solitude*.

Le tapage médiatique cesse autour de lui, c'est le retour au calme.

Mais Arons, s'il est moins médiatisé, ne cesse pour autant de travailler ; bien au contraire, cette nouvelle situation va lui permettre de construire réellement son Œuvre.

Soutenu matériellement par la « contre-prestation », un système que le gouvernement hollandais a mis en place pour aider les artistes et dans lequel une partie de la production revient de droit à l'état, *Arons continue à penser à l'espace complexe*. Il cherche à *globaliser le « tout » multiple* qu'il perçoit, à inscrire ce tout à l'intérieur d'un format. L'interpénétration du plan et du volume lui paraît être une solution pour le dire, et d'année en année il affine son idée. La lecture d'*Edgar Morin et sa lumineuse théorie de la complexité* le confortent dans la justesse de son approche du réel.

Jusqu'au début des années 1990 *les volumes de peinture grasse et sensuelle* resteront sa marque, peinture appliquée désormais sur des panneaux de bois rectangulaires dans des formats qui vont s'agrandir peu à peu, et qu'il réalise pour la plupart pendant la saison chaude dans son atelier de Vallabrègues. Durant l'hiver, passé à Amsterdam, il travaille sur papier, des études plus ou moins grandes, des projets à réaliser l'été suivant ; il construit aussi une véritable œuvre gravée, un travail d'une grande importance autant par son volume que par son exceptionnelle qualité. Les gravures d'Arons, comme ses photos peintes et ses études forment un corollaire indispensable à l'œuvre totale, exploitant toujours le même thème que les séries successives des grands panneaux de l'été.

Tournant autour de la même préoccupation intellectuelle, *l'évolution de la peinture* n'en est pas moins *manifeste* ; d'année en année apparaissent des changements plus ou moins perceptibles, des inclusions d'objets, de tissus collés, des éléments disparates qui altèrent encore davantage l'espace du tableau ; parmi ces éléments la *feuille d'aluminium* collée et agissant comme une couleur de l'ensemble en projetant des éclats métalliques devient prépondérante ; elle sera systématique à partir des années 89/90 où elle représentera alors une notion devenue capitale dans l'œuvre à partir de 1988, *la notion de reflet, de spéculaire*.

En effet, au cours de l'été 1988, Arons qui cherche toujours à affiner son idée de « complexe », découvre près d'Avignon un dispositif étonnant ; autour de l'abbaye troglodyte de Saint-Roman 150 tombes aux formes étrangement humaines sont creusées dans le sol rocheux ; ouvertes et envahies par les eaux de pluie, leur surface miroitante a la particularité de réunir plusieurs espaces, et même tout l'espace environnant ; c'est pour Arons une révélation : cette

multiplication d'images disparates réunies témoigne à ses yeux mieux que tout de la complexité discontinue de la matière, de la réalité du monde. La fragmentation des points de vue que les reflets introduisent dans le tableau représente dès lors un changement notoire.

Du reflet de l'eau à celui du miroir la trajectoire de la pensée est directe ; en 1989 ce dernier émerge dans l'œuvre d'Arons. La notion de réel est particulièrement forte dans cet instrument, très équivoque car il pose en permanence les questions bipolaires et contradictoires de vrai/faux, intérieur/extérieur, surface/profondeur, etc.. C'est sans doute un des aspects qui a guidé le choix de Jan Arons ; la série des grands panneaux de l'été 1989 montre de quelle manière le miroir est adapté à sa recherche, et détermine la composition générale des tableaux ; ces derniers prolongent et confirment le développement complexe amorcé en 1988, montrant *des perspectives échelonnées, des lignes cassées, basculées, une fragmentation de la structure* encore accusée par la mise en abyme que les miroirs introduisent dans la plupart des peintures. Cette année là, Arons réalise des panneaux de tailles plus diverses, certains très grands, et même un triptyque, ce qui est inhabituel ; car une autre caractéristique des œuvres peintes est leur dimension régulière, des panneaux de bois rectangulaires de 130 x 90 cm., où le cadre discret des premières années finit par disparaître en 1993 ; cette particularité s'explique par l'évolution de l'œuvre. En effet, *dès 1990 un changement capital se produit* dans le style d'Arons ; autour d'une thématique nouvelle, qui aura une suite longue et fructueuse, puisque le peintre y travaille encore aujourd'hui, une figure géométrique simple s'impose au peintre et se prête aussitôt à toutes les spéculations ; Arons invente *un parallélépipède réfléchissant*, qu'il baptise « Machine Spéculaire », et qui apparaîtra désormais dans tous ses travaux.

La MS réalise en fait la synthèse de la tombe spéculaire et du miroir, elle réunit les espaces dans « un seul objet » ; simple, et solide, elle peut recevoir la multitude des images éphémères créées par les reflets de trois de ses faces miroitantes ; car la structure parallélépipédique installe immédiatement une composition triangulaire dans chaque panneau et les lignes d'arêtes qui divisent la figure structurent désormais l'espace pictural

Une évolution plastique régulière va s'ensuivre, beaucoup de permanences, mais aussi quelques transformations radicales ; ces transformations concernent le support lui-même. Arons se met à construire « réellement » sa machine. Les épaisseurs de peinture vont disparaître peu à peu pour laisser *place à un*

volume réel, fabriqué ; *le panneau de bois est découpé* selon le projet, certaines parties sont rapportées, collées, dégagées du plan, *créant du volume* ; Arons continue ainsi à mettre en œuvre la troisième dimension dans ses panneaux, mais différemment : *la perspective s'incarne* en somme, et au fil des années la figure a tendance à « devenir » le panneau lui-même. En outre le spéculaire, accentué par la présence moirée de l'aluminium utilisé abondamment (parfois presque exclusivement) introduit ici une autre notion capitale, celle du dialogue, de l'échange indispensable entre la peinture et le spectateur : pris lui-même dans les reflets mouvants de la Machine, sa présence crée des zones d'ombre et de lumière qui varient au rythme de son propre déplacement.

Dans les séries les plus récentes certains tableaux sont entaillés, découpés de part en part, intégrant dans leur composition le mur d'accrochage ; d'autres au contraire, souvent doubles, et qui parfois s'ouvrent en leur centre, sont installés sur des socles : on peut les contourner, le mur ici devient inutile.

A partir de la *Machine Spéculaire* on se trouve donc plastiquement devant *une sorte d'objet, une peinture qui est en même temps sculpture* mais qui n'est en rien un genre de sculpture polychrome, qui demeure un tableau et se regarde encore comme une peinture.

Cet *objet étrange, mutant*, qui permet au regard de reconstituer le cube, et d'imaginer l'intérieur, réunit l'espace virtuel de « l'image imaginaire » en tant que peinture, et tout l'espace palpable, sensuel, corporel, qui tient à la sculpture.

Il donne à Arons l'occasion de mieux dégager sa *vision d'un monde double*, celui des sens, sujet de la phénoménologie, dans lequel notre corps est plongé au quotidien, et celui d'un autre monde, extra-sensoriel, dont nous sommes aussi constitués, mais qui n'apparaît guère qu'en théories abstraites, dans les sciences physiques par exemple, et que nous ignorons ou refoulons ; *la Machine Spéculaire, peinture « métisse »*, serait *la solution d'Arons* pour introduire à cet espace supplémentaire.



Cette peinture inclassable, qui donne lieu à un travail assidu, quotidien, jamais différé, est restée pour de multiples raisons (dont nous avons esquissé certaines),

beaucoup trop confidentielle ; « Mécénat partagé », une association créée autour de cet artiste en 1987 a déjà fait beaucoup. Il s'agit aujourd'hui d'élargir encore le cercle, faire que cette œuvre touche un public plus vaste. A nous qui avons la chance de vivre en Provence, sa terre d'élection, et qui avons en outre le privilège de côtoyer aisément le peintre, à nous donc de saisir l'opportunité unique de faire sortir cette œuvre singulière de l'atelier pour l'offrir au ...