



ARONS MM

ARONS



Tab.25 Premier matin 1998 125 cm x 94 cm x 25 cm

Anne Lauzent

Jan Arons

volumes suggérés/volumes palpables

✱

Jan Arons, la jeunesse

Jan Arons est hollandais, né à 's Hertogenbosch¹ 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.

En 1961, il épouse le peintre Jacqueline Blewamus, et 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 s'installent définitivement en Provence. Leur fille unique, perpétuant une solide tradition familiale chez les Arons, a choisi la carrière musicale.

Enfant révolté et inadaptable, puis jeune adulte immergé dans une société encore meurtrie par les conséquences de la Seconde Guerre Mondiale, Jan Arons ressent très tôt la violence et l'ambiguïté du monde qui l'entoure. À cet égard, le discours que tiennent alors sa famille et son entourage hollandais, discours édulcoré et volontairement aveugle sur les événements récents, ne correspond en aucune manière à ce qu'il perçoit de la réalité brutale. Peut-il exister deux mondes, deux niveaux de réalité ? La méfiance envers la parole officielle et l'apparence des choses s'installe alors en lui, et va définitivement influencer ses idées, ses actes, et sa démarche professionnelle.

Son incapacité à communiquer, à s'exprimer d'une manière courante, le pousse vers l'expression artistique, seule voie envisageable. Il choisit la peinture, mais dans ce domaine à nouveau Jan Arons est en conflit d'idées avec la plupart de ses professeurs hollandais, qui sont encore expressionnistes. Leur enseignement le laisse insatisfait, car il estime que l'art ne peut plus être le même après cette rupture qu'ont provoqué la guerre et ses sommets d'horreur.

L'urgence d'un autre mode d'expression -littéraire, plastique, musicale, philosophique²- se confirme 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 développée autour des théories révolutionnaires de Freud, et la physique avec la réalité nouvelle de la matière, du temps et de l'espace. La géométrie euclidienne des droites a laissé place à l'espace courbe de Riemann et ceci constitue un changement fondamental que les artistes ne peuvent ignorer. L'espace/temps d'Einstein qui en découle, comme la découverte de la mécanique quantique, ne peuvent



Table et chaise 1962 - 39 cm x 25 cm



Intérieur avec chat 1963 - 30 cm x 22,5 cm



Femme assise 1963 - 25 cm x 37 cm

manquer d'interférer sur l'espace interne de la peinture elle-même, depuis le début du vingtième siècle.

Un sentiment pénible de décalage avec la réalité tourmente donc incessamment le jeune Arons. Il ressent cruellement, pour lui-même, cette nécessité de trouver un autre mode d'expression, plus adapté au monde qui l'entoure. Puisque les valeurs majeures se sont effondrées, que l'art ne peut plus être le même, il faut, pense-t-il alors, "*inventer une peinture*".

L'occasion d'un séjour à Paris, pôle culturel dans les années 1950-1960, lui permet de sortir de son isolement intellectuel. La création artistique y est en effervescence, des pensées révolutionnaires et des écritures nouvelles apparaissent. Chez Michaux, Beckett, chez Sartre et sa philosophie existentialiste, Arons trouve enfin un état d'esprit et d'âme qui convient en tout point à ce qu'il ressent. *Sartre*, dit-il encore aujourd'hui, *me faisait sentir un souffle de "vraie vie"*.

L'étape française lui permet aussi de voir une nouvelle peinture, à Paris l'œuvre de de Staël, et en Provence³ celle de Monticelli et de Chabaud. Arons découvre chez ces peintres un travail sur la matière qui l'intéresse particulièrement. Il comprend que quelque chose de nouveau apparaît là, dans la matérialité même de la peinture, qui pourrait être une ouverture vers ce trop nécessaire changement qu'il invoque, vers "*l'invention*" d'une autre peinture.

De retour à Amsterdam quelques années plus tard, il commence à construire son œuvre, cherchant spontanément à intégrer une nouvelle dimension à la peinture, à introduire un ou plusieurs éléments qui permettraient de perturber le plan pictural ordinaire, de créer des espaces différents, multiples, complexes, en accord avec ce qu'il sait et ressent de l'univers environnant. C'est dans la matière même de la peinture que doit s'opérer cette transformation de l'espace pictural traditionnel, l'espace traditionnel étant aux yeux d'Arons le tableau/fenêtre ouvert sur un monde en perspective centrale, inchangé depuis la Renaissance. Il appelle cela le "continu", où l'ensemble de l'image s'inscrit dans une unique logique. Le début des années 60 voit donc l'émergence de cette expérience insolite, poursuivie depuis plus de quarante ans avec la même curiosité, constamment renouvelée, et le même élan créateur.

3. La Provence
(Arles, Les Baux,
Avignon surtout)
devient rapidement
la terre d'élection
du peintre.
Il la découvre
alors qu'il est encore
un tout jeune-homme
marchant dans les traces
de Van Gogh.
Il y lie de solides amitiés,
et ne cessera d'y revenir
chaque été pendant
près de cinquante ans,
pour y faire souche enfin,
en 2001.





Tab.1 Virage 1963 40 cm x 30 cm



Tab.2 Nappe Bleue 1964 30 cm x 40 cm

Une nouvelle vision de l'espace pictural...

Dès 1961, Arons s'oriente, d'abord peu sûr de lui, vers un style que la critique qualifie de "nouveau"⁴ et qui déclenche un succès immédiat. Il pose sur sa toile de larges épaisseurs de peinture, des reliefs impressionnants de matière traitée comme de la terre glaise, qui ont pour effet de transformer littéralement la planéité classique du support, et de faire du tableau un ensemble vibrant de masses colorées projetées largement en avant. Ces masses jaillies du panneau créent alors une structure atypique qui ne sera jamais abandonnée. Elles installent d'emblée l'élément fondamental de la peinture d'Arons, une ambivalence plastique plan/volume qui ne cessera plus.

Les premières toiles sont des petit formats de 30 cm x 40 cm chacun environ. Il les travaille à plat, projetant, agglutinant ou modelant des paquets de peinture pure saisis à pleine main et retravaillés au couteau. Le peintre procède ici comme un sculpteur, figurant dans l'épaisseur ductile de la matière des sujets simples du quotidien, les êtres et les choses de son entourage immédiat. Ce traitement singulier transforme l'apparence ordinaire de ces images classiques, par ailleurs composées ici très rigoureusement.

Chacune d'entre elles devient un monde charnel, vibrant de sa matière colorée dans la masse : intérieur douillet, chemin, maison, village, tout est transfiguré, à peine perceptible, si ce n'est parfois un fragment d'objet ou de corps plus évident, ou bien les titres qui, chez Arons, ajoutent toujours un supplément de sens : *Atelier, Virage* (Tab.1), *Quartier gitan, Maison d'angle* (Tab.3), *Pays intérieur* (Tab.4), *Chemin de sable*, ou *Angle de vision*.

Des qualités exceptionnelles de coloriste apparaissent immédiatement dans ces œuvres de jeunesse déjà étonnamment maîtrisées. Ainsi dans *Nappe bleue* (Tab.2), une petite toile de 1964, une matière dense, épaisse, généreuse, éclate en couleurs irisées, des rouges, verts, bleus, roses, jaunes, modulés et structurés par des passages de blanc, des zones de forte lumière. Le contraste est frappant entre cette partie supérieure, traitée comme un bouillonnement de pâte souple et ductile, plissée par endroits, vivante, charnelle⁵, et la partie inférieure du tableau traitée en aplat, lissée au couteau, dont certaines zones, structurant l'ensemble, pénètrent dans les paquets de peinture-chair modelée au-dessus d'elle.

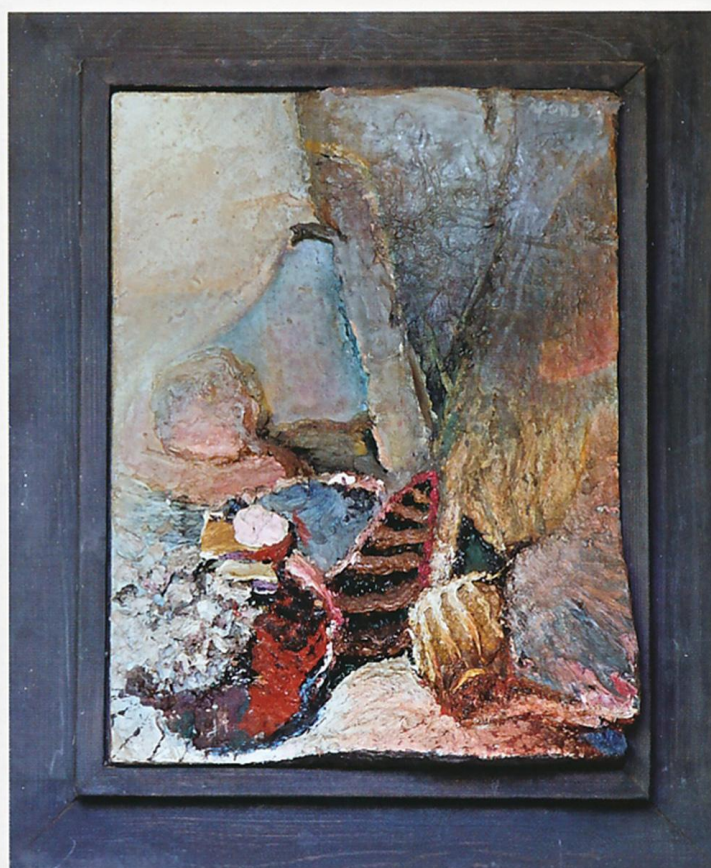
Cette matière sensuelle semble constituer pour Jan Arons l'essence même de sa peinture : ...avec des spatules j'ai mélangé de gros paquets de couleurs ...quelque

5. Dans "Peinture parlée", un texte écrit par Arons en 1980, des années pourtant après cette toile, on trouve des expressions très significatives qui confirment ce que l'on ressent à la vue de ce tableau. Arons y parle de sa manière et de ses raisons de peindre. L'accent y est mis sur l'aspect charnel, très sensuel, de l'acte de peindre, ce contact presque sexualisé avec la matière : "de mon côté est le monde de l'attouchement. Là, on modèle avec les doigts, les lèvres, la langue et le sexe, la peau tiède, lisse ou rugueuse, poreuse, humide, visqueuse, épineuse ou poilue des choses... monde de douleur... d'interpénétration, la viande dans la bouche, le scalpel et le couteau meurtrier dans la peau. Le sang y coule... etc." Ce texte était aussi une performance (qui est bel et bien restée à l'état de projet) au cours de laquelle, par l'intermédiaire d'une actrice professionnelle (Martine Chevallier, actrice à la Comédie française et amie du peintre), Jan Arons "peignait-parlait" en direct un tableau.

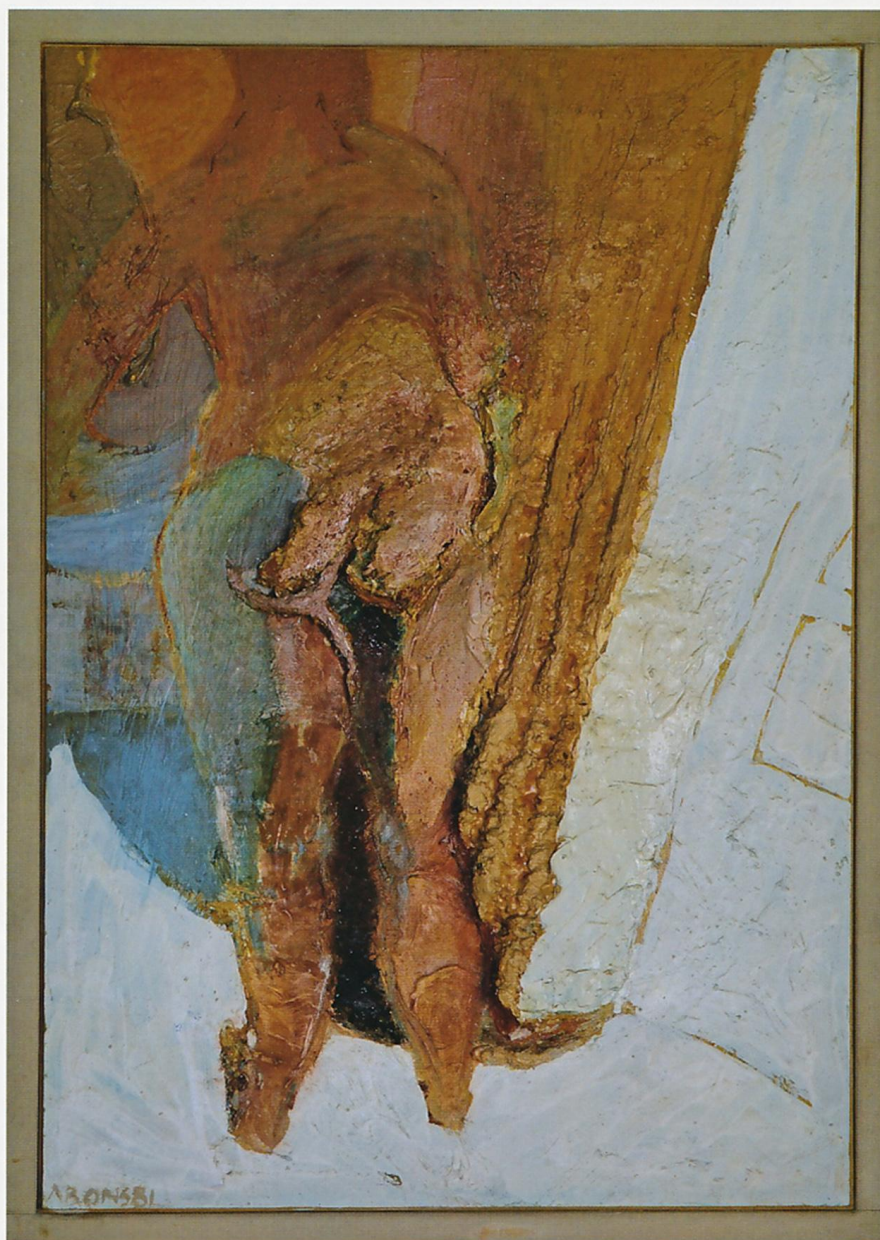
4. Dans un article paru en 1965, à l'occasion d'une exposition avec son épouse Jacqueline Bleuwanus à la galerie 845 à Amsterdam, Jan Arons est présenté comme "l'un des deux ou trois jeunes pionniers de la peinture hollandaise" par le critique Jan Eykelboom.



Tab.3 Maison d'angle 1973 33 cm x 44 cm



Tab.4 Pays intérieur 1979 44 cm x 33 cm



Tab..5 Marseillaise 1981 130 cm x 91 cm x 9 cm

*chose qui est entre le plaisir et l'envie de vomir m'a poussé. Les dimensions sont près de celles des doigts, des mains. En séchant cela fait une peau... etc.*⁶

6. Extrait de *Peinture parlée*, op.cit.

Cette peinture très audacieuse des premières années, jamais vue en Hollande, déclenche un succès immédiat. Arons est demandé partout et la régularité de sa recherche en souffre. Réfractaire à cette excessive médiatisation, il décide de se consacrer exclusivement à son travail d'atelier, car pour lui le but, l'urgence, ne sont pas de tomber dans un art de marché mais de parvenir au mieux à exprimer sa vision du monde. Matériellement, il est soutenu 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. Ce système, loin d'assurer l'aisance ou le confort, lui permet cependant de continuer sa recherche, en le soulageant des nécessités les plus élémentaires du quotidien⁷. Une évolution régulière commence alors, loin du tapage médiatique, ce qui permet à l'œuvre de prendre toute sa dimension.

7. La « contre-prestation » est supprimée au milieu des années 80. En 1987, le psychiatre Pascal Gilot, ami du peintre, crée Mécénat partagé, une association dont les adhérents, par un système d'achat préférentiel, prennent le relais du gouvernement hollandais et permettent ainsi à Arons de continuer à se consacrer uniquement à son œuvre.

Jusqu'au début des années 1990, les volumes de peinture grasse et sensuelle resteront la marque d'Arons, peinture appliquée à partir des années 70 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 en Provence. Durant l'hiver, 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, 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.

Au cours des années 70, puis 80, des tableaux majeurs voient le jour. Des solutions nouvelles apparaissent dans ces panneaux de grande dimension où les empâtements ne sont plus autant monolithiques mais structurent l'espace pictural en soulignant les figures, les volumes. De 1980 à 1984 plusieurs séries sont ainsi réalisées autour du corps féminin, des « Nus » magnifiques donnant lieu à quelques expositions mémorables, en Hollande et en France. On y aperçoit ce style en évolution, les masses de matière toujours présentes, mais qui n'occupent plus la surface totale du tableau. La sensualité est évidente dans ces corps souvent monumentaux, débordant le cadre du tableau comme *Déploiement* en 1980. La composition est toujours très travaillée, les empâtements marquant les zones d'ombre du corps généreux.

Ce principe de composition est le même dans plusieurs des panneaux, *Grande, Montagnette, Assoupie, Marseillaise* (Tab.5), *Cuivre*, ou *Albertine et Andrée peut-être* (Tab.6). Ce dernier tableau est une référence claire à Proust. Arons s'inspire souvent de ses lectures

et d'importants auteurs de la littérature mondiale nourrissent son travail, parmi lesquels Dante, Musil, Nietzsche, Proust, Beckett, sont cités régulièrement. Les "Nus" feront pour la plupart l'objet d'une exposition remarquable intitulée "*Le ventre de la terre*", en 1982, à la galerie Peinture fraîche à Paris. Les couleurs générales des peintures sont de terre brune et ocre avec quelques rares touches de tons pastel, à l'exception de certains panneaux dans lesquels la lumière des blancs, largement utilisés, découpe et met en valeur les formes des corps nus (*Voie lactée*, *Sommeil blanc*) créant une opposition très nette des couleurs et des valeurs. Dans le panneau *Genou dressé* (Tab.10), un morceau de lumière fulgurante vient encore éclairer le bas du corps féminin, absorbant en partie ici une belle composition géométrique aux couleurs et touches très bonnardiennes.

Pendant deux années consécutives, 1985 et 1986, Arons travaille sur un thème qui le passionne, "*La table de E*". Ce sujet qui va donner naissance à l'une des périodes les plus riches de son travail, lui est inspiré par la lecture des "*Grandes épreuves de l'esprit*" de Michaux, dans lequel le poète relate le cas clinique d'un malade schizophrène, qu'il nomme "E". Cet homme, "E", interné dans un hôpital psychiatrique de province fabrique une table en bois, qu'il ne cesse de "remplir", de couvrir d'une quantité inouïe d'éléments disparates empilés, collés, agglutinés, toujours dans l'idée obstinée de "finir" sa table. Il en résulte une construction délirante qui rend l'objet complètement inutile, inopérant, ayant perdu sa fonction première, à l'inverse du but recherché. Arons, comme Michaux, est fasciné par ce délire schizophrène, et cette personnalité double, scindée, construisant sans relâche (et sans volonté de création), un objet "discordant". Utilisant toujours des variations de perspectives dans l'espace du tableau, Arons décide d'imiter "E", et, à la manière dont ce dernier travaillait sa table, il compose ses peintures avec beaucoup d'éléments disparates, et dans le sentiment que "*je m'arrêtais à la fin, plus que je les finissais*" dit-il⁸

8. Détail anecdotique mais assez troublant, ayant titré "*Discordance*" un des tableaux de la série, Arons apprendra bien plus tard que ce nom était donné à la schizophrénie dans le passé.

Les tableaux de la série sont composés de fragments hétéroclites de peinture, d'une épaisseur étonnante, qui jaillissent des panneaux, formant des vallées, parfois même des grottes sombres, comme dans *Oval* de 1985 où certaines parties s'avancent à 15,5 cm d'épaisseur. Des sillons, lignes dynamiques de peinture traitée en aplat, traversent certains tableaux, structurant fortement la composition, formant la séparation, la "schize", et accusant les empâtements fous. Ils apparaissent dans *Contresens* (Tab.9), *Congénital*, *Surcroît* (un format carré très rare chez Arons), *Croix et cordes*, tous des tableaux de 1986 où l'on retrouve la même tonalité générale de fond gris, des rouilles granuleux dans les épaisseurs, de larges dégradés de rose et quelques bleus, et des éclats réduits de rouge et vert dans *Croix et cordes*. Certains éléments de figuration apparaissent, comme les réveils qui titrent les panneaux *10b35* (Tab.7) et *10b07* de 1985. La table elle-même n'est réellement perceptible que dans *Interlocal* (Tab.8) de 1986, une belle composition assez nettement figurée. Sinon l'impression de perspective est



Tab.6 Albertine et André peut-être 1982 130 cm x 92 cm x 8 cm



Tab.7 10h35 1986 90 cm x 130 cm x 8 cm



Tab.8 Interlocal 1986 130cm x 150 cm x 12 cm

donnée par le travail de la peinture et des disparités volumiques, comme dans les séries de Nus. Les titres des panneaux "Table de "E" sont très parlants, comme toujours chez Arons. Ils mettent sur la voie, donnent une direction de pensée au spectateur.

Ainsi *Agrégat*, *Supplétif*, *Surcroît*, ou *Transplant*, *Dissémination*, *Etat désimplifié*, *Egalité conditionnelle*, *Contresens* (Tab.9), expliquent à la fois la singularité du sujet (l'empilement fou d'éléments multiples et sans objet précis de la table de "E"), et la peinture issue de ce thème, cohabitation savante de plan et de volume.

Au cours de la même année, 1986, Arons réalise la série "Père" qui reflète l'émotion et les tourments d'une longue épreuve, l'interminable agonie d'un être proche qui obsède le peintre. Il dédie certains des tableaux à Alberto Giacometti disparu vingt ans auparavant (*Alberto Giacometti mourant* (Tab.11) et *La mort de Giacometti*), dont les sculptures, personnages décharnés, lui rappellent probablement la cachexie poignante de son père mourant. Les couleurs, les formes de la série "Père" touchent au dramatique. On y reconnaît bien sûr des personnages presque squelettiques allongés dans des lits, bardés de tuyaux et de poches, le visage creux dévoré d'une longue barbe d'un *Barbu mourant*, et un triptyque horizontal saisissant, *Morts célèbres* (Tab.12) dans lequel apparaissent trois visages cadavériques, masques mortuaires rappelant certaines figures tourmentées de Francis Bacon. Dans le panneau *Vieillard malade* la figure disparaît quasiment, informe, fondue dans la peinture, et l'ensemble n'est plus que matière.

Dans ces tableaux, comme dans les séries de nus ou les quelques grands formats qu'il réalise au cours de ces années, *Danse*, *Coin de table* (Tab.13), *Chaos*, *Cale*, etc., les volumes de peinture accumulée, parfois d'une épaisseur confondante (16 cm pour *Cale* en 1983) créent une perspective "réelle" en somme, comme une troisième dimension incarnée. La pensée d'Arons évolue sans cesse. Il cherche toujours à exprimer la complexité de ce qui est, à intégrer dans sa peinture d'autres dimensions. Il veut globaliser le "tout" multiple qu'il perçoit, et 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. Le philosophe Morin lutte depuis des années contre ce qu'il nomme la "pensée simplifiante" et définit comme une nécessité le principe de la "pensée complexe". Car pour lui l'ordre et la simplicité ne peuvent exister dans l'Univers⁹, qui révèle au fil du temps une réalité démesurément complexe. L'aléatoire, *absence de fondements qui atteint la connaissance scientifique elle-même*¹⁰, devient ainsi un principe premier. Pour Morin c'est la découverte du désordre¹¹ en physique qui prouve que *l'évolution ne peut plus être une idée simple*¹². Elle est porteuse du multiple et de toutes les contradictions réunies : le désordre, partie

11. "... On a découvert dans l'univers un principe de dégradation et de désordre... puis l'extrême complexité micro - physique... (Introduction à la pensée complexe, p. 22.)

... une déirante bouillie subatomique de photons, électrons, neutrons, protons, désintègre tout ce que nous entendons par ordre, organisation, évolution... le cosmos brûle, tourne, se décompose. Nous n'avons plus un Univers raisonnable, ordonné, adulte, mais quelque chose qui semble être encore dans les spasmes de la Genèse et déjà dans les convulsions de l'agonie.

... l'Univers est diaspora explosive... son tissu micro-physique est désordre indescriptible... (La méthode 1, op. cit., pp. 38 à 40.)

12. La Méthode, T.1, Op. cit., p. 45

9. Voir Edgar Morin
La Méthode, T.1

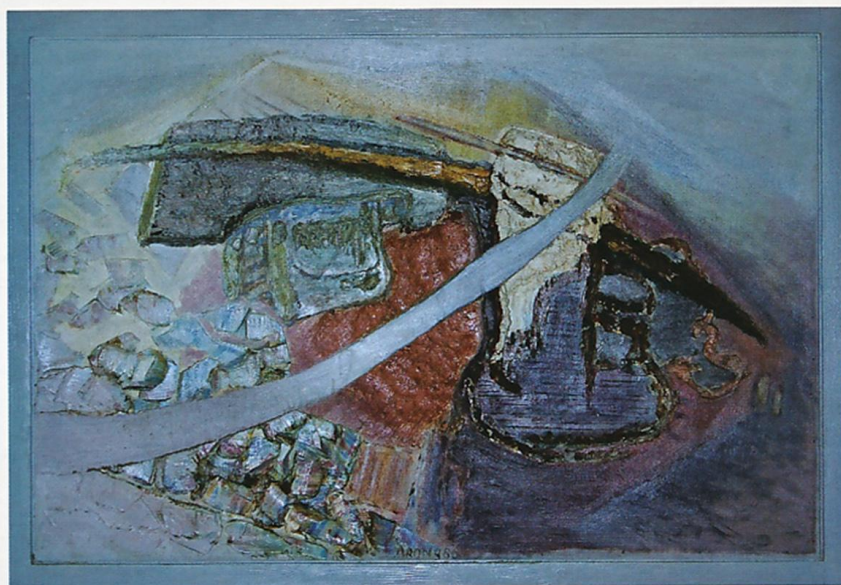
« La nature de la nature »,
Paris, Editions du Seuil,
coll. Points, 1977.

10. Morin Edgar,
"Introduction
à la pensée complexe",
Paris, ESF Editeur, 1990,
p. 131.

13. Introduction à la pensée
complexe, op. cit., p. 21.

micro-physique et cependant constitutive de tout être, de toute matière, est un désordre qui au lieu de dégrader, *fait exister* dit-il. La complexité se présente donc pour lui comme un *tissu ...de constituants hétérogènes inséparablement associés*¹³.

Jan Arons, bien sûr, se sent particulièrement concerné par cette perspective fondamentale de la réunion des contraires au principe même de la vie. À la fin des années 80, son travail prend une direction inattendue autant qu'opportune. En Provence où il s'installe désormais chaque année pendant la saison estivale, le peintre va avoir une véritable révélation. Il découvre un ancien lieu de culte perdu en pleine nature et rendu à l'état sauvage. L'agencement très particulier du site offre aussitôt une solution idéale pour traduire avec davantage de force et de justesse son idée première.



Tab.9 Contresens 1986 90 cm x 132 cm x 8 cm



Tab. 10 Genou dressé 1984 131 cm x 91 cm x 6 cm



Tab. 11 Alberto Giacometti 1986 92 cm x 128 cm x 9 cm



Tab. 12 Morts célèbres (Triptyque) 1986 62 x 130,5 cm x 7,5 cm



Tab. 13 Coin de table 1987 171 cm x 130 cm x 12 cm



Tab. 14 Romain 1988 125 cm x 90 cm x 12,5 cm

Une découverte décisive : la sanctuaire de Saint-Roman

14. Ce genre de sépulture semble être localisé en Provence ; à peu de distance, une centaine de kilomètres, l'abbaye de Montmajour ainsi qu'une autre abbaye très ancienne qui lui est voisine, présentent les mêmes tombes "humanoïdes", creusées pareillement dans le sol rocheux. Il y en a là plus de deux cents...

15. Dès 1230 on parlait de "castrum" pour désigner cette haute colline qui dominait la basse vallée du Rhône.

16. Le vieux cadastre de Beaucaire de 1390 a conservé les noms de tous ces habitants qui avaient droit au four à pain également - lequel, à cette époque là, était le plus souvent installé dans le cimetière même, selon Philippe Ariès (*L'homme devant la mort*, Editions du Seuil, Paris, coll. Points Histoire, 1977, p. 73) -

17. Expression de René Char, in *Partage formel XVII*, du recueil "Fureur et mystère", Paris, Editions Gallimard, NRF, Poésie 1962, p. 69. Héraclite d'Ephèse est une référence notoire pour le poète.

Au cours de l'été 1988, Arons qui cherche toujours à affiner cette idée d'espace "complexe", découvre près d'Avignon un dispositif étonnant. Le hasard d'une promenade aux alentours de Beaucaire, en Provence, le conduit à l'abbaye troglodyte de Saint-Roman, creusée au Moyen-âge dans un massif rocheux, sur un site dont l'occupation remonte au néolithique. Les salles excavées de l'abbaye, toutes voûtées, sont une véritable curiosité, mais la partie la plus étonnante de l'ensemble rupestre est la grande terrasse située au-dessus du sanctuaire. Elle domine toute la basse vallée du Rhône, et dans son sol rocheux sont curieusement aménagées des sépultures, de toutes les tailles, en forme de corps humain¹⁴.

Cent cinquante tombes sont ainsi creusées dans la roche calcaire, et taillées en forme de corps étroit aux bras rassemblés. Elles étaient toutes occupées en 1966 lors de leur découverte, et l'examen des ossements a révélé la présence d'hommes, de femmes, d'enfants. Jean Roche, spécialiste de Saint-Roman, précise que les lieux furent très tôt pourvus de défenses¹⁵ et que les alentours se peuplèrent peu à peu d'hommes et de femmes redevables de la taillabilité à Beaucaire, ce qui leur donnait un droit de sépulture au cimetière du prieuré¹⁶.

Aujourd'hui, vidées et laissées béantes, ces tombes sont abandonnées à la nature et aux éléments. Elles retiennent les eaux de pluie et leur surface liquide agit alors comme un miroir où fusionnent des espaces réfractés et multiples, aussi étrangers que le corps (la forme de la roche creusée), le ciel, mais aussi la terre, la roche ou la végétation. Elle réunit ainsi des notions totalement opposées, le mobile et l'immobile, le fluide et le compact, le dur et le souple... et elle produit un étrange mélange de nature et de culture aussitôt entrevu par le peintre.

L'eau synthétise la diversité, structure et rassemble "naturellement" ces espaces ordinairement incompatibles. Or, c'est bien cette réunion de données contradictoires qui pour Arons constitue l'essence de la matière, confirme sa vision héraclitéenne des choses (Héraclite d'Ephèse, au cinquième siècle av. JC, voyait déjà dans "l'exaltante alliance des contraires"¹⁷ la condition idéale de l'équilibre : "... De ce qui diffère naît la plus belle harmonie" disait-il "... tout advient par discorde et par nécessité"¹⁸).

L'organisation de cet étrange cimetière en plein air est pour Arons une révélation : la multiplication d'images disparates réunies au sein de chaque petite nappe liquide

18. Extrait du fragment 80 : "il faut savoir que le conflit est communautaire, la discorde justice, tout advient par discorde et par nécessité... car il n'y aurait pas d'harmonie sans le grave et l'aigu, ni de vie sans mâles et femelles" cité par Abel Jeannière, Héraclite, traduction intégrale des fragments, Paris, Editions Aubier-Montaigne, deuxième édition, 1977, chap. III, p. 27. Le philosophe grec (v 540-480 av. J.C.), auteur de célèbres "fragments" est considéré par beaucoup comme le père de la pensée dialectique moderne. Sa philosophie du conflit se révèle aujourd'hui d'une grande actualité, notamment en regard des découvertes les plus pointues de la physique sur la discontinuité et l'aspect de contradiction absolue de la matière, comme sur l'émergence déconcertante de la vie, dont l'organisation surgit du plus grand désordre. Dans sa logique des contraires, Héraclite connaissait ou pressentait déjà cette vérité fondamentale, qui lui permettait en outre d'affirmer l'identité de la vie et de la mort... "Vie et mort sont un" disait-il. La philosophie d'Héraclite est également une référence fondamentale pour Jan Arons, qui la cite souvent.

témoigne à ses yeux mieux que tout de la complexité discontinue de la matière, de la réalité du monde.

Les tableaux de cet été 88 seront inspirés par le site de Saint-Roman. La silhouette anthropomorphique de la tombe apparaît dans tous les panneaux : *Lave* (Tab.38), *Morte eau*, *Romain* (Tab.14), *Enfant*... le style change peu malgré l'utilisation inédite de certaines techniques mixtes, des inclusions d'objets, des tissus collés, et quelques éléments disparates qui altèrent encore davantage l'espace pictural. Parmi ces éléments, la feuille d'aluminium collée et agissant comme une couleur de l'ensemble en projetant des éclats métalliques devient prépondérante. Elle représente ici une notion capitale inspirée par l'eau dans les tombes, la notion de reflet, de *spéculaire*. La fragmentation des points de vue que les reflets introduisent désormais dans le tableau représente une évolution plastique importante. La présence de l'aluminium sera systématique à partir de cette année là.

La série "Saint-Roman", est exposée à l'automne 1988 ; elle est constituée de panneaux de bois assez réguliers de 130 cm x 90 cm chacun environ, à l'exception de *Purgatoire* (une référence à Dante), format beaucoup plus grand. Chaque tableau est entouré d'un cadre en bois peint dans la tonalité générale et la peinture est travaillée par endroits à la spatule, en larges épaisseurs. Elle représente une, parfois plusieurs formes nettement humanoïdes, rappelant celles qui entourent l'abbaye de Saint-Roman : des fosses, ou des tombes, dont l'intérieur ici est souvent traité en couches plus fines de peinture, étendue, puis lissée au couteau, tranchant ainsi avec les puissants volumes qui l'entourent. Les couleurs brunes, ocre, rouille, avec des passages de vert, de gris, de blanc parfois saturé, rappellent la terre ou la roche, quelque chose de naturel. Des éléments hétérogènes sont collés sur certains panneaux. Un bourrelet de tissu, dont on aperçoit sous les touches de peinture le motif à carreaux rouges et verts, s'enroule autour de la fosse dans le tableau *Romain* (Tab.14). Un fragment de la même étoffe est posé en aplat dans le panneau *Abîme*, où il paraît concrétiser la limite d'une terre découpée sur une bande de blanc lumineux, et gardée par de singulières sentinelles à la longue silhouette : ces silhouettes entourées d'une espèce de gloire sont les tombes redéfinies par le peintre, qui semblent souligner ici, comme certaines apparitions dans des grottes, l'aspect sacré du site.

La colline de Saint-Roman, occupée dès le néolithique, était probablement sacralisée depuis longtemps. En effet sa situation isolée et surélevée était déjà idéale pour former une zone funéraire antique, et même une aire de culte païenne, puisqu'il est reconnu que le christianisme naissant conservait les lieux de culte du monde païen. En outre dans la mentalité médiévale l'emplacement de la sépulture jouait un rôle social important, permettant à chacun des chrétiens de garder sa place dans le groupe. C'est



Tab. 15 À terre 1988 124 cm x 98 cm x 7 cm



Tab. 16 Morte eau 1988 130 cm x 91 cm x 8 cm

alors tout le cimetière qui gagne du "sens" ...ce qui compte, dit l'historien Philippe Ariès ...est l'espace public et clos des sépultures¹⁹.

La terrasse rocheuse de Saint-Roman est certainement depuis longtemps un lieu symbolique, grâce à la présence des "tombes-mémoire" contenant encore dans leur volume évocateur tout l'esprit d'une époque.

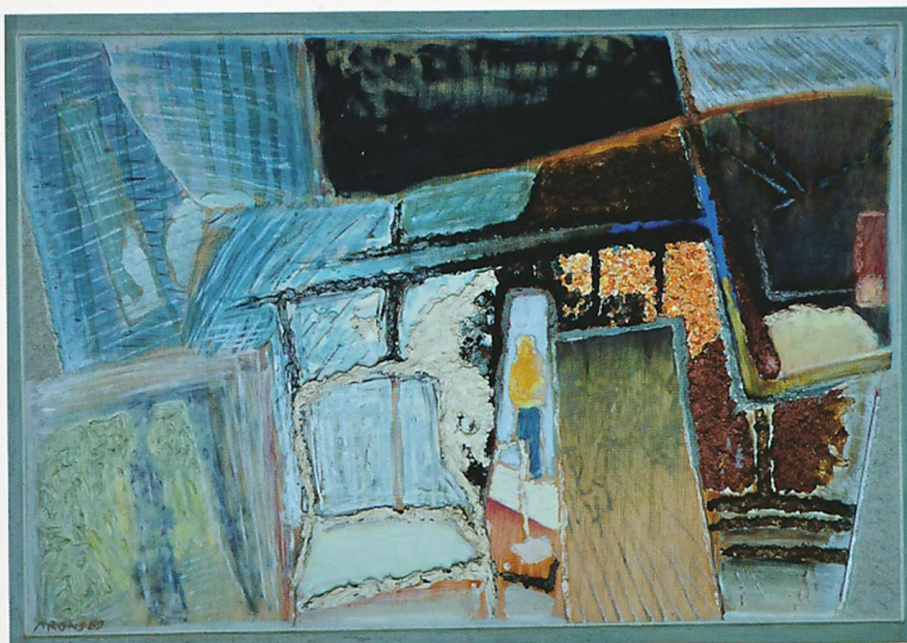
Dans le panneau *À terre* (Tab.15) apparaissent des inclusions de terre cuite. L'argile, travaillée ici en monticule, délimite l'intérieur de la "tombe", formant une sorte de corps de terre rouge qui garde l'empreinte du modelage. Quelques pièces reçoivent une feuille métallisée collée, de l'aluminium, un procédé déjà présent quelquefois dans le travail de Jan Arons, et qui aura, comme on l'a signalé, une suite longue et fructueuse à partir de 1988. Ici l'aluminium apparaît essentiellement à l'intérieur des fosses : dans le tableau *Romain* (Tab.14) où ses reflets moirés donnent un aspect chatoyant à la haute forme humaine, et dans *Lave* (Tab.38), un des rares panneaux horizontaux dans lequel la tombe monumentale, au premier plan, est entièrement métallisée, tandis qu'à l'arrière se déploie le panorama des méandres et de la vallée du Rhône. Cette dernière, épais volume de matière tourmentée, surplombe comme un balcon de terre brune la sinuosité du fleuve, ainsi que la tombe géante dont elle reprend exactement la forme ovoïde. La composition générale s'affirme à nouveau par le jeu inégal des volumes de peinture. La matière est en partie appliquée en touches légères, et des zones plus épaisses structurent énergiquement l'ensemble (*Morte eau* Tab. 16).

Arons, dans ses grands panneaux, emploie uniquement des couleurs à l'huile, en tubes ou en boîtes, qu'il travaille avec toutes sortes d'outils, des pinceaux, des brosses, parfois un peigne de peintre en bâtiment qui ajoute de la matière et du rythme. Quand le tableau est très avancé, il intervient avec un soufflet à bouche qui disperse délicatement la couleur et apporte une finition soignée. Dans certaines parties, travaillées et plus ou moins aplaties au couteau, le traitement de la peinture évoque celui de Fautrier, cette étrange pâte que décrit Jean Paulhan, mélange de pastel broyé, d'huile, d'encre et d'essence²⁰ ; mais ces parties semblent plutôt être chez Arons des "passages" à but structurant, sa recherche étant davantage orientée vers le volume que vers le pur matiérisme.

19. *L'homme devant la mort*, op.cit. p.60

20. Cette matière très personnelle que s'est fabriquée Fautrier ce sont "d'épais grumeaux aplatis, un badigeon de sard, un écrasé d'huile et de pastel, tout un sabrage de craie grasse... le tout astiqué pilé, bouilloné à la main et qui s'applique à la hâte, sans repentirs" dit l'auteur qui insiste sur l'aspect extrêmement violent de cette peinture. Jean Paulhan, *Fautrier l'enragé*, Paris, NRF, Gallimard 1962





Tab. 17 Greffes 1989 90,5 cm x 130 cm x 6,5 cm



Tab.18 Passage à niveau 1989 127 cm x 89 cm x 7 cm

Du reflet de l'eau à celui du miroir...

21. Expression de l'historien Marc Le Bot, in *L'œil du peintre*, Paris, NRF, Gallimard, coll. Le Chemin., 1982, p. 108.

22. Ce tableau fait référence à l'expérience étonnante de Daniel Paul Schreber (1842-1911) président de chambre à la cour d'appel de Dresde, et névropathe gravement atteint, capable cependant d'écrire ses mémoires et toute son expérience dans un style clair et même littéraire. Son cas fit l'objet de nombreuses recherches en psychiatrie, notamment de Freud, et fut cité dans de multiples ouvrages dont *Les grandes épreuves de l'esprit* de Michaux, ou *L'anti-Oedipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, plus récemment. Le délire schizophrénique du président Schreber inspire Jan Arons, très impressionné par la lecture des *Mémoires d'un névropathe* (1903, ed. Oswald Mutze, Leipzig, et 1975, Éditions du Seuil, coll. Points, pour la traduction française). Dans des tableaux, comme ce triptyque, et dans plusieurs des sculptures de cette année 1989, il concrétise « l'événement » dont parle Schreber, soit l'impression très nette qu'a ce dernier d'être devenu femme, et la vision

Du reflet de l'eau à celui du *miroir* la trajectoire de la pensée est directe. Au printemps 1989, à Vallabrègues, ce dernier émerge dans l'œuvre d'Arons. À la fois très matériel, et chargé d'un puissant symbolisme, cet instrument exceptionnel est semblable à la peinture à plus d'un égard : il est comme elle un imposteur, un maître de l'illusion qui brouille les pistes. C'est ainsi qu'il implique d'importantes notions bipolaires et contradictoires de vrai ou de faux, d'intérieur ou d'extérieur, de surface ou de volume, ainsi que les mystères du regard et de la pensée qui lui sont liés par tous les mythes encore vivants : « *Magie et science se disputent les miroirs* »²¹.

La notion du réel est donc particulièrement mise en question dans cet instrument équivoque. C'est sans doute un des aspects qui a guidé le choix de Jan Arons. Dans la production de l'été 1989 où apparaît le miroir, les peintures prolongent et confirment le développement complexe, 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 : *Greffes* (Tab.17), *Passage à niveau* (Tab.18), *Miroirs*, les tableaux dans leur ensemble ont une certaine légèreté, des couleurs pastel qui leur confèrent une sorte de gaieté. Les dimensions des panneaux varient ; certains sont très grands, comme *les miroirs de Schreber* (Tab.19), triptyque assez rare dans l'œuvre²². La forme quadrangulaire du miroir intervient aussi pour transformer la composition d'ensemble, créant une série d'arêtes plus ou moins vives, d'angles droits qui se chevauchent ou s'interpénètrent, les lignes droites ou obliques créant « naturellement » une forte composition. Ici la matière ne fait qu'ajouter un supplément de présence par son épaisseur tactile.

La feuille d'aluminium, largement utilisée, évoque là encore, et a fortiori, la notion spéculaire découverte dans la tombe, dont le miroir est le prolongement logique : elle explicite en somme la nature littéralement spéculaire de l'objet.

Dans cette série Arons réalise *Naissance du bleu* (Tab.20), un panneau qui représente un grand miroir central entouré d'un large cadre de peinture travaillée en pleine pâte. Il est juste de considérer ce tableau comme un jalon de l'évolution picturale, car les prémices timides d'un changement capital de la forme esthétique y apparaissent. En effet pour la première fois le peintre a radicalisé, d'une certaine manière, la notion de volume, en entamant concrètement le plan du tableau : il a réalisé un creux

réaliste qu'il en a, même, en se regardant dans des miroirs "...ma poitrine peut convaincre n'importe qui de la présence de seins féminins relativement bien développés" écrit Schreber
"...quiconque me verrait debout devant un miroir, le haut du corps dévêtu...serait convaincu d'avoir devant soi un buste féminin" et, ajoute-t-il plus loin...
"qu'on se garde de prendre ce qui m'anime ici pour de la basse sensualité..."
je ne permettrai jamais à quiconque le moindre soupçon qu'il puisse y avoir de ma part une lubricité quelconque...".
etc. (in *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., pp.230-231.)
Le livre entier témoigne en fait, non seulement d'une souffrance extrême, mais aussi d'une rupture de la personnalité, d'une fracture, une séparation de l'esprit dans un même corps, inhérente à ce genre de trouble bien sûr, mais qui dès lors intéresse particulièrement Jan Arons.

“réel” en découpant le support lui-même, accomplissant là encore un geste de sculpteur - ou “d’assembleur” - autant que de peintre. C’est le début d’un procédé plastique qui deviendra systématique et essentiel dans la définition du style d’Arons. Dans ce panneau singulier la notion d’opposition formelle est plus franche encore que dans la période des lourds empâtements entremêlés. Par répercussion, à travers lui commence à se poser une question centrale, touchant à la définition artistique elle-même, qui devient floue, indéterminée. L’année suivante, en 1990, une idée remarquable va voir le jour, qui permettra au peintre de radicaliser cette démarche ambivalente.



Tab. 19 *Les miroirs de Schreber* (triptyque) 1989 175 cm x 271 cm x 12 cm



Tab. 20 Naissance du bleu 1989 127 cm x 89 cm x 8 cm



Tab.21 Sonate 1991 120 cm x 90 cm x 15 cm

La Machine Spéculaire

Les quelques mois passés sur le miroir ont acheminé Arons vers la certitude que dans le reflet se trouve une solution à son problème. Durant l'hiver 1989/90, à Amsterdam, le peintre prolonge son thème estival dans des travaux sur papier. Un jour, alors qu'il cherche comment disposer ses miroirs sur la surface de la feuille, deux d'entre eux s'installent en quinconce, formant spontanément un parallélépipède²³.

C'est une révélation : de la manière la plus naturelle du monde, dans une grande simplicité, l'esprit de la tombe vient de se reformer sous les yeux d'Arons. Les miroirs, dans cette nouvelle organisation structurelle, ne reflètent plus l'un dans l'autre les mêmes images, dupliquées ou multipliées, mais, à l'instar des tombes rupestres qui retiennent et contiennent le *Tout* environnant, ils réunissent des espaces totalement hétérogènes, parfois opposés, contradictoires, reliés ici par la ligne d'intersection qu'ils forment en se touchant.

Le parallélépipède, baptisé *Machine Spéculaire*²⁴, apparaîtra désormais dans tous les travaux.

Ce qu'Arons recherche depuis longtemps est, dit-il, *une logique du total à l'intérieur d'un format* ; or, la *Machine Spéculaire* offre d'emblée ce résultat inespéré. Structure stable et simple, elle réalise en fait la synthèse de la tombe spéculaire et du miroir : elle réunit les espaces dans "un seul objet". Les deux miroirs réunis par une ligne d'arête centrale ayant donné l'idée de ce volume, la figure parallélépipédique installe désormais une composition triangulaire dans chaque panneau (*Cristal éventré* Tab. 43). Ce système répétitif et cette forme géométrique neutre ont l'avantage immédiat de structurer avec force l'intérieur du tableau. C'est une force compensatoire à toutes les énergies qui vont advenir, affleurer en surface : des images en évolution, fragiles, labiles, éphémères, cet aspect éphémère du reflet émis par les surfaces miroitantes. Il y en a six maintenant, les six faces de six miroirs réunis par leurs interfaces fines et rigides, lesquelles structurent désormais l'espace pictural. Trois des faces seulement sont visibles, parfois quatre par le jeu de certaines transparences, mais c'est le cube que le regard imagine et reconstitue instantanément. Arons a trouvé sa "figure".

C'est une étape essentielle, un geste qui ouvre sur des années de travail assidu, toujours renouvelé, poursuivant, même dans la permanence de cette forme fixée pour longtemps, une évolution entamée bien avant les tombes spéculaires.

23. "L'idée du parallélépipède est née par le plus grand des hasards" dit Jan Arons... "en 1989 je travaillais sur papier des études de plusieurs miroirs dans un espace, histoire de créer un contexte naturel qui permette de réunir des mondes très différents. J'en ai fait un grand nombre. Un jour, deux miroirs côte à côte se sont mis à ressembler "tout seuls" à un parallélépipède. Dans un éclair j'ai vu devenir objet cet ensemble de miroirs..." etc. La Machine spéculaire a donc surgi du geste du peintre sur le papier, d'une manière totalement irréfléchie et s'est imposée dès lors comme une évidence. Le hasard ouvrant la voie à l'œuvre est parfois inespéré. Ainsi Kandinsky, découvrant un soir un de ses tableaux posé sur le côté, et le trouvant d'une beauté sublime, comprend - ou décide - alors que le sujet nait à la (sa) peinture et invente ensuite l'Abstraction.

24. C'est un ami du peintre, l'écrivain Jean Buffile, qui suggère ce titre parfaitement adapté. Quelques années plus tard Arons crée un système, un artifice agissant exactement (et peut-être mieux) comme ce jeu de miroir, un volume réel suscitant des travaux sur photos, ainsi que des films.

Ainsi il n'y a pas de rupture révolutionnaire dans le travail, mais plutôt, à travers la stabilisation de cette figure définie et de ce thème récurrent, la systématisation des principes les plus significatifs. Parmi ces derniers, l'usage de plus en plus large au fil des années de la feuille métallisée censée "matérialiser" le spéculaire, dont il est définitivement question. Le mélange encore, surtout dans les premières séries, de matière épaisse et de passages lisses affleurant légèrement en surface, données plastiques qui céderont la place à un volume réellement fabriqué : découpé, creusé, ou rapporté à même le panneau de bois. Là se trouvent quelques transformations radicales, des transformations sur le support lui-même.

Ce volume qu'Arons construit désormais, héritier direct du volume des premières années de travail, les masses de peinture modelées comme de l'argile, singularise encore l'aspect plastique. Ce procédé définit plus clairement la cohabitation, déjà présente en un sens, de deux systèmes d'expression étrangers sinon contradictoires : peinture et sculpture -soit, l'interpénétration d'un volume réel, tactile, relevant de la sculpture, et d'un plan pictural traditionnel, monde virtuel de l'image-.

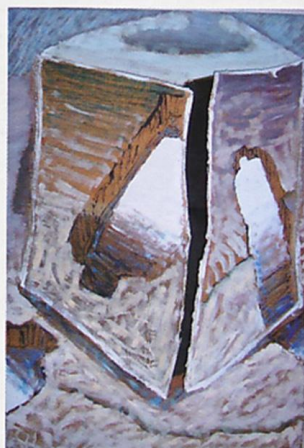
Dans la série de 1991, "*Trialisme*", Arons recommence à découper, à entamer directement les panneaux à même le bois, comme il l'avait fait une première fois pour *Naissance du bleu* (Tab.20), dans la série des *Miroirs* en 1989. Il s'agit d'un geste d'assemblage, mais parfois aussi d'un traitement violent infligé au support : les panneaux *Sonate* (Tab.21) et *Avers-revers* (Tab.23) sont ainsi cassés, brûlés, creusés, découpés. On retrouve dans *Avers-revers* (Tab.23) le principe des techniques mixtes : un tissu tors rempli de plâtre est engagé dans la paroi cassée, formant un étrange bourrelet, comme sécrété d'une blessure ; une mince zone longitudinale creusée dans la partie -le miroir-gauche lui répond symétriquement, et on aperçoit par endroits le support nu, le bois brut offrant une texture et une couleur naturelles dans un ensemble aux tonalités grises et blanches. Le support prend ainsi une importance de plus en plus marquée, jouant ici un véritable rôle de matière picturale, à l'instar des touches légères et rythmées.

D'une manière générale, au fil des années, le support, le plan, sera de plus en plus "travaillé" : défoncé, décaissé profondément dans certains panneaux comme *Sarajevo* en 1994, *Éclaireur* (3^e de couv.) de en 1995, ou *Crevasse* en 1999. À partir de 1997 il sera même "façonné", tendu et arrondi à la fois, bombé (*Tissure*, *Lowry*, *Illégal*, *Terraque* (Tab.24). Les découpes seront alors moins tranchées qu'au début, souvent obliques, courbes et parfois même ondulées, car Arons utilise un ciment-colle qui lui permet de créer des formes évoquant la façon "terre glaise" de ses débuts. Sont ainsi réalisés la plupart des panneaux de 1998, dont *Âge de bronze*, un format horizontal cintré, *Premier matin* (2^e de couv.), où le parallélépipède, vitrifié sous un ciel métallique, laisse échapper à sa base un flux épais de matière, un bourrelet d'or pur qui paraît creuser en

se vidant toute la zone sombre à gauche du tableau -une peinture "or" appliquée sur la feuille métallisée singularise encore davantage ce panneau- Dans *Haute Terre* (Tab.27) la Machine se dresse, cube géant au centre de vallonnements indéfinissables, corps moiré, bosselé mais entier, projetant en avant ses volumes puissants qui distribuent encore des parties ténues du monde alentour, les traces réfléchies des "Hautes terres", les déserts qu'elle chevauche.

Ces nombreuses transformations du support rendent certains tableaux susceptibles d'être installés directement sur le sol, vraiment comme des sculptures, et brouillent définitivement, en ce qui les concerne, toute catégorie esthétique courante. Car comment définir la peinture d'Arons ?

Cette déconstruction du plan, événement plastique le plus manifeste des années "Machine Spéculaire", transforme d'emblée la figure en un "corps", matérialisé par le volume. Trois petits formats de 1990 sont à ce sujet caractéristiques, balançant déjà très clairement entre sculpture et peinture : *Sculpture 1*, *Sculpture 2* et *Tombes* (Tab.22) forment des "objets" volumiques où le parallélépipède est matérialisé par une construction de minces plaques d'isorel dans lesquelles se reflètent les sculptures créées en 1986 lors de la mort du père, et restées dans l'atelier haut de Vallabrègues. *Tombes* (Tab.22), lui, reprend le sujet de Saint-Roman, donnant à voir une "machine" qui remplit tout l'espace du panneau. Ici la figure est tellement présente, qu'elle n'est plus seulement inscrite au sein du panneau mais a tendance à "devenir le panneau" lui-même.



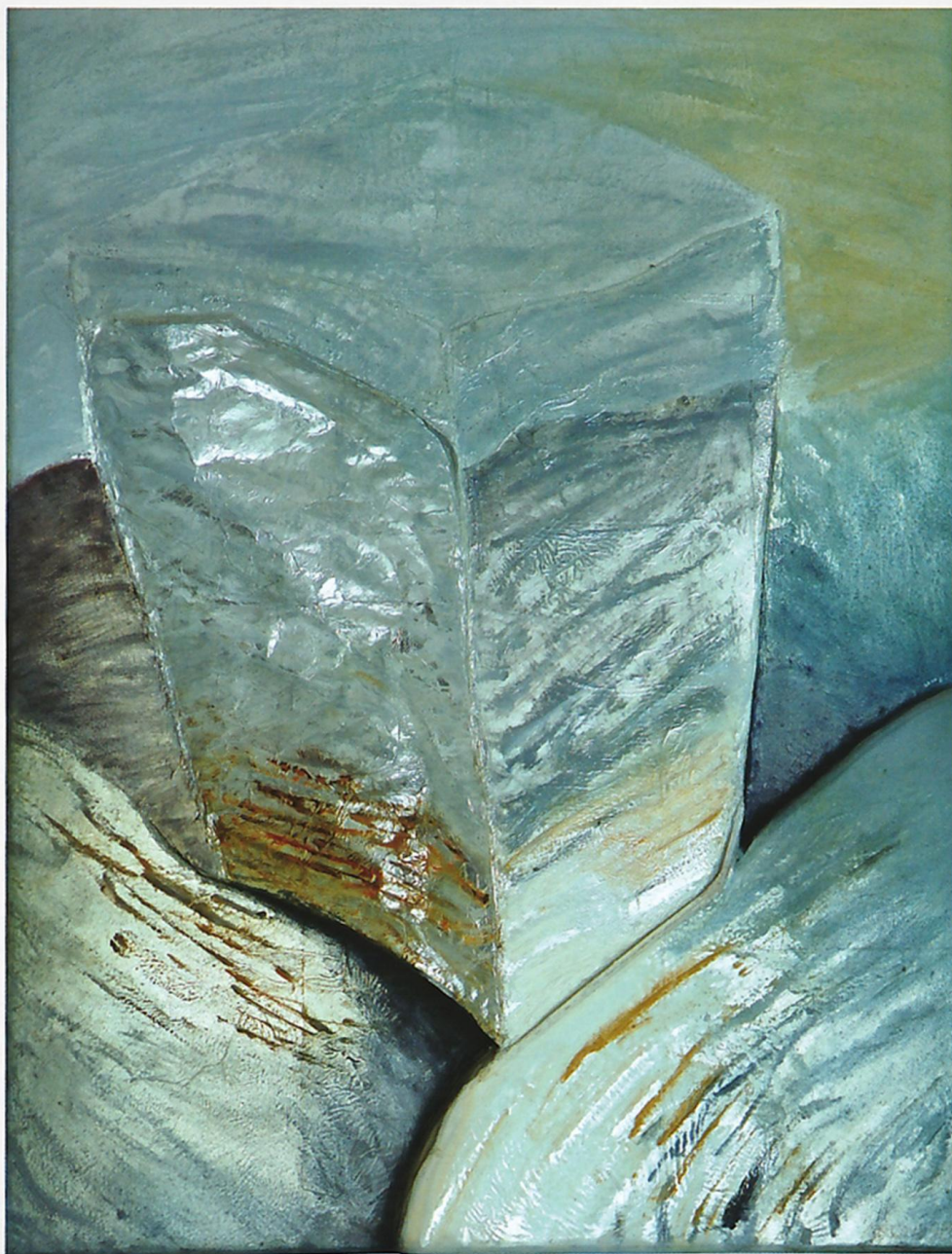
Tab. 22 *Tombes* 1990 68 cm x 49 cm x 8 cm



Tab. 23 Avers-revers 1991 129 cm x 90 cm x 7,5 cm



Tab. 24 Terraque 1998 125 cm x 94 cm x 12 cm



Tab. 27 Haute terre 1998 125 cm x 94,5 cm x 16 cm

Vers une plénitude créatrice...

Depuis plus de quinze ans aujourd'hui Arons ne cesse donc d'affirmer et d'affiner son idée première autour du cube réfléchissant. Figure plus que généreuse, la forme cubique se prête à toutes les mises en situation et permet d'exprimer différents thèmes du monde contemporain qui préoccupent le peintre.

Dans certaines séries apparaissent des tableaux majeurs, engagés, dont l'aspect dramatique bouleverse : *Camp*, tableau très noir, au support défoncé, taillé à la serpe et percé de part en part, dégage une angoisse palpable. Comme *Palestine* (Tab.28) avec son coin métallique, fiché tel un pieu cruel qui divise la Machine, et aussi *Liban, Soldat inconnu, Pologne, Sarajevo, Europe 45* ... Arons témoigne des tragédies successives de son époque, tourmenté incessamment lui-même par ce qu'il appelle la "thanatocratie générale" qui a traversé et dominé tout le XX^e siècle.

Des hommages nombreux sont adressés à tous les auteurs et philosophes dont le peintre nourrit sa pensée régulièrement : Robert Musil dont, en 1990, il titre plusieurs œuvres de références à "L'Homme sans qualités", ouvrage le plus connu de l'auteur, et véritable somme littéraire du siècle. Arons réalise ainsi *Ulrich et Agathe, Action parallèle*, et *Objet sans Qualités* (Tab.29), le premier grand format mettant en scène la Machine Spéculaire. Dans l'un des miroirs apparaît une grande silhouette bleue vue de dos, associée à d'étranges éléments organiques, sortes de viscères mis à nu, reflétés par l'autre face.

Hommages fréquents aussi à Beckett, pour qui le peintre a une affection toute particulière (*comment c'est, Hamm*, etc.) ; à Gadda, écrivain italien souvent comparé à Joyce, auteur entre autres du célèbre roman "la connaissance de la douleur" : Arons titre *Gadda* l'un de ses tableaux les plus impressionnants de l'année 1996, dans lequel l'angle supérieur de la machine est enserré entre deux grands segments, deux gigantesques pinces, branches diagonales incisives qui le détachent du plan et le jettent largement en avant. *Deleuze, Bakounine* (Tab.34), *Sartre, Einstein* (Tab.33), *Artaud* (Tab.42), chacun d'eux sera portraituré un jour ou l'autre -Artaud en 2005- à la manière Arons.

L'année 1995, le peintre réalise deux tableaux d'une sérénité inouïe, dans lesquels la machine se dresse au centre de paysages vallonnés dont les couleurs douces et vaporeuses créent un monde saisissant de calme et de pureté. Le premier est dédié à

Bashô (Tab.32), le moine/poète japonais inventeur du haïku : la Machine Spéculaire projetée à vingt centimètre en avant du plan y rayonne d'une lumière intérieure intense. L'autre peinture, *Matinaux*, est une référence au grand René Char, le titre d'un recueil de ses poésies. Dante, on l'a vu, revient très souvent, et Héraclite, Spinoza, Nietzsche...

À l'automne 1999, Arons expose dans la chapelle de Vallabrègues avec son neveu, le sculpteur Lukas Arons. "Sculptures peintes/peintures sculptées" est une série très particulière. Plusieurs des tableaux sont inspirés par un voyage récent en Bretagne, qu'Arons visite pour la première fois. Il est très impressionné par la région, par les innombrables mégalithes qu'il découvre enfin concrètement. Ses panneaux suggèrent les pierres levées, recèlent le même mystère : *Alignement, Breton* (Tab.35), *Champ lithique, Brume celtique*... Dans d'autres peintures la Machine Spéculaire reflète les sculptures de Lukas Arons : *Sculptures peintes, Spire* (Tab.30), *Porte scandinave*... Une installation très subtile est constituée dans la salle d'exposition, chaque panneau concerné reprenant en écho la sculpture qui lui fait face. L'association des deux artistes constitue un événement par sa rareté, et la réussite est totale. Certains tableaux sont parmi les plus beaux qu'Arons ait réalisés.

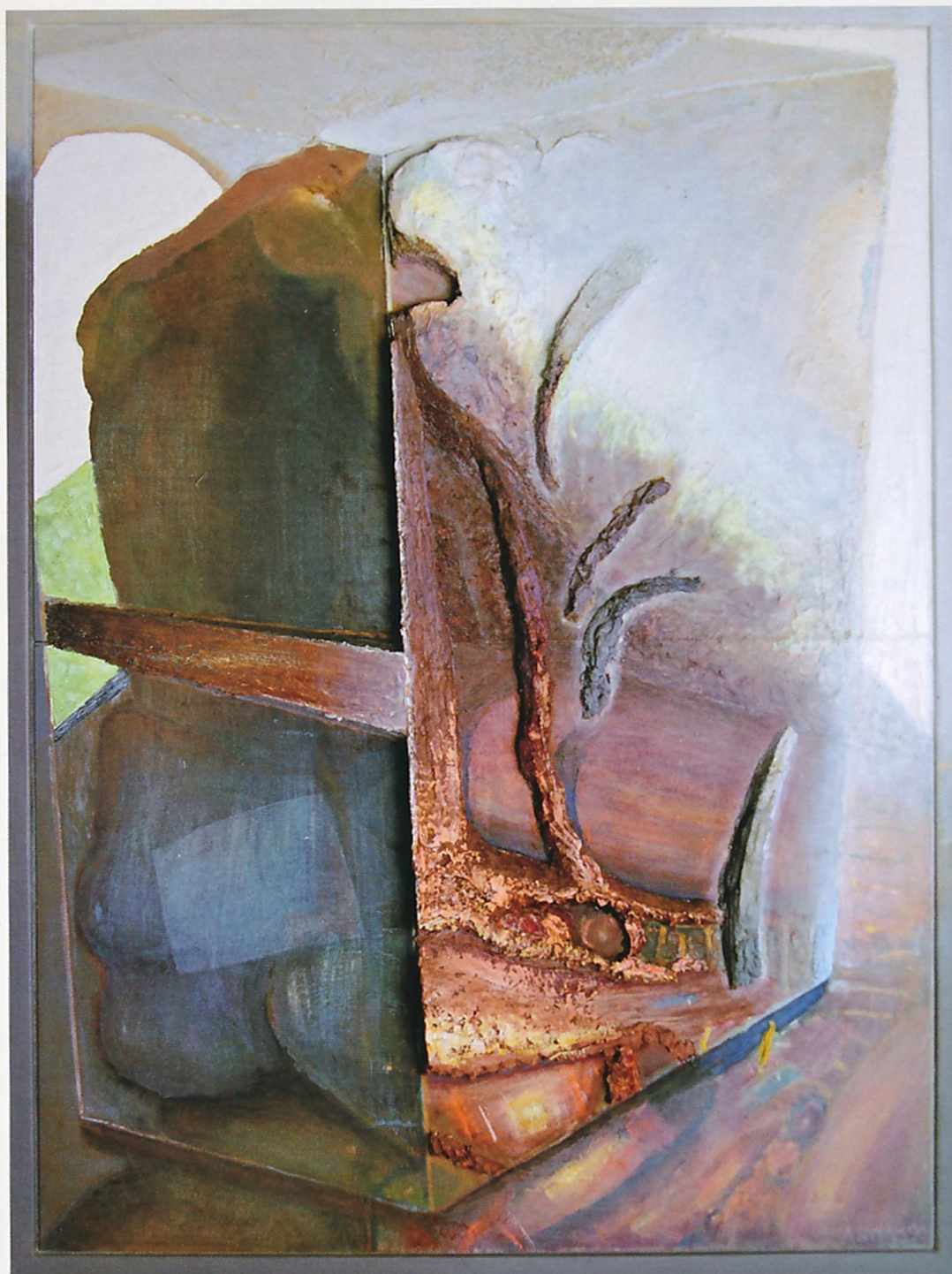
Le format des panneaux, très régulier, 130 cm x 95 cm environ, change peu au cours des ans, à part quelques exceptions remarquables. Ainsi en 1993, la série "Voies" répond à une commande pour un bâtiment industriel à l'architecture futuriste construit par l'architecte Piet Blom à Heemskerk, dans la banlieue d'Amsterdam. Tous les panneaux d'Arons reprennent la forme triangulaire des fenêtres du bâtiment, composant un ensemble original. Le cadre entourant les peintures a définitivement disparu cette année là, dans cette série où la Machine Spéculaire reflète routes et cours d'eau : *Ile du fleuve* prolonge dans ses miroirs l'écoulement argenté du Rhône sous un ciel gris, visible aussi à l'extérieur des lignes parallélipédiques. La peinture n'y apparaît plus qu'en mince couche de surface, des "côtes" de bois très saillantes structurant seules la figure. Il faut rappeler ici que Jan Arons n'est jamais dans l'abstrait. Sa peinture n'est pas figurative non plus, elle peut être qualifiée de "figurale", pour reprendre une terminologie deleuzienne²⁵. *Métisse* est également un tableau très spécial, unique dans l'œuvre. Une fine planche de bois creusée aux dimensions du parallélipède est suspendue comme un mobile, tournant sur elle-même. La peinture ici est presque totalement absente : l'une des faces est constituée de matière sableuse, granuleuse, tandis que l'autre, son revers exact, est entièrement recouverte d'aluminium.

Ce sont souvent les reflets métalliques qui singularisent certaines pièces, ou bien leurs dimensions peu ordinaires. *Golgotha* (Tab.36), en 1997, rassemble les deux aspects. Il s'agit d'un des tableaux les plus importants qu'Arons ait réalisés : un format horizontal de grande dimension est entièrement tapissé de métal argenté. Au centre la

25. Gilles Deleuze
(à propos des peintures
de Francis Bacon)
oppose le "figural"
au figuratif.
Il semble avoir inventé
cette expression,
qui signifierait que
le peintre crée des formes
concrètes
mais non illustratives :
pour lui, isoler son sujet
serait un moyen
(de Bacon) pour
"libérer la figure"
de toute représentation
figurative.



Tab. 28 Palestine 2005 126 cm x 83 cm x 11 cm



Tab. 29 Objet sans qualités 1990 175 cm x 130 cm x 10 cm

croix allongée jaillit à 30 cm en avant du plan, et autour d'elle quelques traces de peinture sombre mêlée de coulures carminées évoquent l'ombre d'un corps. La capacité qu'a sa matière métallique de refléter toutes les couleurs émises par les variations de la lumière au cours de la journée rend cette œuvre particulièrement fascinante. En transformation permanente, c'est un tableau qui bouge selon l'heure du jour et le déplacement du spectateur, passant des tons les plus froids à l'irisation la plus jubilatoire en une fraction de seconde.

Le même mécanisme se produit dans *Introjection* (page de couverture), un grand tableau qu'Arons peint l'année 2000, où la Machine Spéculaire doublée prend une allure particulièrement anthropomorphique. Le peintre s'est représenté de profil dans le tableau, et son propre reflet redoublé dans le miroir accentue ce schéma anthropomorphe. Le titre, admirablement choisi une fois de plus, conforte encore cette signification s'il en était besoin. Comme on l'a vu pour *Golgotha* (Tab.36), la composition singulière, l'ordonnance subtile des couleurs chaudes et froides et l'emploi généreux de la feuille métallique font du tableau *Introjection* (page de couverture) une pièce rare, somptueuse, touchant au sublime. À lui seul il pourrait résumer l'œuvre entière d'Arons.

Le métal et sa forte capacité spéculaire ont un pouvoir d'envoûtement indéniable : les tableaux ainsi réalisés vous prennent dans leurs reflets multiples, vous regardent comme vous les regardez. Ce va et vient, par le dialogue très personnel qu'il instaure entre l'œuvre et le spectateur -qui perçoit dans le tableau sa propre silhouette, fugitive et troublée - est aussi un aspect majeur du travail d'Arons. Certains panneaux acquièrent ainsi un intérêt supplémentaire, tels , *Vol*, *Liban*, *Haute terre* (Tab.27). Un petit inconvénient pour ces œuvres est leur difficulté à être éclairées, comme à être restituées correctement, car aucune reproduction ne peut donner la dimension plastique et spirituelle de chacune, la forte impression qu'elle produit sur le regardeur.

Les très grands formats sont rares dans l'œuvre d'Arons jusqu'aux deux séries consécutives des années 2000 et 2001, où de grands tableaux sont réalisés, dans un format quasiment doublé.

La première série est intitulée "*Statures*", et le rapport à l'homme, à la taille d'homme, y est frappant. Arons affirme depuis longtemps rechercher l'Homme, son visage, chercher à recomposer cet Homme devenu "acéphale" (qui a perdu son humanité veut dire le peintre), résultat affligeant de la dernière guerre ; son travail s'est lentement acheminé vers un retour à la figure -Arons, rappelons le, n'a jamais été, et n'est jamais, dans l'abstraction-. L'année 2000, il peint entre autres : *Amis*, *Quo vadis*,

Introjection dont il est question plus haut, où cet aspect est particulièrement marqué ; *Hombre* (Tab.31) enfin, panneau dans lequel une grande silhouette bleue apparaît en ombre portée sur le parallépipède. La figure humaine est partout. En 2001 il réalise une autre série de très grands formats, avec des références marquées à Dante qu'il ne cesse d'évoquer depuis 40 ans (*Divine comédie, Dante et Virgile...*). Les productions de ces années et des suivantes voient de fait une importante évolution de l'œuvre, affinant l'idée générique d'une manière très originale.

Ainsi en 2002 et 2003 se produit un changement remarquable. Des tableaux intitulés *Janus* sont posés sur des socles en bois, plus ou moins fins, membres grêles et maladroits antropomorphisant encore davantage la machine : l'aspect général de *Locus Solus* (Tab.40), panneau "sur pieds", évoque le hanchement ondulé d'un corps en mouvement. Ces *Janus*, tous "double face" (recto/verso) bien sûr, sont installés selon une sorte de parcours initiatique, de forêt. Certains s'ouvrent en leur centre comme des livres. Des scènes de la vie champêtre y apparaissent, à la figuration marquée : *Saison I et II, Tulipe, Eden, Quatre faces*, ainsi que quelques pièces exceptionnelles, comme l'*autoportrait en Janus* installé sous un portique, et deux impressionnantes peintures : *Grand philosophe* (dernière de couverture) de plus de 2m50 de hauteur, et *Voyeur* dont l'aspect général évoque les gigantesques Moaïs de l'île de Pâques. Toutes deux sont posées sur le sol, étranges personnages entourés et traversés d'espace.

Installés définitivement en Provence depuis 2001, Arons et son épouse vivent à l'automne 2003 un événement extrêmement traumatique, une crue du Rhône inattendue, provoquant d'Avignon à Arles des inondations d'une exceptionnelle gravité. À la peur réelle et aux inconvénients innombrables issus de cette catastrophe naturelle s'ajoute pour Arons la perte irrémédiable d'un certain nombre d'œuvres sur papier entreposées depuis le déménagement dans son nouvel atelier. À la base de plusieurs tableaux n'ayant pu être surélevés à temps, la décrue des eaux a laissé de larges traces d'une boue très grasse que le peintre met des mois à faire disparaître.

Le premier choc passé, parallèlement à ses travaux de restauration, Arons se remet à l'œuvre avec son énergie habituelle. Mais pour la première fois depuis 1983 il n'aura pas accès à la chapelle de Vallabrègues, son lieu habituel d'exposition, car le bâtiment est requis pour d'autres fonctions dans le village sinistré²⁶. À l'automne 2004 il expose donc à Arles dans l'atelier d'un ami, le peintre Bessompierre, une série titrée "*Eaux/Eaux*" qui évoque l'événement désolant de l'année précédente. Cette capacité qu'a l'artiste de s'emparer de son vécu, même le plus traumatique, pour le transformer en art, est une chose toujours étonnante. Elle tend à prouver que l'art fait partie de la vie -ou que la vie et l'art sont une seule et même chose, selon les préceptes célèbres de Marcel Duchamp, ou de Joseph Beuys et du groupe Fluxus- ou bien que cette manière

26. La municipalité y a installé en urgence la crèche dont les locaux situés en contrebas sont envahis par les eaux, puis par une boue tenace pendant des semaines, et qui sont encore actuellement en rénovation.



Tab. 30 Spire 1999 125cm x 94 cm x 12 cm



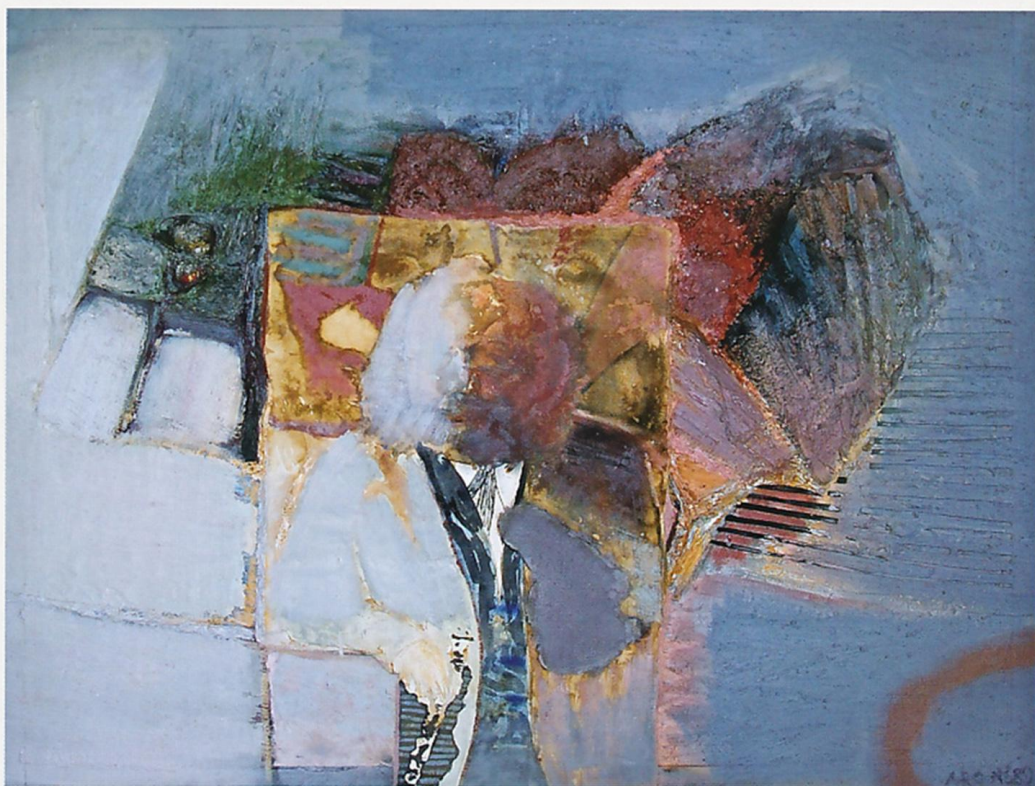
Tab. 31 Hombre 2000 166 cm x 119 cm x 16 cm



Tab.32 Bashô 1995 130 cm x 95 cm x 21 cm



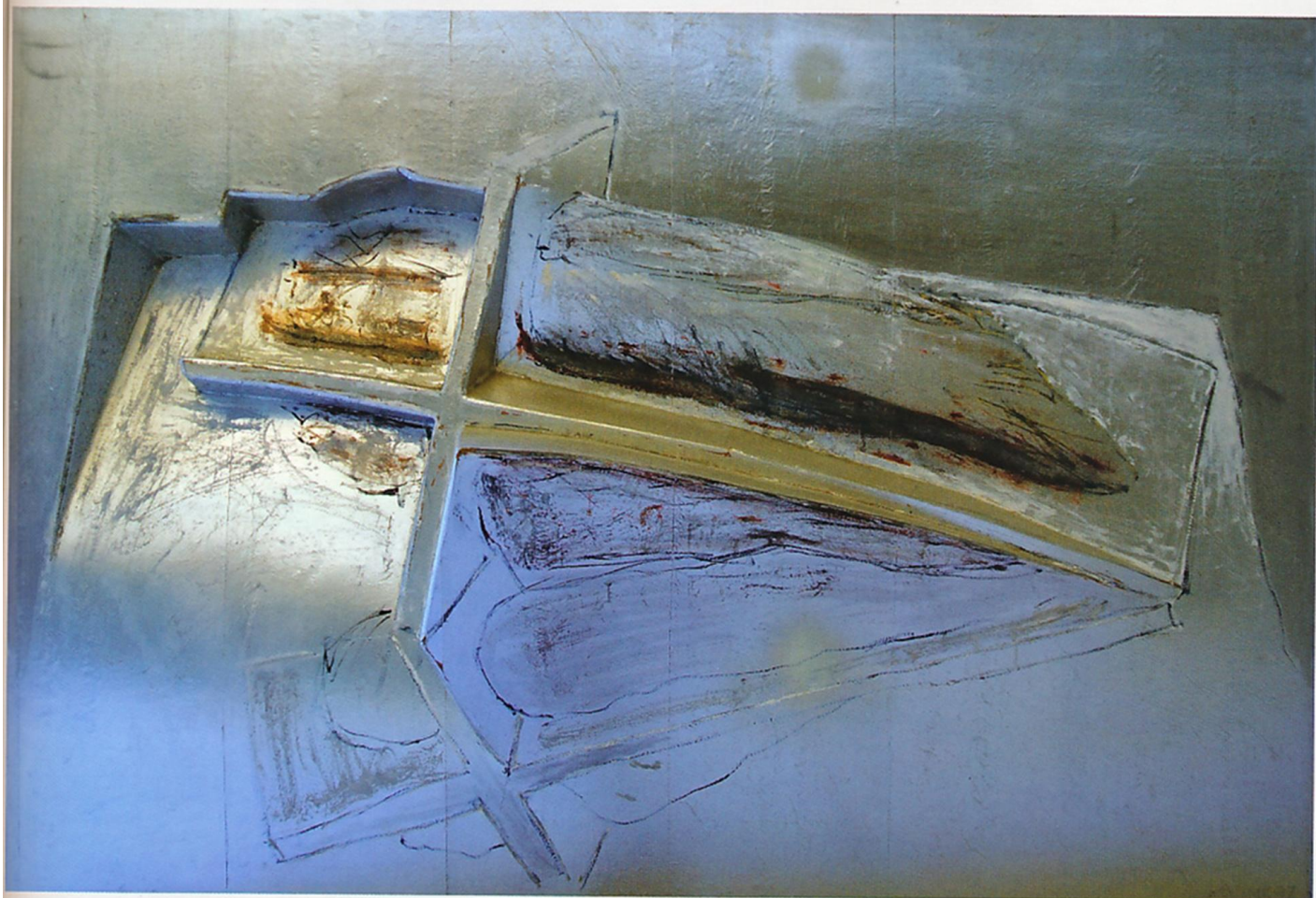
Tab. 33 Einstein 1981 67,5 cm x 88 cm x 8 cm



Tab. 34 Bakounine 1989 131 cm x 171,5 cm x 13 cm



Tab. 35 Breton 1999 125 cm x 94 cm x 13 cm



Tab. 36 Golgotha 1997 122 cm x 180 cm x 30 cm



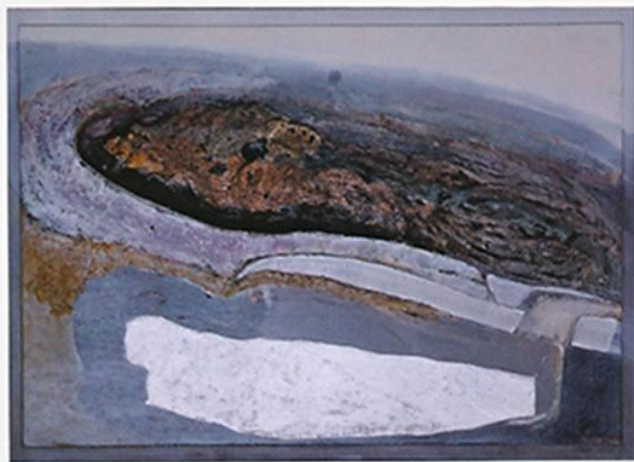
Tab. 37 Masques 2005 125 cm x 81 cm x 13 cm

Epilogue

Artiste issu de la guerre, plongé en plein désarroi dans un monde incompréhensible et hostile, Jan Arons aborde la peinture en ressentant d'emblée la nécessité pressante du changement. C'est au centre même de la peinture que ce changement vital doit se produire, dans sa structure, son espace interne.

Pendant près de vingt ans, autour de thèmes classiques et d'une humanité évidente, le peintre va tenter d'introduire les bouleversements du siècle dans son travail, en accumulant sur ses toiles des reliefs impressionnants de matière qui vont créer une nouvelle dimension, un nouvel espace, imaginer une sorte de troisième plateau à la balance ; le désir de montrer la complexité réelle du monde qui l'entoure est à l'origine de cette recherche : Arons veut parler du *Tout*, une réalité qui embrasserait des notions de toutes sortes, y compris contradictoires, opposées.

Au fil des années différentes solutions apparaissent, tendant à simplifier et radicaliser cette recherche. Le support toile est remplacé par des panneaux de bois dont les dimensions augmentent jusqu'à l'adoption d'un format-type de 125 cm x 90 cm environ. Le cadre de plus en plus discret finit par disparaître totalement, et les empâtements de peinture, toujours d'une épaisseur démesurée, sont cependant plus épars, répartis sur la surface pour assurer la composition du tableau.



Tab. 38 *Lave* 1988 89 cm x 124 cm x 9 cm

27. "Le miroir est comme le modèle réduit du tableau.

De celui-ci il figure les conditions : la perception d'un espace, sa construction géométrique, la distribution de la lumière, la répartition des ombres"...

écrit Agnès Minazzoli (La première ombre, Ed. de Minuit, coll. « Critique » 1990 p. 93.)

28. Pour Jean Rousset, les poètes reconnaissant dans le miroir (ou les fontaines) une figure de tout art, l'œuvre s'offre donc comme : "une profondeur encadrée, une image du monde que sa forme isole". (L'intérieur et l'extérieur, librairie José Corti, 1976 p. 198.)

En 1988, au printemps, Arons découvre fortuitement la capacité spéculaire de l'eau. Des perspectives inespérées lui sont dès lors ouvertes, et sa recherche prend une direction inattendue. À Beaucaire, en Provence, des tombes creusées dans le sol rocheux de la colline, autour de l'abbaye troglodyte de Saint-Roman, révèlent à Jan Arons que le caractère réfléchissant de l'eau qu'elles contiennent offre une solution idéale à sa recherche plastique. Le moule anthropomorphe excavé, rempli d'eau clapotante, réunit *le Tout* dans un schéma complexe : une association étroite des contraires. L'élément liquide diffracte et réunit tout l'espace environnant. Cette notion primordiale va apparaître dans tous les tableaux de la série, dont chacun restitue la forme étrangement humaine de la tombe.

Pour concrétiser et "plasticiser" (rendre artificiel) ce phénomène naturel créé dans l'eau, le miroir, objet de controverse, s'impose dès l'année 1989. Outre son analogie légendaire avec la peinture²⁷, il permet alors à Arons de réunir des perspectives échelonnées et des mises en abyme étourdissantes.

Mais un miroir simple se contente de répéter à l'infini une même image. C'est la multiplication des miroirs qui ajoute de la complexité : leur emboîtement en carrés hétéroclites qui fragmentent l'espace pictural évoque mieux, déjà, l'idée de fusion des multiples perçue dans les reflets de l'eau.

Cependant, pour atteindre une totalisation plus intense et plus tangible, il apparaît nécessaire de multiplier les espaces, mais dans un seul objet, exactement comme dans les tombes liquides de Saint-Roman²⁸ ; aller en somme vers une sorte de simplification.



Tab. 39 Puces 1989 131 cm x 92,5 cm x 8 cm

Synthétisant les capacités respectives de la tombe et du miroir, un parallélépipède avec ses six faces réfléchissantes surgit alors, spontanément, sous les doigts du peintre à partir de 1990 : cette *Machine Spéculaire* totalise plusieurs espaces, plusieurs lieux différents de l'environnement réfléchis par chacune des faces, et réunis par les lignes d'arêtes. Comme l'eau, et comme les tombes, elle offre donc -a fortiori- une solution idéale au peintre.

De l'eau au miroir, puis du miroir au cube, Jan Arons ne cesse désormais d'affiner le schéma complexe à travers le thème général d'une "cohabitation paradoxale". Cette cohabitation se joue et dans le sujet, et dans les moyens d'expression.

Objet singulier dans le champ pictural, la *Machine Spéculaire* voit en effet se radicaliser l'interpénétration du plan et du volume, la notion de complexe s'incarnant parfaitement dans cette solution originale d'une peinture devenue alors objet. Une importante évolution plastique accompagne l'affinement de la pensée et de la théorie thématique : les panneaux, à la lisière de la sculpture, sont désormais réellement construits, assemblés par des fragments de bois collés, fragments qui jaillissent en avant du plan et remplacent peu à peu les lourdes masses de peinture des débuts. Au sein de ces panneaux tour à tour décaissés, cintrés, puis ondulés, ouvragés de multiples manières, le parallélépipède s'incarne en somme, et reflète des images éphémères et hétéroclites regroupées autour des lignes d'arêtes, véritable colonne vertébrale de cette figure.

Essentielles, ces lignes unifient, attachent et assemblent, mais elles peuvent aussi séparer, créer un espace divisé, schizophrène, à l'intérieur même de la forme cubique, ou du format rectangulaire du tableau. Dans leur relative rigidité, elles créent ainsi des flux, des mouvements et des lignes de fuite, des discontinuités, des segments, des éclats, des brisures, toute une schize rassemblée.

Cette séparation circonscrite dans un même corps -celui du tableau- permet ainsi de mettre des formes, des techniques et des volumes en confrontation permanente, de créer des ruptures de rythme et des situations dramatiques à l'intérieur de l'espace pictural : c'est ainsi que la *Machine Spéculaire* navigue en permanence entre division et cohésion, unité et multiplicité, fragmentation et reconstitution, étant en outre fixée définitivement dans l'entre-deux et "l'indéterminé" par la réunion des deux techniques artistiques mises en œuvre²⁹.

Précisons cependant que cette peinture qui est en même temps sculpture n'est en rien un genre de sculpture polychrome. Elle demeure un tableau et se regarde encore comme une peinture. Il s'agit en somme d'un objet mutant, qui permet au regard de reconstituer le cube, et d'imaginer l'intérieur.

29. "Les œuvres d'art représentent les contradictions en tant que tout, la situation conflictuelle comme totalité", dit Adorno (*Théorie esthétique*, Klincksieck 1995, p. 448.)

Car le cube, jeu d'enfant, est un jeu de construction idéal. Jan Arons lui-même ne cesse de jouer, de construire et reconstruire depuis des années sa figure vitrifiée dont les six surfaces réunies *reflètent tout, même le sol* dit-il. Il ajoute que toute peinture est l'image du monde ou de l'homme, et que le parallélépipède représente pour lui le reflet de la pensée et de la structure intérieure de l'homme.

Sachant que la figure cubique est le prolongement logique de la tombe rupestre qui contenait elle-même dans sa forme l'espace "exact" du corps humain -chacune de ces tombes étant déjà, en somme, une machine spéculaire, cube capable comme elle de "rassembler dans une limite"- tout permet de confondre le parallélépipède et la tombe en une unique figure.

C'est pourquoi la Machine Spéculaire est devenue un véritable personnage, un personnage traversé par le monde, une figure caméléon.

De la tombe au cube dressé, ce serait donc ici que l'Homme dont Arons déplore la "disparition", est rejoint : dans ce grand miroir qui capte le monde, la machine parallélépipédique debout, évocation incontournable de la stature humaine, l'être acéphale de notre temps dont parle le peintre, qui retrouve ainsi, pour lui, son véritable visage.

On peut ajouter que l'œuvre entière d'Arons, dans son évolution, exprime aussi cette vie d'homme : de sa jeune peinture tourmentée par la chair visible des empâtements fous, vers l'apaisement progressif de la matière, le dépouillement, et la pensée toujours discernable autour de ce grand questionnement qu'est pour chacun, et spécialement pour l'artiste, la complexité évidente du monde.

Lentement, obstinément, toujours à son travail, le peintre n'a cessé d'affiner cette idée première qui le porte encore. L'évolution de son œuvre en témoigne, comme elle témoigne du sérieux et de la constance du travail autour de ces combinaisons insolites d'espaces.

C'est ainsi que l'ensemble constitué par les tableaux de toutes ces années forme une œuvre d'une grande force, énigmatique, polysémique³⁰, qu'il est aujourd'hui essentiel de connaître, et de reconnaître.

30. Pour Pierre Francastel, l'extrême difficulté de la lecture des œuvres, mais qui est aussi ce qui les rend passionnantes, "consiste dans le fait qu'elles ne sont jamais représentatives d'un seul sens," et que chaque objet d'art constitue un lieu de "convergence où l'on trouve le témoignage d'un nombre plus ou moins grand... de points de vue sur l'homme et le monde". (in *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Bibliothèque Médiation, Editions Denoël, 1970, p.17.)





Tab. 40 Locus Solus 2003 recto et verso 183 cm x 77,5 cm x 50 cm



Tab. 41 Rongées 2004 124 cm x 83 cm x 9 cm

Biographie

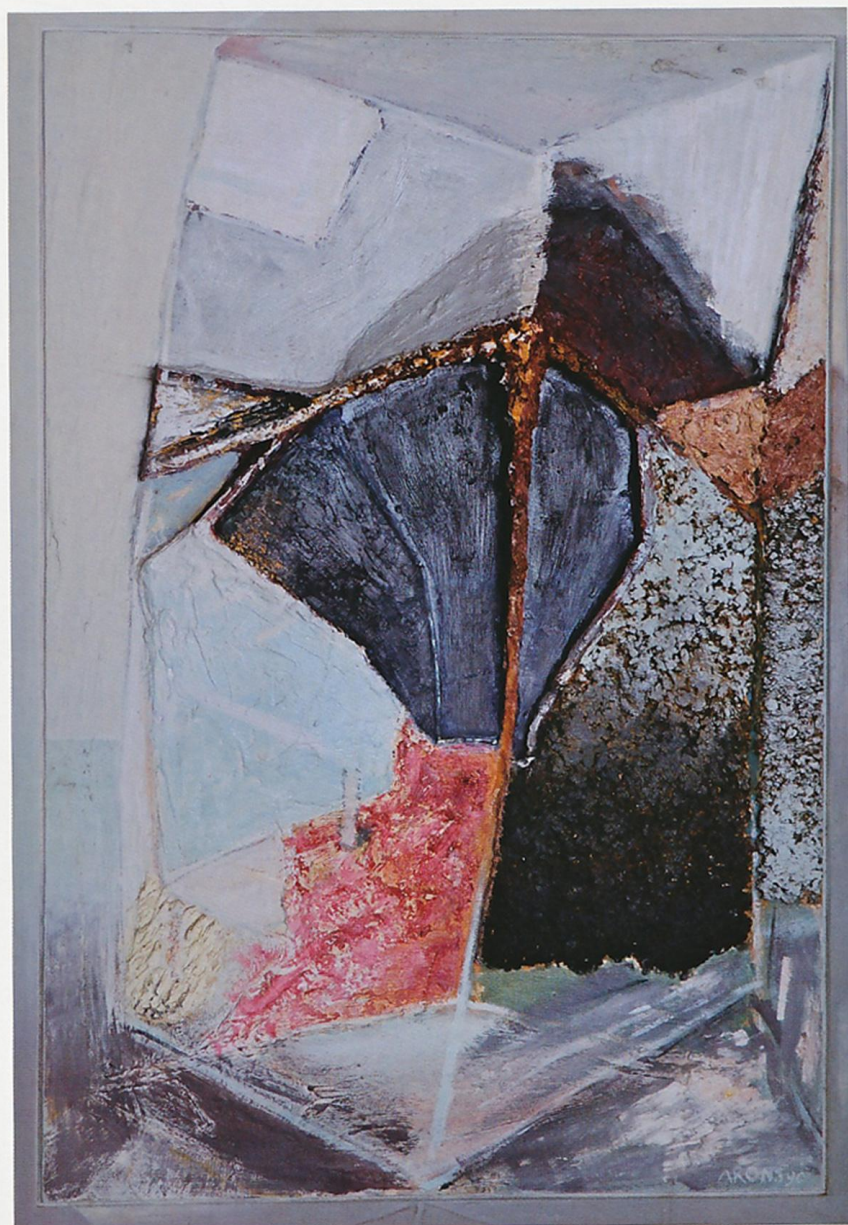
- 1936 Naissance à 's Hertogenbosch, Hollande
1953-1956 Ecole des Beaux-Arts, 's Hertogenbosch.
1956 Cours de peinture de Jan Gregoor, Eindhoven.
1956-1957 Premier séjour à Avignon
1957-1958 Séjour à Paris, Grande Chaumière. Voyage en Espagne.
1958-1959 Séjour aux Baux de Provence. Exposition à Paris.
1959-1960 Séjour à Avignon. Exposition à Avignon.
1961 Début de la peinture en relief
1964 Exposition-tournée aux Pays-Bas
1965 Exposition à Amsterdam.
1966 Expositions à Schiedam, Silkeborg en Danemark, à Bruxelles, et au Stedelijk museum d'Amsterdam.
1967 Exposition à Utrecht et Amsterdam. Séjour aux U.S.A.
1968 Exposition à Nemelaer, Haaren.
1970 Exposition à Wintelre. Réalisation d'un court-métrage sur sa peinture.
1971 Exposition à Amsterdam et Eersel
1972 Expositions à Helmond et Hapert.
Travaille à partir de cette date une partie de l'année en Provence.
1973 Exposition à Amsterdam. Conception picturale de 800 m. pour le centre culturel de Helmond (architecte Piet Blom).
1974 Expositions à Boxtel et Bruxelles.
1975 Exposition à Heusden. Séjour en Tunisie.
Projet de coloration pour un ensemble d'habitations (architecte Théo Bosch)
1976 Exposition à Amsterdam.
1978 Rétrospective au musée de 's Hertogenbosch. Œuvres récentes à Heusden.
Voyage en Italie.
1979 Exposition à Amsterdam. Séjour en Espagne.
1980 Exposition à Paris, galerie Peinture Fraîche.
Entretien sur France culture avec Michel Chapuis.
1981 Exposition à Amsterdam. Présentation à la télévision hollandaise.
1982 Deuxième entretien sur France culture avec Michel Chapuis.
Exposition à Paris, galerie Peinture Fraîche.
1983 Exposition à Vallabrègues, village situé à proximité d'Avignon.
Exposition à Paris.
1984 Exposition à Vallabrègues.
1985 Exposition à Vallabrègues. Exposition à Paris.
1986 Exposition à Vallabrègues.

-
- 1987 Expositions à Vallabrègues ; exposition à Avignon.
- 1988 Expositions à Vallabrègues, printemps et automne (Saint-Roman)
- 1989 Expositions à Vallabrègues, printemps et automne (Miroirs)
- 1990 Expositions à Vallabrègues, printemps et automne (Machines Spéculaires)
- 1991 Exposition à Vallabrègues, printemps ; exposition à Barbentane, automne.
- 1992 Exposition à Vallabrègues, printemps et automne.
- 1993 Expositions à Paris galerie Pylm, et à Vallabrègues, printemps et automne.
- 1994 Exposition à Vallabrègues, printemps et automne.
Première version du film Machines Spéculaires de Thierry Bourdy.
- 1995 Expositions à Vallabrègues printemps et automne.
Publication du livre Arons-St. Roman, photos peintes et textes de Jan Arons
- 1996 Expositions à Vallabrègues, printemps et automne.
- 1997 Rétrospective 1990-1997 à Vallabrègues, printemps.
Publication de la plaquette Jan Arons / Machines Spéculaires.
Deuxième version du film de Thierry Bourdy.
Exposition en Arles, automne.
- 1998 Expositions à Vallabrègues printemps et automne.
Version définitive du film.
Exposition à Heemskerk en Hollande avec Lukas Arons hiver.
- 1999 Expositions à Vallabrègues, printemps, et automne avec Lukas Arons.
Exposition à Paris.
- 2000 Expositions à Vallabrègues printemps et automne.
- 2001 Exposition à Vallabrègues.
- 2002 Exposition double à Vallabrègues : petite rétrospective des travaux des années 1980 dans la chapelle, travaux récents dans la maison.
- 2003 Exposition à Vallabrègues.
- 2004 Exposition en Arles, été, dans l'atelier du peintre Bessompierre.
- 2005 Exposition en Arles, été, dans l'atelier du peintre Bessompierre.
- 2006 Exposition à Barbentane, été.





Tab. 42 Artaud 2006 125 cm x 84 cm x 12 cm



Tab. 43 Cristal éventré 1990 130 cm x 91 cm x 9 cm

Remerciements

L'artiste tient à remercier tous ceux qui l'ont aidé pour lui permettre de poursuivre son travail de création :

Mécénat partagé : son président Pascal GILOT et

AUGEREAU M.Claude, BADIE Hélène, BEAULIEU François, BERARD M.Thérèse, BESSON Lucienne, BILLON, BLANCHIN, BOJ Emma, BOLLORE Chantal, BOSC Thierry, BOULLAU Bernadette et J.Pierre, BOUNIOL Christophe, BOURDY Thierry, BOUVIER, BOZZI Michel et Dominique, BRETECHER Paul-Louis, BUFFIERE Pierre Jean, CACCIORI Marc, CHADIM Karine, CHAGOT Brigitte, CHARDES Aimé et Pierrette, CHARMASSON Christiane, CHEVALLIER Martine, CHEVALLIER Catherine, CHOLLEY Jean-François, COHEN Annie, CONJEAUD Monique, COQUELIN, DELVAL Annick, DUMAS Bernard, DUPIN Bénédicte, DUPIN Michel et Isabelle, DURET Josette, EVRARD Pierre, FERRIER Francine, FESQUET Alain et Sophie, FRESQUET Daniel, GERODIAS Brigitte, GILOT Odile, GILOT Emmanuel et Marie, GILOT Thierry et Laurence, GILOT Ysée, GLATARD Thierry, GROSSMANN Francis, GUENOT Claudine, HAYAI Edith et Marc, HENRY DE VILLENEUVE Gwénolé, HUBERT Bernard, HUOT Marie M., BESSOM Pierre, JAVA DAUVERGNE Catherine, KRIENEN Beryl, LAUZENT Anne, LEBON Régine, LOUIN Marie-Anne, LOUZOU Claude, MACHTO Paul, MACIEJOWSKY Yvonne, MAGNIER Dominique, MARINI Bernadette et J.Pierre, MARINI Louis, MEYSSARD Laurence, MOLINA, MONNIER Sophie, MORRA André, MOULINAS Juliette, NGUYEN Dominique, PAPELIER DERNY, PAUL Jean et Thérèse, PECHRIKIAN, PELLISSIER Juliette, PERDIGON Vincent et Claudine, PERES PECHMEJA Rose Marie et Patrick, PERAUD Charles, PICUS Maurice, POLACK Jean-Claude, PRIEUR Sylvie M. LANQUETIN Gilles, RAMBOSSON Françoise, REMY Mireille, RICHARD Ferdinand, RINLINGER L., ROBIN Danièle et Yvon, ROUX Catherine, ROUX-DUFORT Romain, SABOURIN Hervé et Catherine, SANGUINETTI Maguy et Simon, SEGAL Abraham, SEMERIA Eliette, SERVIN Véronique, SIBILLI BLOND, SIMONIAN Cécile, SIVADON Danielle, SOLANO Luis, SOLONAS, JAPUIS, SOUFFEZ Michèle, SUDRE, SUHAS JALLAMION Claude, VALLETTE Colette, VALTIER Alain, VAN HYFTE Pierre et Marie-Claude, VIDEOCOQ Emmanuel, VILLAIN Marie-José, VILLE Paule, WALLENBERGER Rudolph.

ainsi que tous ceux qui ont permis l'organisation de l'exposition rétrospective à l'Espace Cloître Saint-Louis d'Avignon de janvier à mars 2007 :

Le Président et le Conseil d'administration de la Maison des Arts Contemporains d'Avignon.

La Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, la Conseil Général de Vaucluse, la Ville d'Avignon.

Thierry GLATARD, Marie-Christine MOUGNIOT, Jean-Marc DECROUY, Danielle BLANC, Nicolas BRESSIER, Roland DONAT, Jacques DULCY, Danielle ETIENNE, D. FOURTIER, Christian SHAKHAROV, Philippe VAROUTSKOS.

ainsi que :

la Chambre de Commerce d'Avignon, l'Hôtel Cloître Saint-Louis, les Vignerons de Beaumes de Venise, Scénic France Réalisations, l'ISTS, le Festival d'Avignon, les Hivernales.





Tab.26 Éclaireur 1995 130 cm x 95 cm x 15 cm

