

# JAN ARONS

PEINTURES ?

## Avertissement

Ce texte sur l'œuvre du peintre Jan Arons est en grande partie extrait d'un mémoire de maîtrise en Histoire de l'Art Contemporain, soutenu à l'Université de Provence en l'an 2000, sous la direction du professeur Claude Massu.

Les circonstances ont voulu que cet écrit soit réhabilité, très résumé, afin d'éditer un petit catalogue à l'occasion de l'exposition/rétrospective d'Arons en Avignon, au cours de l'hiver 2007. Devant le succès de ce petit ouvrage, l'idée a germé de réaliser un livre d'art plus complet, en reprenant le texte dans sa quasi totalité.

Le mémoire intitulé alors « *Machines Spéculaires, un espace hybride dans l'œuvre de Jan Arons* » portait principalement sur la genèse puis la création de la *Machine Spéculaire*, période qui commence en 1988 et se poursuit jusqu'à nos jours. Cet écrit, très remanié, fait ici l'objet des trois grandes dernières parties. Une première partie y a été rajoutée, couvrant la période de création du peintre précédant l'émergence de la *Machine Spéculaire*, des années 1960 à la fin des années 1980 ; l'auteur présente ses excuses concernant un certain déséquilibre, assez inévitable, de cette première partie.

L'ensemble s'articule à peu près ainsi :

1960/1980 : La recherche de la différence, «l'invention» d'une peinture :

- Perturbation du plan ordinaire
- Nouvelles dimensions de l'espace.

1988/1989 : Les années charnière :

- Découverte de la notion spéculaire
- Ouverture vers la *Machine spéculaire*

1990/2005-06 : la *Machine Spéculaire* :

- point d'encrage des éléments
- Solution idéale

## INTRODUCTION

Dans ses différents ateliers, longtemps partagés entre Amsterdam et le sud de la France (où il réside définitivement depuis 2001), le peintre hollandais Jan Arons crée depuis plus de quarante ans une peinture originale, inclassable, en évolution régulière autour de quelques fils directeurs.

Jouant dès le départ sur des notions d'opposition, de présence/absence de la matière dans un traitement pictural qui fractionne les espaces, son travail a évolué au cours des années vers un style de plus en plus personnel qui s'affirme en 1990, autour des *Machines spéculaires*. Ce thème, d'une richesse considérable, donne lieu depuis lors à un travail assidu, jamais différé.

Les tableaux issus de cette recherche plastique surprennent dès le premier regard par un agencement singulier : l'interpénétration d'un volume réel, tactile, relevant de la sculpture, et d'un plan pictural traditionnel, espace virtuel, support d'images en perspective.

Cette cohabitation insolite de pratiques différentes, dans l'ensemble que constituent aujourd'hui les tableaux de toutes ces années, forme une œuvre d'une grande force, énigmatique, polysémique<sup>1</sup>.

Objet singulier dans le champ pictural, la *Machine Spéculaire* est l'aboutissement de longues années de recherche autour d'une préoccupation constante. Certains éléments qui la composent étaient ainsi présents depuis longtemps dans le travail du peintre lorsqu'elle s'est présentée, comme solution

---

<sup>1</sup> 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.)

nouvelle et évidente déclenchée par une série de hasards bienheureux, et reflétant d'emblée ce qui travaille Arons en profondeur : sa vision d'un monde indéniablement complexe, ses tentatives pour rassembler le chaos qu'il perçoit.

Jan Arons, enfant révolté et inadaptable, puis Jeune adulte dans une société encore meurtrie par les conséquences de la Seconde Guerre Mondiale, ressent très tôt la violence et l'ambiguïté du monde qui l'entoure. A 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 en lui, et va définitivement influencer ses idées, ses actes, et sa démarche professionnelle. Il cherche dès lors, sans relâche, à saisir la *réalité* du monde.

Son besoin de communiquer, et son incapacité à le faire d'une manière courante poussent Arons vers l'expression artistique. Il choisit la peinture, mais dans ce domaine, à nouveau, le peintre 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.

En outre, sur un plan purement pictural, les réalités physiques concernant la matière et l'espace, bouleversées par Einstein et par les révélations de la mécanique quantique, ne peuvent manquer d'interférer sur l'espace interne de la peinture elle-même.

Un sentiment pénible de décalage avec la réalité tourmente incessamment le jeune Arons.

L'occasion d'un séjour à Paris, pôle culturel dans les années 60, lui permet de sortir de son isolement intellectuel. Il découvre enfin un art qui bouge, des écritures nouvelles, un état d'esprit et d'âme qui convient en tout point à ce qu'il ressent.

Quelques années plus tard, à Amsterdam, lorsqu'il commence réellement à

construire son Œuvre, il cherche spontanément à intégrer une nouvelle dimension à la peinture, à introduire des éléments qui lui permettent de perturber le plan pictural ordinaire, de créer des espaces différents, multiples, complexes.

Des séries de petites toiles apparaissent alors, où la matière joue un rôle essentiel. Travaillée dans l'épaisseur, elle crée une structure atypique qui innove cet autre espace nécessaire, et ne sera jamais abandonnée. La mise en œuvre d'Arons se fait à partir de sujets simples du quotidien, les êtres et les choses de son entourage immédiat.

Commence alors une évolution régulière, uniquement perturbée par le succès fulgurant des premières années, que le peintre néglige d'entretenir afin de se consacrer totalement au travail de création, absorbé à exprimer sa vision du monde.



Un changement notable se produit dans l'œuvre à partir de 1990. Cette année là, Arons invente la *Machine Spéculaire*, un parallélépipède réfléchissant qui réunit aussitôt l'ensemble de ses préoccupations, et constitue depuis ce large thème sur lequel il travaille encore aujourd'hui. Les deux années précédant cette innovation sont fondamentales, qui en « préparent » l'émergence.

C'est au printemps 1988, en effet, que Jan Arons découvre dans les environs d'Avignon les vestiges d'une abbaye troglodyte perdue au milieu des garrigues. Autour de cette abbaye, un dispositif étonnant deviendra le sujet principal de son travail.

A partir de dessins exécutés « sur le motif » pendant tout le mois de juin, il réalise de juillet à septembre, en atelier, de grandes peintures qui seront montrées en octobre à la chapelle de Vallabrègues, le lieu d'exposition du village. C'est à Vallabrègues, situé entre Arles et Avignon, qu'Arons séjourne longuement chaque été depuis plus de quarante ans, et où il a choisi de vivre désormais.

Tous les tableaux de cette série 1988 reprennent le sujet inspiré par le dispositif de Saint-Roman. Ce lieu inattendu en terre provençale répond par une adéquation idéale à des préoccupations anciennes. Il lui ouvre les yeux, et suggère quelques

nouveaux procédés pour traduire sa perception de la réalité. C'est ainsi que les tableaux exposés à l'automne montrent à la fois une grande continuité formelle, et l'amorce d'une complexification, une organisation plastique suggérée par la notion fondamentale de *reflet*, qui s'affirmera au cours des années suivantes.

L'œuvre sur papier qu'Arons réalise ensuite à Amsterdam, d'octobre 1988 à avril 1989, est explicite de l'évolution post-provençale, et prépare celle de la saison suivante. Elle situe clairement la direction du travail, le sens que prend la recherche.



Au printemps 1989, à Vallabrègues, cette recherche fait émerger le *miroir* dans l'œuvre.

A la fois très matériel, et chargé d'un puissant symbolisme, le miroir est étroitement lié à l'évolution et aux progrès de la science, comme il l'était déjà aux théories antiques de la vision. Cet instrument, naturellement contradictoire, 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, impliquant 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* dit Marc Le Bot<sup>2</sup> -

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 amorcé en 1988.

Dans cette série reviennent certains éléments plastiques plus vecteurs et plus explicites de la nature littéralement spéculaire de l'objet, de même qu'apparaissent les prémices d'une altération capitale de la forme esthétique : le tableau *Naissance du bleu* représente en ce sens un jalon de l'évolution picturale. Par répercussion, c'est à travers lui que se pose soudain une question centrale, touchant à la

---

<sup>2</sup> In « *l'œil du peintre* », Paris, NRF, Gallimard, coll. *Le Chemin*, 1982, p. 108.

définition artistique elle-même. L'œuvre d'Arons en perturbe les codes ordinaires.

Les travaux sur papier de la saison hivernale hollandaise 1989/1990 vont encore faire évoluer les choses : parmi quelques gouaches réalisées alors, *Cube* est celle, en particulier, qui fait de l'année 1989 une période transitoire, centrale, une sorte d'articulation. On peut étudier dans cette petite peinture le processus qui mène tout naturellement le peintre à sa première *Machine Spéculaire*.



C'est en 1990 que la *Machine Spéculaire* surgit, et s'impose rapidement comme une figure de synthèse. Désormais unique objet -et sujet- de la peinture d'Arons, elle apparaît d'emblée comme une conjonction de différents paramètres, une sorte d'aboutissement. Mais cet aboutissement n'est pas un terme, plutôt un point d'ancrage des divers éléments, et pour certains d'entre eux, une maturité.

Dès les premiers tableaux la concernant, la *Machine Spéculaire* impose sa forte présence. Sa mise en œuvre suscite des solutions plastiques nouvelles, qui modifient considérablement la perception de la peinture. Dans les séries ultérieures cette direction se précise au sein de l'œuvre, et les travaux de 1992, « Paysages passagers » montrent des moyens différents d'aborder ces solutions : la notion de *spéculaire* notamment prend davantage d'importance, grâce à l'utilisation d'un matériau réfléchissant particulièrement opportun, qui apparaît dans plusieurs des séries sur la *Machine Spéculaire*, et devient systématique à partir de 1993.

Cet élément important nous ramène aux origines les plus lointaines, au mythe prométhéen, à la maîtrise du feu qui a permis cette étape essentielle de la civilisation qu'André Leroi-Gourhan nomme le *seuil métallurgique*<sup>3</sup>. L'utilisation très personnelle qu'en fait Arons, ainsi que la forme même de la *Machine Spéculaire* tendent à faire de cette dernière un lieu de métamorphose, et de

---

<sup>3</sup> Leroi-Gourhan André, « *Le geste et la parole – technique et langage* », Paris, Editions Albin Michel, Coll. Sciences d'aujourd'hui, 1964, p.249.

mutation. C'est ainsi qu'apparaît le lien avec l'écriture musilienne.

L'autrichien Robert Musil est pour Jan Arons une référence majeure. L'analyse de certains angles très spécifiques de la pensée de Musil, ou de son œuvre la plus célèbre, « L'Homme sans qualités », éclairent certains des aspects et des domaines d'investigation de cet écrivain /philosophe/ ingénieur dont Arons se sent proche. Ils ont notamment en commun un vif intérêt pour les sciences, et particulièrement la psychanalyse et la physique, dont les progrès ont bouleversé notre époque par leurs conséquences et leur large retentissement sur toutes les couches de la connaissance, et du sensible, de l'art.

Comme de nombreux artistes de son temps, Jan Arons est en effet très concerné par les sciences fondamentales. C'est pourquoi le terme de « machine » qui désigne sa figure semble ici très significatif : la machine, emblème de l'ère industrielle et technologique, est vraiment « l'objet » contemporain.

Certains l'ont abondamment glorifiée, depuis les futuristes fous de vitesse jusqu'à Andy Warhol, le maître du Pop-art américain, qui prônait la production plastique multiple grâce au procédé mécanique de la sérigraphie. Warhol désignait par ailleurs sous le terme de *factory* les quatre ateliers qu'il possédait à Manhattan, et allait jusqu'à déclarer vouloir *être lui-même une « machine »*.

La machine d'Arons, elle, construit des mondes, et objective de cette manière la conception personnelle du peintre sur la réalité. En outre sa résolution plastique singulière rejoint une autre évolution essentielle de la création artistique du siècle, la suppression progressive des notions de spécificité ou de hiérarchie, qui constitue, assez paradoxalement, un enrichissement de l'expression.

Enfin, la configuration même de la Machine Spéculaire, simple et cependant chargée d'une puissante symbolique, ouvre un autre axe majeur de recherche, où la présence exceptionnelle de cette figure prend désormais toute sa dimension. A travers elle apparaît clairement le « lien » entre le passé et le présent de l'œuvre, lien qui a nécessité un enchaînement chronologique dans ce texte.

Ce développement, au-delà d'une recherche de sens, a ainsi - et aussi - pour fin de

révéler, et de définir, l'unité de (et dans) la peinture de Jan Arons. Lentement, obstinément, toujours à son travail, le peintre n'a cessé d'affiner une idée première qui le porte encore. L'évolution de son œuvre en témoigne, comme elle témoigne du sérieux et de la constance du travail, la confrontation quotidienne du geste et de la matière, leur fusion. Cette dynamique permanente, principe même de la peinture, ne cesse, chez Jan Arons, de se construire et de vibrer continûment autour de son objet :

*...la peinture, c'est d'abord le peintre, ses outils, les matériaux qu'il emploie écrit ainsi pertinemment René Passeron ...peintres et plasticiens sont une famille de manipulateurs, de chimistes et d'ouvriers.<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Passeron René, « *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* », *op. cit.*, pp.13 et 39.

## UNE NOUVELLE VISION DE L' ESPACE PICTURAL

### La première période (1960 / 1980 environ)

Au début des années soixante, Jan Arons est un jeune peintre à la recherche de son expression. De nature rebelle et passionnée, ce qu'il découvre du monde issu de la Seconde Guerre Mondiale le perturbe et le tourmente incessamment. Comment rendre compte de sa vision intime dans une société si évidemment chaotique, et dont le discours ambiant, y compris le discours familial, ne reflète pas, ou mieux encore, semble *nier* la réalité ?

Cette réalité inconcevable, la société d'après-guerre toute entière doit se résoudre, avec peine, à l'affronter. L'Europe n'en finit pas d'émerger de ce conflit marqué par une violence inqualifiable, qui atteindra des sommets lors de la découverte des camps d'extermination nazis, des explosions nucléaires à Hiroshima et Nagasaki. Tout a déjà été écrit sur l'horreur de cette période. Rappelons simplement ici que l'héritage est très lourd pour les jeunes gens de l'époque, et que les certitudes et les valeurs morales de leur génération sont totalement détruites. Tout essai d'expression, plastique ou intellectuelle, semble à ce moment là impossible : «*comment penser après Auschwitz ?*» s'interroge, emblématiquement, le philosophe Adorno après la guerre.

Le développement continu de la science, qui influence déjà largement l'Art Contemporain, ajoute un supplément de trouble au questionnement de Jan Arons. Révélant depuis le début du siècle une complexité étourdissante, les réalités physiques mises à jour contribuent aussi, d'une certaine manière, à son désarroi de l'époque : la complexité de la matière, à travers l'univers en expansion, la théorie du Big Bang, la relativité générale ou la stupéfiante vitesse de la lumière, prouve que le monde est loin d'être simple.

Dans de nombreux domaines de recherche la réalité échappe soudain à toute

compréhension. Des notions de probabilité, d'aléatoire, déstabilisent la science qui renonce peu à peu à ses certitudes et doit reconnaître ses limites, notamment dans certaines disciplines de pointe comme l'astrophysique, la physique quantique, la neurologie...

Arons, jeune homme plongé dans ce monde incompréhensible, estime que le langage plastique enseigné dans les écoles d'art n'est pas - ou n'est plus - adapté à cette société d'après-guerre, bouleversée et en pleine mutation. Lui-même ne croit plus la parole de ses maîtres qui, à l'académie de 's Hertogenbosch<sup>5</sup> aux Pays-Bas, sont encore expressionniste. Il cherche « *une autre peinture* », comme il cherche une autre philosophie.

Insatisfait, le jeune peintre quitte alors son pays, voyage quelques temps. En 1957 il se rend à Paris, pôle culturel dans ces années là. La création y fourmille, et Arons découvre de nouvelles écritures, de nouvelles pensées. Lautréamont, révélé et magnifié par les surréalistes, Michaux, Beckett ... Sartre et l'Existentialisme répondent à son attente. La lecture de *la Nausée* de Sartre le marque particulièrement. *Sartre*, dit-il, *me faisait sentir un souffle de vraie vie*. Il trouve pour la première fois chez ces écrivains non seulement une communauté d'humeur, une complicité avec son propre état d'âme, mais encore une vision réaliste de ce monde défait qu'aux Pays-Bas le discours consensuel de la société qui l'entoure tend à écarter, ou à édulcorer<sup>6</sup>.

Pour Arons, désesparé face à des réalités insoutenables, et placé devant le décalage évident de la parole officielle et de la réalité des faits, s'engager à cette

---

<sup>5</sup> *Berceau de Jan Arons, 's Hertogenbosch, ou Bois-le-duc, dans le Brabant-Septentrional fut française jusqu'en 1814. C'est aussi dans cette ville, dont il tira son pseudonyme, que naquit Jérôme Bosch vers 1450.*

<sup>6</sup> *Jan Arons exprime ainsi son état d'esprit de l'époque, les années 1950, qui ont vu le début de son engagement dans l'art : « Le discours catho-petit bourgeois du dix-neuvième de ma famille ne rendait pas compte du « monde cassé ». il y avait ...plusieurs mondes, et la complexité ...mon sentiment général dans ces temps était que rien ne rendait compte de la réalité. J'étais négatif, contre tout, assez triste, ...c'est Sartre qui me faisait sentir un souffle de vraie vie ... et Beckett, et Michaux ...etc. »*

époque dans l'expression artistique, c'est inévitablement reconstruire après l'effondrement, recommencer sur du neuf : *on ne pouvait plus peindre comme avant* dit-il encore aujourd'hui ; *il fallait inventer une peinture.*

Inventer une peinture c'est ...*rendre compte du chaos, de cet état émietté des choses* ajoute-t-il. Puisque *"rien ne rend vraiment compte de la réalité"*, il faut chercher *une voie qui permet d'introduire des solutions complexes*<sup>7</sup>. Des solutions capables d'exprimer ce monde chaotique et de le recomposer en un Tout, des solutions capables d'exprimer le réel<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Jan Arons dit avoir "très vite rencontré le problème de la complexité" ... "Comment peindre la réalité ? Comment structurer une peinture qui permette de "rendre" une appréhension complexe ? ... etc."

<sup>8</sup> En ces temps troublés, la question du "réel" mobilise, tourmente, obsède même de nombreux créateurs, dans différents domaines de l'art. Ainsi, le poète Francis Ponge trouve que la langue est inadéquate à nommer ce réel, et il ressent « l'expression » comme un véritable drame. En 1952 paraît « La rage de l'expression », et par la suite différents recueils (« Pieces », « Méthode », etc.) constitués de petits récits discontinus, et composant eux-mêmes des fragments devant être réunis dans ce qu'il nomme le « Grand Recueil ». Si Ponge choisit cette série d'emboîtement, de fragmentations et de discontinuités, c'est que « pour lui, l'Unité, le Tout, sont impensables à l'humain » dit Jean-Marie Gleize (in « Francis Ponge », Paris, Editions du seuil, coll. Les Contemporains, 1988.) Ces notions de fragmentation dues à une évidente impossibilité de totalisation imprègnent la pensée contemporaine.

La recherche de la « vérité » en art n'est pas nouvelle ; au dix-neuvième siècle déjà, Rimbaud, précurseur des temps modernes, pense que cette vérité est « ailleurs ». Il ne cesse de chercher le réel derrière toutes les apparences « ...je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! » écrit-t-il. Le poète cherchait à transmettre cette « réalité rugueuse » par une transformation de la langue, créant ce que Jean-Luc Steinmetz nomme « un univers impensé, des poèmes qui ouvrent une quatrième dimension dépassant les mesures de la logique rationnelle et de la géométrie commune ». Dans les années 1870, Rimbaud qui se disait « voyant » instaurait donc, déjà, un espace neuf. Il ouvrait sur la modernité : « la poésie doit être en avant » disait-il.

Rentré aux Pays-Bas après son séjour français, le peintre s'installe à Amsterdam et commence son œuvre. Les outils, la matière lui ouvrent la voie, et comme support du travail les sujets concrets du monde autour de lui requièrent son attention. Arons dès cette époque s'appuie sur un certain réalisme des figures. Au sein de courants abstraits devenus incontournables en cette période artistique, lui assume son besoin de figuration. Il n'est pas, et ne sera jamais, dans l'abstraction.

### *Les sujets de la peinture, un choix classique*

Inspiré par certaines de ses lectures ou par les événements de la vie ordinaire qui se déroule autour de lui, Arons décide de travailler sur des thèmes simples du quotidien. Le sujet du tableau, le figuré, le visible, importent peu quand il s'agit de chercher dans la matière elle-même de quoi transformer l'espace pictural traditionnel.

Cet espace traditionnel est à ses yeux le tableau/fenêtre ouvert sur un monde en perspective centrale, inchangé depuis la Renaissance. C'est ce qu'il appelle le « continu », où l'ensemble de l'image s'inscrit dans une unique logique.

Dès le début, les objets et les êtres de son entourage sont le support, immédiatement accessible, de sa recherche. Des thèmes traditionnels de la peinture Hollandaise, tels des *Intérieurs* ou des *Natures mortes* l'intéressent particulièrement. Inscrit d'emblée dans cette sorte de « lignée » qui le légitime, Arons y introduit d'étonnantes audaces.

Il réalise des séries de dessins dans la journée, tout ce qui l'entoure, meubles, objets, femme, enfant - *Intérieur avec poêle* 1962 (fig. 1), *Table et chaise* 1962 (fig. 2), *Table avec objets* 1962, *Coupe de fruits* 1965, *Accroche/Accroché* 1965 (fig. 3) - *Femme lisant le journal* 1963 (fig. 4), *femme assise* 1963 (fig. 5), *Intérieur avec chat* 1963 (fig. 6)... etc. - Exécutés au crayon, au fusain, à l'encre de Chine, les travaux sur papier sont rehaussés de gouache plus ou moins liquide. Il utilise aussi le « bistre », matière goudronneuse d'un brun brûlé, issue de la

cheminée<sup>9</sup>. Travaillé et allongé à l'eau, le bistre prend un aspect d'encre et donne de beaux effets de brun chaud en dégradé - *Femme et bébé* 1962 (fig 7), *Meubles* 1963, *Table* 1963 (fig. 8), *Ombre noire* 1964 (fig. 9) etc..

Dans ces nombreuses études apparaît une composition rigoureuse, assez angulaire, souvent constituée de grands aplats traversés de larges zones de lumière. Certaines études sont ensuite reprises en peinture à l'atelier, où une aventure très singulière commence.

Arons ne reste pas dans une simple figuration, une copie fidèle de ses dessins. Il entreprend de travailler la matière/peinture comme le ferait un sculpteur, et crée ainsi, par des épaisseurs étonnantes et à géométrie variable, une structure inhabituelle où un ensemble d'éléments disparates s'interpénètrent, créant une étrange confusion, un espace chaotique.

L'objet - le sujet - englué, disparaît, devient informe ; seuls sont visibles des sortes de tas projetés, formant des séries de fragments de toutes les dimensions qui structurent solidement la toile peinte, et parmi lesquels on distingue parfois des détails de choses familières, une porte, une bouteille – *Sans titre*, 1965 (fig. ..) -, un dos de chaise, un accoudoir de fauteuil, etc. Ainsi dans *Virage*, 1962 (fig. ..), la présence d'un fauteuil au bord supérieur droit signale un intérieur sans qu'il soit possible de discerner l'environnement exact dans les fragments de peinture grasse qui l'entourent. *Maison d'angle*, 1973 (fig. ..) organise une série d'empâtements très colorés autour d'un point lumineux, une porte très distincte ouverte dans un mur, qui diffuse sa lumière sur une sorte de palier, mais surtout canalise le regard vers ce qui se passe derrière, au-delà du mur. Dans cette peinture l'aplat de la porte devient le point central, focalisant l'attention. Elle crée un va et vient intéressant pour l'imaginaire, et pour ce qui est recherché semble-t-il par Arons, en incarnant en somme un « ailleurs », une autre dimension de l'espace, d'autres perspectives. Elle est ouverture dans tous les sens du terme.

---

<sup>9</sup> Il s'agit en fait d'une suie très grasse, collée aux parois de la cheminée après les cuissons de viande ; elle forme une espèce de goudron, gratté, puis recueilli dans un récipient avant d'être utilisé par certains artistes. Ainsi « Rembrandt s'en servait déjà », dit Jan Arons « ...et plusieurs siècles après les couleurs n'ont pas bougé » (atelier de Vallabrègues, avril 1999)

Le sujet, s'il n'a qu'une importance relative en regard du travail développé par la peinture, est cependant toujours en rapport étroit avec la vie du peintre, le touche humainement de très près.

Ainsi en est-il des *Portes*, qui apparaissent dans de nombreux travaux et resteront une préoccupation constante, puisque le thème de *Janus* abordé en 2003, près de quarante ans après cette série de petites toiles, reprend cette obsession de la porte, du passage, dont le dieu Janus est le symbole.

L'été 1985 c'est le paysage lumineux entrevu par la *porte* de son nouvel atelier à Vallabrègues qui inspire Arons : les tableaux *Cours* (fig. ..) et *Jardin* (fig..) témoignent de cette grande bouffée d'oxygène que représente pour son travail cet espace exceptionnel, superbement éclairé, où vont être conçues des pièces majeures de l'œuvre, pendant près de vingt ans. *Perles bleues* (fig. .), *Papillon* (fig. ..), *Lumière douce/lumière tranchante* (fig. ) mettent aussi en scène la porte dans cette capacité qui lui est propre d'ouvrir sur un espace supplémentaire ; espace au-delà du sujet pour les deux premiers tableaux, où le personnage assis de *Perles bleues*, une liseuse monumentale, tourne le dos au paysage extérieur comme pour en interdire l'accès, alors qu'à l'inverse, *Papillon*, vue de dos, semble montrer le chemin, attirée et nous attirant vers cette zone inconnue dont une partie de la lumière se répand à l'intérieur par l'ouverture béante.

Présente dès les premiers travaux, la notion de trouée, de passage, de va-et-vient, de mouvement interactif, demeurera un aspect marquant de l'œuvre d'Arons.

Les *Maisons*, intérieur ou extérieur, sont un motif fréquent : *Maison d'angle* (fig.), *Casbah* (fig. ) entre autres, pour les petits formats des années 60. En 1979, la petite maison de village à Vallabrègues apparaît dans quelques tableaux, ses trois niveaux intérieurs réunis créant un ensemble de fragments imbriqués, un espace patchwork, cubiste (*Zones torrides*, *Prison ravagée* fig. ..).

Plus tard les maisons étagées du village provençal de *Barbentane* donnent lieu à une série de peintures originales, dans lesquelles le paysage, la nature, deviennent les thèmes centraux. Organisées en ensemble compact, les maisons forment une ellipse, un nid blotti au centre de grands vallonnements spiralés (*Grand Rue*,

*Brume, Vallée du Rhône Barbentane œuf*, fig ..). Le *Paysage* est ainsi toujours très présent dans le travail d'Arons. En 1979, il réalise une série de toiles horizontales sur l'île de Texel, la première île d'un petit archipel situé au nord d'Amsterdam. La nature, partie intégrante du cosmos, ne cessera d'apparaître à intervalles plus ou moins réguliers dans l'ensemble de l'œuvre.

*L'Intimité du foyer* est aussi un thème répétitif, surtout dans les premières années : l'intérieur chaleureux de l'appartement, du lieu de vie autour du poêle, la table et les objets, les natures mortes. Il insiste vraiment sur les intérieurs, qui sont aussi ses lieux de travail. C'est ainsi qu'à Amsterdam des tableaux majeurs, pour beaucoup de grands formats, sont réalisés dans la péniche qui lui sert d'atelier. Arons peint à plusieurs reprises la cale, la table de travail encombrée de tubes, de pinceaux et de flacons, des miroirs, et des portraits du peintre au travail qui s'y reflètent. Un éclairage émanant de deux grandes fenêtres au plafond de la cale répand une lumière magnifique dans chaque panneau : ainsi de *Cale*, *Pots/pinceaux*, *Sortie de cale* (fig. ..), *Capitaine*, *Virement de bord* (fig. ..), etc.

Certains sujets sont traités plus rarement. Deux fois seulement dans toute la carrière d'Arons pour la *Crucifixion* par exemple, qui donne jour en 1982 au plus grand tableau qu'il ait peint jusque là. Les études sur papier qui précèdent la peinture, comme cette dernière, sont composées autour d'une mince croix centrale divisant chaque panneau en quatre parties bien délimitées. Dans *Crucifixion* (fig.), plus que la croix elle-même, ou le Crucifié, sont visibles les témoins majeurs du drame, ainsi que les instruments de la Passion, détails très figuratifs.

En 1997 Arons réalisera encore *Golgotha* une des peintures les plus impressionnantes de l'œuvre, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Des thèmes bibliques ou religieux apparaîtront encore, quelquefois, dans certaines séries plus tardives.

La *Sexualité* stricto sensu est un autre thème très rare. Un érotisme cru, flamboyant, fait cependant l'objet d'une série étonnante en 1980 ; les tableaux seront tous présentés à la télévision hollandaise lors d'une émission culturelle.

L'ensemble est assez explicite et les titres percutants (*Couple pénétrant* (fig...), *Couple tactile*, *Femme sautée* ...). Arons y représente des accouplements barbares, des coïts d'une grande violence, ou des scènes de viol collectif évoquant de délirantes bacchanales (*Viol global*, fig. ..). Un panneau reprend un dessin érotique de Cézanne d'après Poussin (*Viol pastoral*). Le sujet reste cependant atypique dans l'ensemble de l'œuvre.

En revanche la femme, le corps féminin dans la sensualité évidente et plus calme de sa chair, est un thème fréquent de cette première période. Au début il s'agit de son expérience et son émotion de jeune époux et de jeune père, visibles dans certains des dessins à l'encre, gouache et bistre de 1962 et 1963 cités plus haut. A partir des années 80 c'est plus généralement le *Nu*, autre thème classique de la peinture, qui revient dans plusieurs séries.

Le corps, monumental, déborde parfois du cadre du tableau ; ainsi dans un grand format de 1980, *Déploiement*, (fig ..), où de larges empâtements de peinture marquent les zones d'ombres du corps généreux , assurant la composition. Plusieurs autres panneaux de cette année 80 - *Grande*, *Assoupie* (fig. ..), *Montagnette*, *Terrasse*, *Repos* - reprennent ce principe structurel. Ces tableaux feront pour la plupart l'objet d'une exposition/événement intitulée « *Le ventre de la terre* », en 1982, à la galerie « Peinture fraîche » à Paris.

Pendant quatre années consécutives Arons va explorer, inlassablement, le thème du corps féminin. Plusieurs formats horizontaux présentent des femmes allongées, certaines émergeant du désordre des draps : *Découverte*, en 1983 (fig. ..).

Les couleurs générales des tableaux 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* (fig. ..) met ainsi en scène une figure noyée dans un blanc pur, des roses subtils renvoyant en écho la rondeur de la poitrine délicate au triangle supérieur des cuisses. Au premier plan un empâtement brutal marque l'emplacement de la chevelure, épaisse, une contradiction dont le sens métaphysique est suggéré ici par cette opposition plastique qui questionne l'espace pictural.

Une gamme sensiblement moins terreuse et une grande plage de lumière centrale révèlent à nouveau les volumes en perspective d'un corps allongé dans les panneaux *Automnal* de 1980 et *Sommeil blanc* de 1982, et de puissants contrastes d'ombre et de lumière assurent également la composition de *Jour/nuit* (fig. ..) : là une diagonale centrale répartit en deux zones triangulaires presque identiques la surface du panneau, créant une opposition très nette des couleurs et des valeurs. Un morceau de lumière fulgurante vient encore éclairer le bas du corps de *genou dressé* en 1984, absorbant en partie ici une belle composition géométrique aux couleurs et touches très bonnardiennes (fig ..).

Le peintre associe parfois deux corps, créant une « scène », qui change la composition : ainsi des corps enlacés de *Suédoises* en 1980, ou *Albertine et Andrée, peut-être* en 1982 (fig...), une référence claire à Proust.

Arons s'inspire souvent de ses lectures. D'importants auteurs de la littérature mondiale nourrissent son travail, parmi lesquels Dante, Musil, Nietzsche, Proust, Beckett, sont cités régulièrement. Certains d'entre eux seront même portraiturés au fil des années – Sartre (fig. ..), Einstein (fig. ), Artaud (fig ..) et même Bakounine (fig. ) – à la « manière Arons ».

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 précédant la *Machine Spéculaire*, lui est inspiré par la lecture des « Grandes épreuves de l'esprit » de Michaux. Le poète relate dans cet ouvrage le cas clinique d'un 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, au contraire 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 ». Intéressé depuis ses débuts par la complexité

qu'il cherche à définir en utilisant 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 se met lui aussi à composer ses peintures *avec beaucoup d'éléments disparates, et dans le sentiment que je « m'arrêtais à la fin », plus que je les finissais* dit-il<sup>10</sup> (fig. ....)

Réalisée au cours de la même année, 1986, la série « Père » reflète l'émotion et les tourments d'une longue épreuve, l'interminable agonie d'un être proche qui obsède Arons. Il dédie certains des tableaux à Alberto Giacometti disparu vingt ans auparavant - *Alberto Giacometti mourant* (fig...) et *La mort de Giacometti* - dont les sculptures, personnages décharnés, lui rappellent probablement la cachexie poignante de son père mourant. Dans le même esprit il fera plus tard un hommage vibrant à Francis Bacon l'année de sa disparition (*In memoriam Francis Bacon*, 1992), peut-être pour souligner une autre parenté, celle-ci touchant au sensible, à la vision du monde et à son expression dans l'engagement artistique.

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 comme le *Malade attaché*, ou le *Barbu mourant*, visage creux dévoré d'une longue barbe. Dans un triptyque horizontal saisissant, *Morts célèbres* (fig.), apparaissent trois visages cadavériques, masques mortuaires rappelant certaines figures tourmentées de Francis Bacon. Enfin, le *Vieillard malade* (fig.) disparaît quasiment, informe, englouti dans une matière d'un blanc laiteux, à peine délimité par quelques minces lignes de contour et d'orbites plus sombres.

Ce dernier tableau ne peut manquer de rappeler l'oeuvre de Roman Opalka qui, depuis des années, photographie son visage chaque jour, soulignant ainsi le rapport au temps, le passage de ce temps sur la chair, le vieillissement ; le projet initial est d'évoluer des photos très contrastées des débuts (la jeunesse, puis la maturité de l'artiste), de plus en plus surexposées au fil des années, jusqu'à la

---

<sup>10</sup> *Détail anecdotique mais assez troublant, ayant titré Discordance un des tableaux de la série (ill. ...), Arons apprendra bien plus tard que ce nom était donné à la schizophrénie dans le passé.*

disparition totale du sujet dans le blanc, la « non-couleur », lorsque la mort sera proche. Ainsi du vieillard d'Arons, qui ne se distingue plus du drap lui couvrant le torse : il est devenu informe, fondu dans la peinture, et l'ensemble n'est plus que matière.

Sur un plan purement technique, il semble que la volonté sous-jacente du travail d'Arons soit de transgresser la facture classique inhérente à ces thèmes éternels, obtenir que le tableau soit avant tout une « peinture », et affirme sa présence en tant que telle par une transformation radicale de son espace interne.

En effet, au delà d'un réalisme plus ou moins perceptible des sujets, qui sont surtout prétextes, Arons a une manière de traiter la peinture, travaillée à même le corps/matière, comme façonnée à plein outil, à pleines mains, qui constituait déjà une chose stupéfiante à l'époque (les années 60) dans les milieux de l'art hollandais, et qui le demeure, d'une certaine façon, aujourd'hui.

### *La matière en épaisseur, une altération de l'espace pictural*

A la fin des années cinquante, au cours de quelques séjours en France, à Paris où il voit la peinture de de Staël, et en Provence<sup>11</sup> celle de Monticelli et de Chabaud, Arons découvre un travail sur la matière qui l'intrigue, et le captive immédiatement. 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.

Dès 1961, lorsqu'il s'installe à Amsterdam, il s'oriente, d'abord peu sûr de lui, vers un style que la critique qualifie de « nouveau »<sup>12</sup> et qui déclenche un succès

---

<sup>11</sup> *La Provence (Arles les Baux, Avignon surtout), devient rapidement la terre d'élection du peintre. Il la découvre alors qu'il est 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.*

<sup>12</sup> *Dans un article paru en 1965, à l'occasion d'une exposition avec son épouse Jacqueline Blewanus à la galerie 845 à Amsterdam, Jan Arons est présenté comme « l'un*

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, comme jaillies du panneau qu'elles structurent fortement, installent alors un élément fondamental de l'œuvre d'Arons, une ambivalence plastique plan/volume qui ne cessera plus.

Ainsi, dans une petite toile de 1964, *Nappe bleue* (fig. ..), une peinture dense, épaisse, généreuse, éclate en couleurs irisées, rouge, vert, bleu, rose, jaune, modulées et structurées 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, charnelle<sup>13</sup>, et la partie inférieure du tableau. Cette partie basse, traitée en aplat et lissée au couteau, pénètre par endroits dans les paquets de peinture-chair modelée au-dessus d'elle, structurant solidement l'ensemble.

Cette matière sensuelle constitue alors pour Arons l'essence même de sa peinture : *...avec des spatules j'ai mélangé de gros paquets de couleurs... quelque 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.*<sup>14</sup>

---

*des deux ou trois jeunes pionniers de la peinture hollandaise » par le critique Jan Eykelboom.*

<sup>13</sup> 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. » Rappelons que ce texte était aussi une performance (qui est hélas 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.

<sup>14</sup> Extrait de « *Peinture parlée* », *op.cit.*

A l'évidence, la matière généreuse se plie, se rend comme dans un rapport amoureux. Ce contact d'une sensualité infinie avec la chair pétrie est partout extrêmement perceptible.

Techniquement, les empâtements successifs forment une telle épaisseur qu'Arons doit travailler au sol pour que l'ensemble ne s'effondre pas immédiatement. Il ne peut relever ses tableaux que très longtemps après leur achèvement, ce qui expliquerait le format réduit de la première époque.

Ces séries de petites toiles des années 60 sont déjà très caractéristiques. En 1962 *Virage* (fig. ..) est composé selon ce principe, comme *sans titre* (fig. ..), qui donne à voir, dans une gamme très sombre, une matière purulente de terre et de goudron pulvérisé projeté, entrecoupée de quelques passages de blanc terreux, masses informes, croûtées.

Peu à peu cependant la gamme s'éclaircit, et dans la toile *fruits*, en 1963, apparaissent déjà quelques couleurs tendres, des dégradés de vert lumineux.

La peinture évolue vers toujours plus de lumière, dans des formats encore réduits, mais une structure interne des empâtements plus solide, plus « carrée ». Dans *kristal* en 1963 les masses informes sont toujours présentes, mais très structurées entre elles, et en 1964/65, des parties plus sculptées, des inclusions d'objets, des détails de formes ambiguës surgissent çà et là : des bouteilles ? (fig. ..), une chaussure ? (fig. ..)

Arons révèle rapidement un don très fin de coloriste. Ce sens inné de la couleur est une autre constante de l'œuvre. En 1970 il réalise *Angle de vision* (fig. ..), et en 1973, *Casbah* (fig. ..) qui offre la beauté de ses couleurs argileuses, et des gris, des bleus, des blancs.

Les formes dans ces tableaux sont plus distinctes, un aspect angulaire apparaît qui crée une composition plus sèche, des empâtements moins fondus, moins « répandus », moins entremêlés que dans les premières années. Certaines parties sont comme sculptées et appliquées : ce mode opératoire se généralise, les teintes continuent à s'éclaircir, la matière goudronneuse formant alors des fragments dissociés. Dans les dernières années 70 (1976, 1977) le blanc gagne (*Torchon*, fig.

..), et la verticalité (fig..., et *Pays intérieur*, 1979 fig. ....)

Cette mise en œuvre exceptionnelle va durer plus de 15 ans, puisqu'en 1979, *Ontbijtjie*<sup>15</sup> (fig. ..) témoigne encore de la continuité du procédé, de ce travail étonnant dans l'épaisseur de la matière Mais ici Arons est passé à un format supérieur, amorcé en 1977 avec *Quatuor* qui doublait déjà les dimensions des premières toiles. Cet agrandissement du support est une audace supplémentaire, car techniquement l'application et surtout le séchage des épaisseurs de peinture sont une véritable gageure.

Aussi des solutions nouvelles, probablement nécessaires, apparaîtront peu à peu, accompagnant l'agrandissement des formats. L'emploi du support bois - des plaques fines de contreplaqué - deviendra systématique, et les masses de peinture appliquées ne seront plus autant monolithiques mais vont structurer l'espace du tableau en soulignant les figures, les volumes.

Ainsi des séries de nus des années 80, déjà vus plus haut. *Grande et Assoupie* de 1980, *Marseillaise*, 1981 (fig. ..) ; *Sirocco*, 1982 ; *Erendira*, 1984 (fig. ..) : dans ces grands panneaux les empâtements impressionnants de la partie basse forment et accusent la perspective qui devient ainsi palpable, réelle, qui se matérialise.

Parfois les zones traitées en épaisseur soulignent des parties significatives, comme dans ce panneau *Femme et enfant* de 1981 (fig. ..) où la partie centrale, emplacement de l'enfant, forme un décroché de matière travaillée comme un volume de chair. Dans *Volatil* de 1982, le sexe et la chevelure sont mis en valeur par la matière amalgamée, soulignant le rapport direct de l'un à l'autre. Le système est le même dans *Découverte* de 1983 (fig. ..), où la partie gauche du corps étendu, ainsi que l'environnement, le drap, l'accessoire, vont prendre un relief étonnant, par un décroché de 10 cm en avant du plan.

Le travail des années 1985/1986 sous le nom générique de « *La table de E* » est aussi très caractéristique du style, qui s'affirme ici vers une composition plus

---

<sup>15</sup> Littéralement « petit déjeuner », ce titre fait référence à un style de natures mortes hollandaises du dix-septième siècle, comme celles de pieter Claesz ou de Willem Heda, représentant des tables servies, aux compositions rigoureuses.

géométrique que dans les séries de *Nus*.

Inspirés de la construction délirante d'une table par un schizophrène, les tableaux de la série sont composés d'épais fragments hétéroclites de peinture, qui jaillissent de chaque panneau, formant des vallées, parfois même des grottes sombres (dans *Oval* de 1985 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 », accusant davantage encore l'excès des empâtements. Ils apparaissent dans *Contresens* (fig. ..), *Congénital*, *Surcroît* (un format carré très rare chez Arons), *Croix et cordes*. Ces tableaux sont peints dans la même tonalité générale de fond gris, avec des rouilles granuleux dans les épaisseurs, de larges dégradés de rose et quelques bleus, parfois des éclats réduits de rouge et vert (*Croix et cordes*). Certains éléments de figuration apparaissent, comme les réveils qui titrent les panneaux *10h35* (fig. ..) et *10h07* de 1985. La table elle-même n'est réellement perceptible que dans *Interlocal* de 1986 (fig. ..), belle composition assez nettement figurée. Sinon l'impression de perspective est donnée par le travail de la peinture et des disparités volumiques, comme dans les *Nus*.

Les titres de la série sont très parlants, comme toujours chez Arons. Ils mettent sur la voie, donnent une direction de pensée au spectateur : *Agrégat*, *Supplétif* (fig. ..), *Surcroît*, ou *Transplant*, *Dissémination*, *Etat désimplifié* (fig. ..), *Egalité conditionnelle*, *Contresens*, expliquent ainsi à la fois la singularité du sujet - l'empilement fou d'éléments discordants et sans objet précis de la table de « E » - et la peinture issue de ce thème, travaillée dans l'exagération décidée de sa matière.

Cette accumulation de peinture pure, même si elle est n'occupe plus, au fil de l'évolution, la surface totale du tableau, est quelquefois encore réellement stupéfiante : dans *Cale*, un grand panneau de 1983, la partie volumique tire l'œil (et le poids !) vers le haut, jaillissant à 16 cm., et dans *Himalaya* de 1988, elle atteint encore 17,5 cm (fig. ..). Ces empâtements affolants posent, nous l'avons déjà dit, de réels problèmes de séchage et une odeur permanente de peinture fraîche émane encore de ces tableaux plus de vingt ans après leur création.

Arons apparaît donc immédiatement comme un peintre *matérialiste*, et son style pourrait s'apparenter à Eugène Leroy ou à Fautrier par exemple. Depuis les années 30, Leroy noie totalement son sujet dans une formidable masse « glébeuse », amoncelée, agglutinée ; « *J'accumule pour arriver à la peinture* » dit-il. Fautrier, vers la même époque, couvre ses toiles d'une matière épaisse faite de craie, de goudron, de papier amalgamés, et sa série des *otages*, exposée après la guerre, constituera une véritable révolution plastique, au-delà de l'émotion que soulève alors ce thème douloureux.

Cependant, portant ce matérialisme jusqu'à l'outrance, Arons, lui, s'achemine d'emblée vers le volume, et la subversion définitive du plan ordinaire. Il cherche continuellement, patiemment, un moyen plus juste et plus précis, une logique qui rendrait compte au mieux de sa démarche : créer un monde pictural à la fois éclaté, morcelé, et cependant réuni dans un même espace. C'est l'image de l'univers qu'il perçoit, et de la réalité qu'il sait, et sent, de la matière environnante.

#### *Le fractionnement des espaces, un dispositif inévitable*

Pour Arons, il y a une sorte de nécessité, d'urgence à laquelle il ne peut échapper, depuis son entrée même en peinture.

Dès le départ il ressent l'absolue nécessité d'un changement. Cherchant avec la plus grande ténacité comment opérer ce changement, il éprouve d'emblée un besoin irrépressible, et assez incompréhensible alors, de « fractionner » l'espace pictural. Il semble aujourd'hui évident que la mise en œuvre du *tout*, de cette réalité du monde devenue si complexe, ne puisse éviter la pluralité. La fragmentation paraît dès lors être un moyen efficace de la définir.

Tout un courant de l'art prend d'ailleurs conscience au même moment de cette loi

complexe. Musique, danse, littérature<sup>16</sup> investissent aussi la fragmentation, et la simultanéité de choses plurielles réunies.

Chez Arons, conforté par la lecture d'Edgar Morin et sa théorie incontournable de la question complexe, le fractionnement des espaces, obsession primaire et d'abord inconsciente, devient bientôt un moyen de transgresser certains principes de la peinture traditionnelle, et de traiter dans ses compositions la réalité discontinue de l'espace réel, révolution de la mécanique quantique.

Ainsi quand il ressent la nécessité d' « Inventer une peinture », ce n'est pas seulement pour se créer un monde personnel en marge de l'hypocrisie intolérable de la société, c'est aussi pour trouver une solution plastique aux nouvelles données de l'espace et du temps.

Ces deux notions que les théories révolutionnaires d'Einstein ont bouleversées au début du vingtième siècle ont inévitablement inspiré certains peintres qui désiraient sortir de la composition classique de la peinture<sup>17</sup>.

A l'époque, des artistes avaient déjà tenté d'introduire dans leur travail ces découvertes majeures. Certains groupes, comme les cubistes ou les futuristes, entre autres, dès 1907<sup>18</sup>, fascinés par les progrès scientifiques et technologiques et par l'idée de la quatrième dimension, transforment leur espace pictural.

C'est l'occasion pour eux de supprimer l'espace euclidien qui ne correspond plus

---

<sup>16</sup> Ainsi de John Cage, Merce Cunningham (que nous verrons plus loin), ou Ponge et ses multiples recueils au sein du « Grand Recueil », etc.

<sup>17</sup> Le peintre Olivier Debré pense ainsi que « la peinture qui introduit la vie mêle la notion de temps à la notion d'espace, car la vie se développe à la fois dans le temps et dans l'espace ». Pour lui la peinture ne serait même que « du temps devenu espace, un temps drainé par le geste dans la matière » (pour ce qui concerne la peinture « lyrique »). « C'est l'idée d'Einstein de l'espace-temps » précise-t-il. ( in Catalogue Olivier Debré, Paris, Pavillon des arts, 1984, p. 184. )

<sup>18</sup> En 1907, Picasso, influencé à la fois par Cézanne et par l'art « nègre » peint un tableau considéré aujourd'hui comme le premier tableau cubiste ; il s'agit de la célèbre toile Les Demoiselles d'Avignon (Moma, New-York), où de grandes lignes parallèles remplacent les zones d'ombre, derrière des corps distribués en volumes élémentaires. Ce tableau qui donne à voir un espace audacieux, totalement renouvelé, provoque un véritable choc dans le milieu artistique du moment.

aux nouvelles réalités mathématiques vulgarisées depuis un certain temps. Ces mesures révolutionnaires, conçues au dix-neuvième siècle, sont la géométrie et l'espace courbe de Riemann, qui ont permis à Einstein lui-même d'élaborer sa théorie de la relativité.

Elles viennent en quelque sorte légitimer la fragmentation et l'éclatement en facettes des formes et des volumes simples - polyèdres, cylindres, cônes - que cherchent à dégager les inventeurs du Cubisme, Braque et Picasso, dans leurs portraits ou leurs natures mortes analysés de plusieurs points de vue<sup>19</sup>.

Au même moment, le Futurisme italien, influencé par ces recherches, et très inspiré par la ville industrielle et le mythe de la vitesse, ajoute le mouvement et la simultanéité à la structure éclatée des cubistes. Les futuristes créent ainsi une composition insolite dans leurs tableaux, où une série de plans se chevauchent et s'interpénètrent<sup>20</sup>. Ces peintres, et bien d'autres après eux, travaillant sur le collage, introduisant la photo, puis des techniques mixtes dans le tableau même - tels

---

<sup>19</sup> "La première démarche du cubisme, vers 1907, a été une spéculation sur les dimensions de l'espace" écrit ainsi Pierre Francastel dans son ouvrage sur la sociologie de l'art. Pour lui, les cubistes ont cru faire œuvre scientifique positive en introduisant l'idée d'une quatrième dimension dans leurs tableaux ; ainsi le monde, pour Picasso, est d'abord courbe et proche. C'est lui, dit Francastel, qui est plastiquement le plus près de certaines hypothèses géométriques de Riemann et d'Einstein" (Francastel Pierre « Etudes de sociologie de l'art », op. cit., pp. 247 et 250.)

Voir aussi Apollinaire in « Les peintres cubistes », Paris, Editions Hermann, coll. « Miroirs de l'Art », 1964.

<sup>20</sup> En fait les futuristes, dans les années 1910, ne sont pas influencés par le seul Cubisme. Le divisionnisme de la touche inspiré par Seurat et par Delaunay (qui applique aussi dans ses recherches chromatiques la loi du contraste simultané de Chevreul), ainsi que la chronophotographie (décomposition des mouvements) créée par Marey et Muybridge dans les années 1880, jouent pour beaucoup dans la transformation révolutionnaire de leur espace pictural. Leur mouvement anarchiste s'inspire aussi de certains philosophes, parmi lesquels Héraclite d'Ephèse et son devenir permanent (une référence majeure pour Marinetti, le poète théoricien du groupe), ou encore Nietzsche, et Bergson ... (Voir les catalogues Le Futurisme 1906 -1916, Catalogue d'exposition, 19 sept. - 19 nov. 1973, musée national d'art moderne, Paris, Editions des musées nationaux, 1975. Et L'art en mouvement, fondation Maeght, ed. Maeght, 4 juillet, 15 octobre 1992.)

Villon, Picabia, Schwitters<sup>21</sup> - ont donc tous essayé de complexifier l'espace, de donner à travers des images plurielles une idée plus juste de la matière, de sa totalité discontinue.

Arons en est là, bien après ses aînés, et bien que paraissant assez éloigné des agressivités futuristes malgré son caractère insoumis. Il cherche lui-même une manière personnelle d'explorer la réalité de l'Univers, de dire le Tout, aléatoire et relatif, et de le définir dans sa complexité même.

C'est pourquoi il met en œuvre cette peinture manifeste, dont la matière propre, et la propre complexité laissent apparaître la complexité générale, son chaos devenant en somme l'image du chaos général. L'œuvre d'Arons veut incarner ce monde révélé par la science: fortement contrasté, multiple, et pourtant unifié.

Pendant de longues années de recherche, où la peinture se crée bien sûr, univers étrange de matière amassée, fascinante de présence charnelle, il ne cesse de penser au schéma complexe, et à la réunion du tout. C'est ainsi que dans la résolution adoptée - le contraste encore étonnant aujourd'hui des parties épaisses et des parties planes qui s'interpénètrent - il crée déjà deux espaces plastiques coexistants, un procédé qui se systématisera au fil du temps et du travail, et qui au

---

<sup>21</sup> L'œuvre « organique » de l'allemand Schwitters, (ses Merzbau sont une composition délirante de fragments de matériaux les plus divers assemblés au centre même de sa maison ) est née, dit François Bazzoli « de la nécessité de la première guerre mondiale ... » d'une sorte d'urgence, donc ; il s'agit d'une « tentative de réorganiser le monde à partir de ses restes, de remplacer le monde par ses propres morceaux, puisque le monde d'avant 1914-1918 n'existe plus qu'en restes et en traces, etc. » ( in Kurt Schwitters biographie par François Bazzoli, Images en manœuvres éditions, 1991, pp. 14 à 17. ) Chez cet artiste donc, on voit bien déjà (ou encore), la nécessité qu'il y a à trouver un nouvel ordre spatial définissant mieux la réalité tragique à laquelle il est confronté ( sa pensée créatrice, dit encore Bazzoli, « est une pensée de l'entre-deux guerres », op. cit., p. 15. ). Sa recherche plastique est certainement, plus que celle des cubistes, dirigée par l'aspect social dans l'expression artistique. Elle rejoint mieux, en cela ( dans l'esprit ), une partie des préoccupations de Jan Arons qui écrit lui-même, en 1998 : « comment peindre dans un monde "cassé" ? ...il n'y avait qu'une solution : avancer à tâtons, seul, ...inventer une vie, une peinture... etc. »

final constitue l'originalité plastique de son œuvre.

Il s'agit bien de réunir des notions plurielles, contradictoires aussi - le tout comprenant une chose et la possibilité, sinon la probabilité, de son contraire - qui formeraient d'une manière « naturelle » la complexité du réel en question.

Pour Arons la peinture fragmentée est une première solution. A cet effet les passages structurants de l'aplat au volume sont une résolution plastique d'un intérêt évident, introduisant en outre une sorte de mouvement, de rencontre qui crée un aspect dramatique recherché.

Cependant, en 1988, le peintre fait une découverte fondamentale au cours d'un séjour en Provence : une notion inattendue et d'une simplicité désarmante va lui révéler « la » solution qui ouvre sur des années de peinture où la recherche du réel va se préciser, s'affiner, prendre un nouveau souffle, et sa pleine dimension.

*Il n'y a aucun endroit, même fabuleux, dont on puisse dire le  
vrai, en quelque contradiction  
Pas même, c'est une vieille chanson, le lieu de nulle part.  
... pourtant, ... dans le tombeau  
existe la porte terrestre de ce lieu,  
existe le grain de sa pierre*

Jacques Roubaud, *Quelque, quelconque* (fragments)  
In *La pluralité des mondes de Lewis* (XVII)

## 1988 - LES SEPULTURES DE SAINT-ROMAN

### Une révélation

A partir des années soixante-dix, Jan Arons partage son temps entre Amsterdam et la Provence où, avec son épouse, le peintre Jacqueline Blewanus, il vient chaque année passer les six mois de la saison chaude. Le couple est installé dans une maison de village, à Vallabrègues, entre Arles et Avignon.

Depuis 1983, dans la chapelle, lieu d'exposition du village, Arons expose deux fois durant son séjour : en mai les travaux sur papier réalisés l'hiver à Amsterdam, et à l'automne les panneaux peints à l'atelier de Vallabrègues au cours de l'été.

A l'automne 1988, son exposition annuelle s'intitule *Saint-Roman*, en référence au lieu qui l'a inspirée, une abbaye médiévale rupestre entièrement excavée, située aux environs d'Avignon.

Sur ce site à la présence étonnante, un agencement singulier a arrêté le regard de Jan Arons, quelques mois auparavant, et va désormais orienter son travail. La chronologie des *Machines spéculaires* commence donc précisément au printemps 1988.

*Saint-Roman, un site rupestre.*

L'abbaye troglodyte de Saint-Roman fut creusée au Moyen-âge sur un site déjà occupé au néolithique, un massif rocheux aux alentours de Beaucaire, en Provence. Abandonnée au début du dix-huitième siècle et dépouillée sous la Révolution, elle était depuis le dix-neuvième siècle enfouie sous les ruines d'un château construit au-dessus du sanctuaire, au seizième siècle. Les fouilles et les travaux de rénovation entrepris sur le site depuis 1966 par la *société d'histoire et d'archéologie de Beaucaire* ont permis de dégager l'intérieur du monastère (fig.).

Une chapelle voûtée en plein cintre, le chœur croisé d'ogives, et plusieurs cellules<sup>22</sup>, ont ainsi été découverts, taillés dans ce qui était probablement à l'origine une grotte naturelle.

Cet ensemble rupestre est à lui seul d'un grand intérêt historique et humain, cependant c'est la partie supérieure de l'abbaye qui est la plus surprenante : au-dessus du sanctuaire creusé dans le sol rocheux se trouve une grande terrasse (fig. ..) qui domine toute la basse vallée du Rhône, et dans laquelle sont curieusement aménagées des sépultures, de toutes les tailles, en forme de corps humain<sup>23</sup>.

Cent cinquante tombes sont ainsi creusées dans la roche calcaire, et taillées en forme de corps étroit aux bras rassemblés (fig. ....). 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.

Aujourd'hui, vidées et laissées béantes, ces tombes sont abandonnées à la nature et aux éléments. A la saison des pluies les eaux qu'elles contiennent reflètent tout l'environnement, et les mouvements légers de leur surface liquide créent alors une série ininterrompue d'images, fugaces et changeantes.

Jan Arons visite l'abbaye en voisin, au début de l'été 1988, alors que le site est encore sauvage et les vestiges peu restaurés. La découverte de la terrasse et des tombes est pour lui un véritable choc : outre l'aspect saisissant de ces étranges formes anthropomorphiques, le dispositif très simple qu'elles constituent permet immédiatement, à ses yeux, de rendre compte du « réel » et de sa prodigieuse complexité.

Au cœur des tombes de Saint-Roman, l'eau agit comme un miroir où fusionnent des espaces multiples et aussi étrangers que le corps (la forme de la roche

---

<sup>22</sup> Une large partie de la surface de la chapelle a hélas été transformée en carrière après la Révolution, ce qui a rabaissé le sol d'au moins deux mètres à l'entrée, et a largement modifié l'aspect originel de la nef, alors basse et sombre, éclairée par des lampes à huile dont on aperçoit encore les points d'accrochage au plafond.

<sup>23</sup> 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 ...

creusée), le ciel, mais aussi la terre, la roche ou la végétation. Elle réunit ainsi des notions totalement opposées, comme 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 la vérité 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*<sup>24</sup> la condition idéale de l'équilibre : ... *De ce qui diffère naît la plus belle harmonie* disait-il ... *tout advient par discorde et par nécessité*<sup>25</sup>.

Le philosophe grec dont nous sont parvenus les célèbres « fragments » est considéré par beaucoup comme le père de la pensée dialectique moderne. En effet 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.

A Saint-Roman, la mobilité de l'eau réunit ainsi la mort et le mouvement de la vie, au centre de la tombe anthropomorphe. De surcroît l'ensemble génère soudain une nouvelle vie, celle de l'œuvre ; car Jan Arons vient désormais travailler

---

<sup>24</sup> Expression de René Char, in *Partage formel XVII*, du recueil « Fureur et mystère », Paris, Editions Gallimard, NRF, Poésie 1962, p.69. Héraclite d'Ephèse était une référence notoire pour le poète.

<sup>25</sup> Extrait du fragment 80 : "il faut savoir que le conflit est communauté, 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. (première édition, 1959, sous le titre « La pensée d'Héraclite ») ; la philosophie d'Héraclite (v 540-480 av. J.C.), qui imprègne la pensée occidentale, est également une référence fondamentale pour Jan Arons, qui la cite souvent.

chaque jour à l'abbaye.

Il réalise de nombreux dessins, puis de grandes gouaches sur papier où, dans un style réaliste, apparaissent le site entier de saint-Roman, les salles excavées de l'abbaye, et l'entrée, ou plutôt la plongée, dans l'ombre des pièces souterraines - *comme une plongée dantesque au centre de la terre* dit le peintre - par un arc en plein cintre rustique qui souligne le passage de la lumière à l'ombre. Un travail sur papier de cette période donne un bon aperçu du lieu (fig. ..) : la tonalité générale y est ocre, sépia ou brune, rehaussée de passages de blanc. Arons emploie ici encore le bistre goudronneux de ses débuts.

La tombe elle-même apparaît dans des croquis rapides, dans quelques dessins au pastel et à l'encre sur papier d'emballage, et dans les nombreuses photos que réalise aussi le peintre et sur lesquelles il travaillera plus tard. Elle est en outre le sujet principal des grands tableaux réalisés à l'atelier au cours de ce même été.

Cette série de grandes peintures, titrée *Saint-Roman*, est exposée à l'automne 1988. Elle est constituée de panneaux de bois assez réguliers de 120 à 130 x 90 cm chacun environ, à l'exception de *Purgatoire* - une référence à Dante - au format beaucoup plus grand. Chaque tableau est entouré d'un cadre en bois peint dans la tonalité générale et la peinture y est appliquée, puis travaillée par endroits à la spatule, en larges épaisseurs. Elle représente une, parfois plusieurs formes nettement humanoïdes, rappelant celles qui entourent l'abbaye : 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 brune, ocre, rouille, avec des passages de vert, de gris, de blanc, 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* (fig. ..). On peut voir un fragment de la même étoffe, posé en aplat, dans le panneau *Abîme* (fig. ..), où il paraît concrétiser la limite d'une terre découpée sur une bande de blanc lumineux, 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.

Des inclusions de terre cuite apparaissent dans *Saint-Roman* et *A terre* (fig. ..). Dans ce dernier panneau, l'argile, travaillée 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 une suite longue et fructueuse à partir de 1988. Le métal matérialise, d'une certaine manière, ce qui est recherché et veut être représenté ici, le reflet, le caractère spéculaire.

Ce reflet apparaît essentiellement à l'intérieur des fosses : dans le tableau *Romain* (fig. ..), où la moirure du métal donne un aspect chatoyant à la haute forme humaine, et dans *Lave* (fig. ..), 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, traitée en épais volume de matière tourmentée, surplombe tel un balcon de terre brune la sinuosité du fleuve, ainsi que la tombe géante dont il reprend exactement la forme ovoïde.

Souvent, les éléments disparates sont en partie recouverts de peinture appliquée en touches légères (*Romain, Abîme*, fig. .. ..), et contribuent, avec les zones plus épaisses, à structurer énergiquement l'ensemble. La composition générale s'affirme ici encore chez Arons par le jeu inégal des volumes de peinture. Cette dernière est parfois tactile et grasse, surtout dans les parties les plus denses : son traitement sensuel et sa couleur peuvent alors rappeler Bonnard, le Bonnard des *Salles de bains*.

Il arrive aussi que la matière soit au contraire très sèche, granuleuse ou acérée comme une série d'« aiguilles », et recouverte de plusieurs couches de glacis sous lesquelles on aperçoit par transparence la couleur première.

Arons, dans les grands panneaux, emploie uniquement des couleurs à l'huile, en tube ou en boîte, 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 encore celui de Fautrier, cette *étrange pâte* que décrit Jean Paulhan, un mélange de pastel broyé, d'huile, d'encre et d'essence<sup>26</sup>. Mais ces parties, plus nettement visibles dans *Cavernes*, *Saint-Roman*, ou *Morte Eau* (fig. ..)<sub>2</sub> semblent plutôt être chez Arons des « passages » à but structurant, sa recherche étant toujours, visiblement, plus orientée vers le volume que vers le pur matiérisme.

Cette série de tableaux, en 1988, est donc d'une importance capitale, car il y apparaît, entre autres, une notion riche d'avenir, le *reflet*, perçu dans l'eau des étranges cavités aux formes humaines ; cette eau permet de réunir les opposés au creux d'une même forme, et, par conséquent, de multiplier naturellement les espaces. Désormais, la peinture de Jan Arons sera un espace de plus offert à la réunion des autres, un témoignage et un *signe*, un espace relationnel dans lequel le regard du spectateur rejoindra la mémoire liquide des tombes rupestres.

Les tombes ouvertes aux éléments n'impliquent pas la seule question de l'espace. Le temps y est étroitement mêlé, un temps historique et humain, une mémoire commune ...

En effet le site et l'abbaye de Saint-Roman forment exactement ce que l'historien Pierre Nora nommait un « lieu de mémoire » : un lourd passé culturel et religieux imprègne à la fois la *colline* calcaire déjà occupée dans des temps très reculés, l'*abbaye*, haut lieu de culte (et de culture) médiéval, et enfin les *tombes* qui l'entourent, posant la question séculaire, et très complexe, des rites de sépulture.

---

<sup>26</sup> « Cette matière très personnelle que s'est fabriqué Fautrier, ce sont d'épais grumeaux aplatés, un badigeon de fard, un écrasé d'huile et de pastel, tout un sabrage de craie grasse ... le tout mastiqué, pilé, bouchonné 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.)

La pensée ici remonte spontanément les siècles pour rejoindre tous ces êtres ayant occupé des lieux qu'ils estimaient sacrés. Il fut une époque, en effet, où se faire inhumer près d'une église contenant la tombe d'un saint ou d'un martyr assurait la résurrection de son propre corps enseveli, et l'accès automatique à la vie éternelle. Ce fut une large période de l'histoire chrétienne, des premiers siècles jusqu'à l'extrême fin du Moyen-Âge.

Or, l'abbaye de Saint-Roman, « Sanctus Romanus », est citée pour la première fois en 1008 dans le cartulaire de l'abbaye de Psalmodi. En outre, Jean Roche, spécialiste de Saint-Roman, précise que les lieux sont très tôt pourvus de défenses<sup>27</sup> et que les alentours se peuplent peu à peu d'hommes et de femmes redevables de la taillabilité à Beaucaire, ce qui leur donne un droit de sépulture au cimetière du prieuré<sup>28</sup>.

En référence au Christ dont le corps doit être enterré « entier » pour pouvoir ressusciter le dernier jour, la préservation des cadavres est primordiale dès les premiers temps chrétiens. Par crainte de la violation, les morts sont enterrés près des basiliques construites à proximité des tombeaux des martyrs, ce qui leur assure une protection symbolique ; les corps sont alors ensevelis dans l'attitude rituelle des gisants, couchés sur le dos face au ciel, leur sépulture orientée vers l'est, vers la ville sainte de Jérusalem, en attente de la résurrection.

On voit ici à quel point déjà la mort et la vie - ou la survie, la résurrection - sont étroitement imbriquées, comme elles le seront plus tard dans la vision spéculaire du peintre, devant les tombes.

La colline entière de Saint-Roman elle-même, 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, ou même une

---

<sup>27</sup>Dés 1230 on parlait de « castrum » pour désigner cette haute colline qui dominait la basse vallée du Rhône .

<sup>28</sup>Le vieux cadastre de Beaucaire de 1390 a conservé les noms de tous ces « particuliers » 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)).

aire de culte païenne, puisqu'il est reconnu que le christianisme naissant conservait les lieux rituels 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. Le cimetière prenait alors une importance toute particulière<sup>29</sup>.

C'est ainsi que la terrasse rocheuse de Saint-Roman est devenue un lieu symbolique, grâce à la présence des « tombes- mémoire » contenant encore dans leur volume évocateur tout l'esprit d'une époque. Les photos que prend Jan Arons du site, et qui seront retravaillées plus tard en peinture, ainsi que les tableaux analysés plus haut révèlent parfaitement cet aspect exceptionnel du lieu<sup>30</sup>, l'atmosphère étrange et la grande beauté qui s'en dégagent.

Ce singulier dispositif offre donc au peintre des solutions inattendues, une possibilité différente de renouveler l'espace, ici multiple et fragmenté par le mouvement et les reflets de l'eau dans chaque réservoir sépulcral : autant d'images, de paysages, de lieux, instables et fugitifs.

#### *L'eau : un élément symbolique, une nature spéculaire*

Dans les sépultures trapézoïdales de Saint-Roman, d'une manière simple et naturelle le *tout* recherché par Arons est enfin réuni<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> ... ce qui compte est l'espace public et clos des sépultures écrit Philippe Ariès *op. cit.*, p. 60.

<sup>30</sup> C'est en 1988 justement, que la commune de Beaucaire, grâce à un échange de terrain avec les derniers propriétaires des lieux, fait entrer Saint-Roman dans le patrimoine public ; en 1991, le site est classé Monument Historique.

<sup>31</sup> C'est à dire la possibilité de globaliser (de structurer) une diversité étourdissante, difficile à circonscrire. Jean Rousset synthétise ce pouvoir réunificateur des eaux : « Si les surfaces réfléchissantes peuvent servir la décomposition d'un ensemble en parties et la multiplication des points de vue sur cet ensemble, elles peuvent aussi provoquer à l'inverse la concentration des points de vue dispersés, le rassemblement de ce qu'un regard unique serait incapable d'envelopper à lui seul » et plus loin : « ... l'eau

Dans un seul lieu, ou *un seul* objet (la tombe rupestre), l'homme est là<sup>32</sup>, sa présence paradoxalement matérialisée par son absence en creux, et les eaux contenues reflètent le ciel, la terre, le changement des saisons, toute la vie autour (si le peintre se penche, il y inscrit lui-même son visage et son corps). La roche calcaire creusée devient soudain le réceptacle de tout l'espace cosmique, un microcosme parfait.

Les eaux de pluie renvoient des images en miroir, et créent des reflets multiples, parfois discontinus, heurtés, parfois ondulés. Ce mouvement, passage, va-et-vient, transformation, circulation et fluide, figure parfaitement la *vie*, un des symboles très puissants de l'eau. Les textes sont innombrables, des plus anciens aux plus contemporains, qui soulignent le caractère fécondateur des eaux, leur lien et leur rôle dans la création du monde.

Dans les temps reculés, les « eaux primordiales » étaient assimilées à l'océan<sup>33</sup>.

---

*miroitante est un centre de convergences et le creuset d'une nouvelle création. Bref retour aux origines, au temps de la Genèse, où tout était encore confondu dans le chaos » ... (Rousset Jean, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, librairie José Corti, 1976, pp.200 et 205.)*

<sup>32</sup> Jan Arons "*cherche l'Homme*", ou plutôt cherche à retrouver l'homme ; c'est une notion importante dans son travail, qui sera développée plus loin. Il est très intéressant de se pencher ici sur la Théorie esthétique d'Adorno, où l'auteur parle du cadavre comme étant à l'origine de la recherche artistique, la notion de durée esthétique s'étant développée, selon lui, à partir des momies. Il fait référence aux recherches de Speiser sur les sculptures en bois des Nouvelles Hébrides, qui écrit : « L'évolution se fit des momies à la reproduction fidèle du corps dans les statues fétiches ... c'est pour Speiser le passage de la conservation et de la simulation de la présence corporelle du mort, à la signification symbolique de sa présence ... » selon Adorno, ce passage serait la transition vers la « signification », soit la séparation (néolithique) du matériau et de la forme. Il ajoute alors « ... l'un des modèles de l'art serait le cadavre sous sa forme figée et impérissable » (Adorno Théodor W., "*Paralipomena*" in *Théorie esthétique*, op. cit., pp. 387-388.)

<sup>33</sup> « Le grand fleuve circumterrestre que les anciens nommaient Océan était considéré par un certain nombre de scientifiques et de philosophes - Thalès, les stoïciens - comme l'élément primordial qui avait donné naissance à toute chose et à toute vie sur terre. » A. Paulian (université de Tours), *Le thème littéraire de l'océan*, in *Caesarodunum n°10- Actes du colloque « Du Léman à l'océan »*, Tours 1975. P.53

La notion d'océan des origines semble être universelle. Dans leur dictionnaire des symboles, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant rappellent qu'on la retrouve jusqu'en Polynésie, et que la plupart des peuples austro-asiatiques *localisent dans l'eau la puissance cosmique (...)* en outre, *et parce qu'elle est aussi don du ciel, elle est un symbole universel de fécondité et de fertilité*<sup>34</sup>.

La masse des eaux contient ainsi *l'infinité des possibles, toutes les promesses de développement, mais également toutes les menaces de résorption...*<sup>35</sup>

En effet, les textes insistent beaucoup sur ce double caractère de l'eau qui est aussi bien destructrice que créatrice, source de vie comme source de mort. Dans les traditions juives et chrétiennes, l'eau est d'abord à l'origine de la création. Elle est, par exemple, totalement reliée à la marche des Hébreux à travers l'image de *l'oasis*, où elle symbolise la *vie*. Mais on trouve également dans la Bible les grandes eaux destructrices, l'anéantissement par le déluge de toute vie sur la surface de la terre.

Cette matière protéiforme peut donc revêtir des significations totalement opposées, une réunion aberrante (ou paraissant l'être) des contraires, comme dans la plus pure vision d'Héraclite d'Ephèse, vision chère à Jan Arons comme on le sait.

Dans son essai sur la poétique des éléments, *l'eau* pour ce qui nous concerne, le philosophe Gaston Bachelard<sup>36</sup> revient à plusieurs reprises sur cette vision héraclitéenne. L'œuvre énigmatique d'Edgar Poe est le support principal de sa démonstration, orientée sur tout ce qui, lié bien sûr à l'inépuisable symbolique de l'eau, concerne la mort et la vie, la terre et le cosmos, et, très largement, la création artistique.

Ainsi pour Gaston Bachelard, l'eau est à la fois *un support* et *un apport* d'images, *un principe qui fonde les images*.

---

<sup>34</sup> Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, édition revue et corrigée, 1982 ,p.p.374-376

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p.374.

<sup>36</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*,(essai sur l'imagination de la matière), livre de poche, biblio essai, 1996 ; 1ere ed. Librairie José Corti, 1942

Dans cette idée capitale de conception (de création) liée à l'eau, il est question non seulement de *la profonde maternité des eaux*<sup>37</sup>, mais aussi du destin « esthétique » de la rêverie devant les eaux<sup>38</sup>, ou encore de la *matière* même de l'eau : *c'est l'eau même dans sa masse, ce n'est plus la surface qui nous envoie l'insistant message de ses reflets* dit-il<sup>39</sup>. Cette masse est pour lui à la fois la forme et la composition, également inséparables de la démarche plastique : *la matière est l'inconscient de la forme*<sup>40</sup>.

Bachelard développe aussi très longuement le thème de la vision, ou du regard. Pour lui il y a dans la nature elle-même des *forces de vision* très actives, et des relations étroites et réciproques entre la nature *contemplée* et la nature *contemplative*. L'eau est ainsi *l'œil véritable de la terre* : dans l'eau, c'est *le monde* qui se regarde, car le lac est un « œil » dit-il : c'est ce *grand œil tranquille*, qui « contemple » tout, et où le cosmos, *touché de narcissisme* « veut se voir »<sup>41</sup> (c'est ainsi que se reproduit dans l'eau *un échange sans fin de la vision au visible car tout ce qui fait voir voit*<sup>42</sup>)

Cette notion est fondamentale ici, car dans l'étroit sépulcre de Saint-Roman Jan Arons peut voir tout l'univers rassemblé, et ce monde en retour, par un

---

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p.22. *L'eau ... qui gonfle les germes et fait jaillir les sources* dit Bachelard. Rappelons que Jan Arons a travaillé longtemps sur le corps féminin, et que dans la série titrée *Le ventre de la terre*, en 1982, la maternité, mais aussi la sensualité, le désir, sont très présents.

<sup>38</sup> *Op. Cit.* p.36, Bachelard parle ici du "narcissisme généralisé" qui donne la conscience de la beauté... "près du ruisseau, dans ses reflets, le monde tend à la beauté. Le narcissisme, première conscience d'une beauté est donc le germe d'un pancalisme ... etc."

<sup>39</sup> ... seule une matière peut recevoir la charge des impressions et des sentiments multiples ajoute l'auteur *Op. Cit.*, p.22.

<sup>40</sup> *Op. Cit.*, p.63 : " ...En suivant la leçon d'E.Poe, on s'aperçoit que la rêverie matérialisante - cette rêverie qui rêve la matière - est un au-delà de la rêverie des formes. (...) On comprend que la matière est l'inconscient de la forme".

<sup>41</sup> *Op. Cit.*, p.39 . Pour Bachelard, si nous regardons le monde, il arrive que la nature en retour nous "regarde" ; cette notion précieuse d'échange rejoint ici l'expression traditionnelle concernant l'art et surtout les peintres, « ce que nous voyons, c'est ce qui nous regarde », une problématique majeure du tableau et de l'image.

<sup>42</sup> *Op. Cit.* , p.41.

étrange effet de réciprocité, de « réfraction », le regarde (le prend à la fois dans ses reflets, et le questionne).

Outre ces notions plus spécialement liées au domaine artistique, la tombe réunit encore les deux thèmes fondamentaux et contradictoires que sont la mort et la vie. Pour la mort, contenue largement dans la symbolique de l'eau comme nous l'avons déjà vu, les théories d'Héraclite d'Ephèse sont une fois de plus parfaitement opportunes (pour Héraclite les Ames se liquéfiaient totalement dans la mort *c'est mort pour les âmes que de devenir eau* écrit-il<sup>43</sup>).

L'idée tout aussi majeure de l'eau « substance de vie » traverse un thème plus rare, celui de l'eau étroitement liée au *sang*, qui serait le véhicule de la vie dans la terre. Cette idée de sang apparaît dans l'aspect cosmogonique de la symbolique de l'eau, où la pluie, assimilée à la masculine « semence d'Ouranos », verticale, vient féconder les eaux offertes de la terre horizontale, le principe féminin<sup>44</sup>.

Des études récentes sur les civilisations traditionnelles ont montré que ce mythe est encore bien vivant, au sein d'étranges rituels. Ainsi l'ethnologue Jean Servier, décrivant la célèbre procession dansante des *Hamadcha*, des religieux marocains tous recrutés parmi des forgerons, rapporte que les danseurs se mutilent sauvagement, au rythme sourd du marteau frappant l'enclume : *le sang coulant de*

---

<sup>43</sup> (Héraclite, frag.68). *Quant-à Bachelard, c'est à travers le « complexe d'Ophélie », la tristesse des eaux, qu'il évoque la mort. Ainsi, dit-il, pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance (p.105). Ou encore ... l'eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement. Etc. (pp.106-107)*

*Plus loin, évoquant alors l'œuvre de Swinburne, il parle même de l'appel de l'élément: L'appel de l'eau réclame en quelque sorte un don total, un don intime. L'eau veut un habitant. Etc. (p.187).*

<sup>44</sup> Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Op. Cit.*, p.379 ... *pour les auteurs, L'eau recouvre ici deux complexes symboliques antithétiques : la pluie ( L'eau descendante et céleste) est une semence ouranienne masculine donc, et fécondatrice ... par ailleurs, l'eau première, l'eau naissante de la terre, est féminine : « la terre est ici terre gravide, d'où l'eau sort pour que, la fécondation déclenchée, la germination se fasse ». Dans les deux cas, le symbole de l'eau « contient celui du sang » écrivent ils.*

*Dans ce même ouvrage, les auteurs traitent de l'outre, le symbole chinois du chaos primordial, ainsi qu'une figuration du ciel : « Lorsque Cheoun-sin l'atteignit de ses flèches, il en tomba une pluie de sang, féconde et régénératrice » (p.721).*

*leurs blessures représente la pluie fécondant la terre dit-il.*<sup>45</sup>

Cette image du sang assimilé à l'eau est particulièrement forte ici par son évocation inévitable de tous les corps contenus successivement dans les tombes de l'abbaye.

L'eau offre ainsi une exceptionnelle densité de matière pour analyser l'œuvre de Jan Arons. Dans ce foisonnement thématique, il faut toutefois rappeler que c'est son caractère spéculaire qui intéresse particulièrement le peintre.

### *L'eau à travers l'art*

D'autres artistes, d'autres œuvres ont utilisé semblablement, et parfois différemment, les aspects symboliques – ou non - et les multiples facettes de l'élément liquide. L'eau demeure une source d'inspiration même pour les formes d'art du monde contemporain.

Ainsi l'eau (associée à la terre) contribue largement au climat étrange de la plupart des films du cinéaste russe Andreï Tarkovsky, qui utilise très abondamment le symbolisme des quatre éléments. Dès les premières images de *Solaris*, un film de science-fiction de 1972, l'océan, immense, donne le rythme, un va et vient incessant : ce mouvement, ajouté à la multiplication des gros plans, crée d'emblée un espace fragmenté, déstructuré, provoquant un véritable malaise. En 1979, dans son film *Stalker*, sorte de quête spirituelle de trois hommes cherchant le sens de la vie au cœur d'une très singulière zone, désertique et déshumanisée, l'eau joue encore un grand rôle, à travers la double notion de vie et de mort<sup>46</sup> qui lui est attachée. Au sujet de l'abondance de cette eau dans son

---

<sup>45</sup> Servier Jean, *le feu, symbole et archétype*, in « *Mort et vie* », *op. cit.* p.44. L'auteur parle ici de la symbolique du foyer de la forge, et relate les résultats d'une étude faite par l'ethnologue Nicole Martinez : " N. Martinez a pu étudier le rythme de leurs danses, ainsi que les mutilations qu'ils s'infligent en lançant en l'air des boules de bois très lourdes, cloutées de fer, au bout des chaînes de leurs masses d'armes, et les laissant retomber sur leur tête. (...) ainsi ... le forgeron manifeste par la transe les âmes des morts présentes dans le feu de la forge et les actualise en averses fécondantes par le sang répandu ... etc."

<sup>46</sup> *ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES*, *Op. Cit.*, chap.6, *stalker*, analysé par J.

oeuvre, Tarkovsky dit : *nous avons abordé ces problèmes comme des peintres* (rappelons que Tarkovsky est aussi le réalisateur du film *Andreï Roublev*, en 1967, qui retrace la vie et la carrière d'un peintre d'icônes russe du quinzième siècle).

Jan Arons admire l'œuvre de ce cinéaste, sa recherche artistique, et ce climat dans lequel baignent ses films, particulièrement *Stalker* ; en donnant ce titre à un tableau de 1998 où l'on retrouve la même ambiance de terre et d'eau, il lui rendra hommage. Il est vrai que dans ce film la question de l'art et de la création est posée continûment à travers l'un des principaux personnages, l'écrivain, pour qui « *L'homme écrit parce qu'il souffre et qu'il doute ... Il doit prouver aux autres et à lui même qu'il vaut quelque chose ... L'humanité existe pour créer... créer des œuvres d'art ...* »

En outre, *Stalker* met en œuvre une permanente ambivalence, fondamentale aussi chez Jan Arons. On y trouve ainsi l'opposition<sup>47</sup> des espaces (dans le film celui de la vie ordinaire est traité en sépia, et celui de la zone, en couleur), l'enchaînement, parfois l'imbrication de lieux « hétérogènes », une sorte de dispersion de l'espace et du temps et une « fusion des contraires »<sup>48</sup>, toujours cette précieuse vision héraclitienne qui constitue l'une des bases essentielles de la pensée et de l'esthétique d'Arons. L'évolution de son œuvre ne fera qu'accentuer ces notions.

En peinture, la représentation de l'eau est très ancienne ; rappelons simplement ici un autre hollandais, du dix-septième siècle, mais dont l'œuvre est étonnante de

---

Gerstenkorn et S. Strudel (*La quête et la foi ou le dernier souffle de l'esprit*). *Les auteurs en parlent comme d'un film « inclassable »* (p.75), où un indéniable symbolisme régit ... l'organisation de l'espace (p.85), et où ... l'eau, (dans la zone), est autant l'agent de la régénérescence végétale que de la régénérescence morale. Elle est omniprésente ... et protéiforme ... profondément ambivalente, (elle décompose et régénère en même temps ...)

<sup>47</sup>. On peut voir dans « *Stalker* » une longue série d'oppositions « binaires » : le sec et l'humide, le stagnant et le fluide, l'opaque et le transparent, le dur et le souple etc., mais avec, entre les deux pôles extrêmes, une succession d'états intermédiaires qui assurent une transition graduelle entre le néant et l'absolu écrivent J. Gerstenkorn et S. Strudel, *Op.Cit.* p.89

<sup>48</sup> expression de Gerstenkorn et Strudel qui décrivent le décor de la zone comme la projection du monde intérieur des personnages (*Op.Cit.*, p.90)

modernité.

Il s'agit du « *grand Hercules Seghers* »<sup>49</sup> (Haarlem v.1590- Amsterdam 1639), dont l'eau et les rochers sont les thèmes d'élection. Graveur incomparable, Seghers renouvelle avec audace, pour l'époque, la technique de l'eau forte, en employant un papier ou une toile déjà colorés et en travaillant avec des encres de couleur - rose, bleu ... -

Comme chez Tarkovsky, le monde de Seghers, minéral et cosmique, vide de toute présence humaine, est étrange et fascinant : l'eau s'encastre et s'écoule entre de gigantesques rochers déchiquetés, sous un large ciel sombre et menaçant. Il s'en dégage une monumentalité étonnante, dans des gravures d'un format pourtant assez réduit (*Vallée fluviale*, 23,6 x 26,3 Amsterdam, Rijksmuseum - *Paysage rocheux*, 16,3 x 24,6, Amsterdam, Rijksmuseum)

Au sujet de Seghers, Henry Bonnier parle d'un *univers mental désespéré, calciné, déshumanisé ...*<sup>50</sup>, ce qui donnerait à son œuvre son caractère aussi contemporain, à savoir ce même désespoir des artistes ayant eu à s'exprimer après les deux guerres mondiales qui ont dévasté le Vingtième siècle.<sup>51</sup>

Jan Arons qui a vécu lui-même ce désarroi absolu des années 1950 voue à ce peintre une grande admiration. Deux tableaux de l'année 1992, *Machine Seghers* et *Rocher rouge* lui rendront hommage (fig. ... ..).

---

<sup>49</sup> *expression de Samuel Van Hoogstraten dans son Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst (« introduction aux hautes études de peinture ») de 1678, ouvrage qui est encore considéré comme un document irremplaçable sur l'école hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle dit Henri Bonnier ; Van Hoogstraten écrit ainsi : Il faut mentionner le grand Hercules Seghers, qui atteignait les sommets de son art dans ma prime enfance ... Il semblait gros de provinces entières, auxquelles il donnait le jour en gravant et en peignant des espaces démesurés. Son zèle était incomparable, etc. In Bonnier Henri, « L'univers d'Hercules Seghers », « les carnets de dessin », Paris, ed. Henri Scrépel, 1986, p.20.*

<sup>50</sup> Bonnier H. , *Op. Cit.*, p.12

<sup>51</sup> Bonnier H., *Op. Cit.*, p.60-64 : » *cette œuvre, si moderne, si contemporaine par son désespoir, est ... (l') expression d'un homme ayant vécu toutes les tragédies de son temps ... (elle) reflète aujourd'hui encore tout ce dans quoi le siècle de Seghers s'enfonce, s'enlise et se perd. » Rappelons qu'il s'agit de la terrible période de la Réforme, qui sévit en Hollande sous ses aspects les plus meurtriers.*

Arons se reconnaît dans cette œuvre qu'il sent probablement très proche en dépit de l'éloignement temporel. Et de fait ce climat « déshumanisé », liquide et chtonien, ressemble étrangement à celui qui imprègne les tableaux de l'année 1998, la série « Lueurs », où la *Machine Spéculaire*, dont il est question plus loin, nous plonge dans une atmosphère de début (ou de fin) du monde. De même, dans les gravures, dans certains des tableaux d'Arons de 1988 – *Lave, Abîme*, fig .. et .. -, ou dans les photos prises à Saint-Roman à la même date, les tombes spéculaires sont un monde minéral aussi mystérieux et inquiétant que celui de Seghers.

Cependant, si Jan Arons se sert de l'eau comme d'un miroir qui réunit des mondes, Seghers semble l'utiliser différemment, pour sa matérialité même (*l'eau même dans sa masse* dirait Bachelard). Soit : la quasi-compacité d'un ruban qui s'écoule entre deux rochers, comme dans sa gravure *cascade et village en montagne*, opposant sa fluidité à la rigidité du monde dans lequel elle se meut. A fortiori, dans sa *Mer démontée* (Vienne, Albertina), les vagues créent une véritable matière bouillonnante et monumentale, qui tient tout l'espace ... Seghers utilise l'élément dans - et pour - sa force pure.

Dans des réalisations plus récentes - qui n'ont cependant plus à voir avec l'image ou la représentation - les artistes du Land Art, agissant directement sur la nature, font souvent de l'eau leur outil, ou le support de leur travail. L'américain Robert Smithson, le britannique Andy Goldsworthy, parmi d'autres, interviennent directement sur les éléments terre, espace ou eau, et les modifient, ou les transforment parfois, réellement.

La célèbre *Spiral Jetty* de Smithson (1970) est une immense structure de terre qui s'enroule dans les eaux du Grand Lac Salé (dans l'Utah). Rongée lentement, il semble qu'elle soit aujourd'hui presque engloutie, submergée par le lac. L'eau ici n'est donc plus une représentation, mais un corps, réel, qui agit et qui vit, qui crée et transforme.

Ces œuvres du Land Art, qui sont au début gigantesques, vont se réduire au fil des années, et prendre des dimensions plus humaines. La communion avec la nature et l'eau demeure essentielle, et gagne en poésie. Ainsi des multiples réalisations d'Andy Goldsworthy, toutes d'une beauté fulgurante, dont le document

photographique reste, à long terme, l'unique témoignage. Il restitue néanmoins l'image saisissante de la nature transformée par l'œuvre de l'artiste, et rend bien compte du climat paisible qu'elle dégage. E. Lucie-Smith parle, pour ces travaux, d'un « esprit zen »<sup>52</sup>

Dans ce même esprit, les œuvres de Nils Udo<sup>53</sup>, minutieuses et fragiles, émouvantes dans leur fragilité même, sont soumises à la décomposition naturelle, à l'érosion inévitable du temps. D'ailleurs toutes ces œuvres « in situ »<sup>54</sup> subissent bien sûr cette dégradation, qui fait partie intégrante de leur caractère même, de l'aspect éphémère qui leur est attaché. Citons pour mémoire une création saisissante de l'artiste bulgare Christo et de son épouse Jeanne-Claude,

---

<sup>52</sup> *C'est ainsi que si le travail de Goldsworthy a reçu un accueil aussi chaleureux au Japon, « c'est grâce à son enracinement partiel dans la religion et la philosophie japonaises », explique Edward. Lucie-Smith, in L'art aujourd'hui, Phaidon Press Limited, 1995. p.115-*

<sup>53</sup> *Ses installations, destinées à la photographie, sont toutes vouées à une disparition rapide : Une feuille de châtaignier mise à l'eau sur un étang, et chargée de pétales de campanule (1986), quinze travaux avec les pétales de Rosa rugosa thunberg dans l'île de Sylt en mer du Nord (1986), l'empreinte d'un rameau de hêtre dans la glace du lac de Douglas en mer d'Irlande (février 1987), etc. Régis Durand (ART PRESS n°116, « Nils Udo, entre contemplation et engagement », p.p.28-29) parle là encore du caractère japonais de ces « arrangements » proches de l'ikebana, art du bouquet. Pour lui en outre Nils Udo prend conscience que ce monde disparaît sous nos yeux, sous l'impact de la pollution, de l'urbanisation et de l'aménagement des campagnes ; cette prise de conscience a amené l'artiste à réduire l'échelle de ses installations, sans doute pour s'adapter à une situation nouvelle dans laquelle la nature n'existe plus qu'à l'état de fragments discontinus, de survivance. ...*

<sup>54</sup> *Ces œuvres réalisées sur le site même, le sont aussi le plus souvent avec des matériaux trouvés sur place : dans divers lieux, y compris les musées, mais surtout en pleine nature. Ainsi l'office national des eaux et forêts britanniques, la Grizedale Forest (région du Cumbria en Angleterre), est célèbre pour rassembler aujourd'hui l'une des plus grandes collections d'ouvrages de ce genre du monde. Le principe est le même dans le parc naturel du « Crestet », près de Vaison-la-Romaine dans le midi de la France ; chaque année des artistes sont invités à réaliser des œuvres sur le lieu, œuvres qui y resteront jusqu'à ce que le temps les ait fait disparaître définitivement. On peut ainsi y voir un « nid » géant de Nils Udo, réalisé avec des branches d'arbre du parc, et dont le fond est planté d'herbes aromatiques provençales telles que thym, romarin, etc.*

*Surrounded Island* (1980-1983) : dans la baie de Biscayne, au large de Miami en Floride, onze îles furent entourées d'immenses bâches de toile rose, créant autant de gigantesques « nénuphars » reflétés dans les eaux paisibles de la baie. Là aussi, les intempéries, l'action de la nature et des éléments, ont partiellement déchiqueté les toiles, et altéré définitivement l'ensemble initial.

L'art qui utilise l'eau est donc essentiellement éphémère. Cette particularité, qui se concrétise dans les travaux dont il vient d'être question n'est pas uniquement liée à la face « sombre » de l'eau, son rapport à la mort et à la destruction, mais également à la *notion spéculaire*. Elle est donc très présente aussi chez Arons, primordiale même, et apparaîtra bientôt à travers des images toujours différentes, déconcertantes car sans lien apparent, et cependant réunies, par le reflet, au sein de chaque tableau.

Cette eau qui « fonde » les images mais sait aussi bien détruire les œuvres, met ainsi en avant sa nature ambivalente : elle participe désormais du « brouillage » entre vie et mort, contenu dans la pensée d'Héraclite, comme dans les tombes et l'abbaye de Saint-Roman.

Si ce site devient exceptionnel, c'est surtout grâce la rêverie, la réflexion, l'introspection que l'eau suggère à celui qui la contemple.

Ici c'est Jan Arons qui transforme et sublime le lieu. D'un paysage singulier mais ignoré, ou peu connu, le peintre fait une aire de *communication*, une projection de sa pensée et de sa conscience.

Car la peinture est le support et le lieu même de l'échange, un échange tout à fait comparable à celui dont parlait Bachelard à propos de « l'œil du lac », soit ici celui de la vision -celle du peintre- d'un « visible voyant » -les tombes remplies d'eau-, à des visions -des regard- démultipliées : un va-et-vient, d'une subjectivité à d'autres.

Ces notions de pensée et de conscience autour de l'art sont particulièrement visibles dans la création moderne et contemporaine.

Le critique Jean Rousset, dans son essai *L'intérieur et l'extérieur*<sup>55</sup> où l'eau et les reflets tiennent une place majeure, souligne par cet aspect le passage à une mentalité nouvelle qui se dégage dans l'évolution de la littérature.

Ainsi Maupassant, qui pour Jean Rousset ferait la transition entre le Romantisme et le Symbolisme, ajoute à son écriture *la pointe de subjectivisme propre au dix-neuvième*, qui dès lors y opère *une transfiguration... où « l'étang silencieux » se met à parler un langage nouveau*<sup>56</sup>.

C'est ainsi que l'eau devient désormais un *miroir mental*, selon l'auteur, le *lieu de jonction du monde et de la conscience qui le pense*.

Cette conscience deviendra peu à peu un facteur incontournable de la création moderne et contemporaine, et Jean Rousset l'associe opportunément à l'élément liquide, dont la nature spéculaire le dirige ensuite vers le miroir.

Ainsi, selon lui, le *Narcisse* de Gide, à la différence de la tradition légendaire, ne regarde pas son effigie dans le miroir, mais *tout le visible qui, tournant autour de cette conscience devenue « centre », lui montre sa pensée partout reflétée*<sup>57</sup>, tandis que chez Claudel, l'eau sera celle *des canaux hollandais, en qui « tout ce qui existe devient la pensée de ce qui existe »*<sup>58</sup> dit encore Rousset.

En 1959 Alain Robbe-Grillet écrit *« Dans le Labyrinthe »*, où tout le récit s'élabore autour d'une chambre, dans laquelle se trouve une grande glace, centrale et omniprésente. La vision objective s'y mêle confusément au souvenir et au rêve comme une hallucination. Chez Robbe-Grillet l'œuvre est construite comme *une série de réflexions internes et de jeux de miroir*. Chaque situation et chaque scène, répétées, renvoient à toutes les autres : *plus que le spectacle importe le poste de l'observateur* dit Rousset. *Car il n'est de réel que mis en profil et regardé par*

---

<sup>55</sup> Il s'agit d'un « Essai sur la poésie et le théâtre au dix-septième siècle » (Paris, librairie José Corti, 1976). Rousset, critique suisse, travaille par thèmes, et établit toujours des liens entre la littérature et les autres formes d'expression artistiques.

<sup>56</sup> Rousset Jean, *Op. cit.*, pp.224-225. *Ce « langage nouveau » qui lui vient d'ailleurs ... broie les couleurs comme un peintre impressionniste » dit l'auteur qui analyse un passage de « Sur l'eau », ouvrage de Maupassant ( Ed. Flammarion, p.162-163.)*

<sup>57</sup> *Op. Cit.*, p. 228.

<sup>58</sup> *Op. Cit.*, p. 230

*quelqu'un*<sup>59</sup>.

La parenté de la pensée - ou de la conscience - et du reflet est fréquemment soulignée par les contemporains. C'est ainsi dans les récits de Claude Simon, où la pensée humaine est encore mise en jeu à travers le mouvement vertigineux de la mémoire. Tout au long de son œuvre l'auteur ressasse le temps éprouvant de la guerre, traumatisme personnel. Ainsi dans « *La route des Flandres* », l'eau, très présente, serait décrite par Claude Simon comme le mouvement même de cette mémoire : soit une surface *lisse et polie* quand elle est immobile, mais, *que l'on y jette une pierre, les reflets se cassent, se tronçonnent, se désarticulent à l'image de ce qui se passe dans une mémoire en activité*<sup>60</sup>.

Jan Arons est particulièrement intéressé lui-même par les potentialités extraordinaires de la pensée humaine ou de la mémoire, leur mouvement incessant et leur étonnante synchronie. Ici *l'inquiétante plasticité*<sup>61</sup> de l'eau lui donne à voir ce même mouvement, et surtout une possibilité de l'intégrer à la peinture.

Car la tombe remplie d'eau, en rassemblant images et volumes contient l'espace - et même différents espaces - comme elle contient le temps, puisqu'elle unit le passé, le présent - celui du peintre - et s'ouvre désormais vers l'avenir, lequel est toujours déjà inscrit au cœur de la création picturale<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> *Op. Cit.*, p. 233.

<sup>60</sup> Rousset cite un passage édifiant de *La route des Flandres*, où le rythme haletant et très caractéristique de l'écriture, chez Claude Simon, figure exactement l'affolement de la surface de l'eau dérangée (voir p. 234 de « *L'intérieur et l'extérieur* », *op. cit.*)

<sup>61</sup> Expression de Gérard Genette qui analyse l'eau sous le thème de la « fuite » et parle de l'élasticité continue de l'onde décomposée en une infinité de facettes juxtaposées, ainsi que de la fuite « en profondeur » « ...car la surface aquatique la plus innocente recouvre un abîme » (in *Figures, essai*, Paris Editions du Seuil, coll. *Tel Quel*, 1966, p. 21). Dans la peinture d'Arons, la surface et la profondeur imprécise de la tombe font ainsi naître « naturellement » un assemblage d'espaces hétérogènes.

<sup>62</sup> Adorno dit ainsi que « l'art est toujours défini, d'abord, par ce qu'il fut dans le passé, mais qu'il n'est légitimé que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir ». Et il ajoute qu'il « ne peut être interprété que par la loi de son mouvement ... (qui)... constitue sa loi formelle ». (in *Théorie esthétique, op. cit.*, pp. 17 et 18.) Et Merleau-Ponty rejoint le philosophe allemand lorsqu'il écrit : « si, ni en peinture,

De fait, son passage dans l'art lui donne une dimension nouvelle, qui vient par ailleurs accentuer la nature pérenne de sa matière, la roche solide et froide qui la constitue et contient elle même la *durée*, cette sorte d'immortalité qu'Edmond Jabès appelle très justement une *continuité : la révélation d'une aveugle poussée dans l'invisible, d'une volonté sans pareille de durer...*

Pour Jabès, en outre, tout est *vrai* dans la pierre *parce qu'elle existe dans la mort... parce qu'en elle enfin tout existe avant la vie et outre-mort*<sup>63</sup>.

La tombe rupestre réunit en somme les conditions idéales d'une mise en œuvre plastique.

C'est dans la série de photos peintes - incluses en 1995 dans un livre, où elles illustrent des textes poétiques du peintre -<sup>64</sup>, qu'elle apparaît, monumentale, dans tout son mystère (fig. ....).

On y voit le miroir de ses eaux calmes reflétant le gris du ciel, ou des reflets argentés, ou cuivrés, parfois lisse, parfois fragmenté, parfois assez peu et d'autres fois nettement anthropomorphique, dessinant alors au niveau du cœur le clapotement lumineux d'un soleil reflété. Dans certaines photos des branches apparaissent, ou d'étranges graphismes - comme un envol d'oiseaux -<sup>65</sup>, et quelquefois un corps, un fantôme de corps boursoufflé et raviné à la fois, une présence moirée étrange et inquiétante (fig. ...). Autour d'elle, la terrasse est structurée par de larges parties recouvertes de peinture aux touches légères,

---

*ni même ailleurs, nous ne pouvons établir une hiérarchie de civilisation ni parler de progrès, ce n'est pas que quelque destin nous retienne en arrière, c'est plutôt qu'en un sens, la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir ... » (in « L'œil et l'esprit », Paris, éditions Gallimard, 1964. Présente édition 1985, coll. Folio Essais, p. 92.)*

<sup>63</sup> Jabès Edmond, « Le livre des marges », *Fata Morgana, Biblio Essai*, 1984, p. 33. et suivantes ... *l'auteur analyse ici une oeuvre de Roger Caillois, "Pierres"*.

<sup>64</sup> *Il s'agit d'une édition originale, « Arons, Saint-Roman », comportant dix photos peintes accompagnées de dix textes du peintre, édité à Amsterdam, en 1995*

<sup>65</sup> *Des oiseaux volant au cœur de l'eau, la lumière du ciel au creux de la roche, voilà bien le miracle de cet élément : des images inattendues, incroyables, ou, comme l'écrit Jean Rousset : "l'union des incompatibles, la fusion des éléments normalement séparés..." (L'intérieur et l'extérieur, op. cit., p. 205.)*

couleur de terre ou de gris rocheux, dégradé jusqu'à être noyé dans un blanc absolu, une nappe de lumière vitrifiée. C'est l'étagement fragmenté du site rupestre ...



Au mois d'octobre 1988, comme chaque année, Jan Arons quitte la Provence, et rentre à Amsterdam pour passer l'hiver.

Aux Pays-Bas, outre la préparation de certaines expositions, il réalise surtout des études sur papier, des gouaches, des gravures, il met en place des projets, approfondit des thèmes ...

L'hiver 1988-1989 sera celui des tombes, sur lesquelles il continue à réfléchir et à travailler : l'éblouissement perdure, et aussi la mémoire, soutenue par les dessins pris sur le vif, et de nombreuses photos. Il réalise des gravures à l'eau-forte qui constituent depuis quelques années une partie importante de son travail, et l'inscrit ainsi dans une longue tradition hollandaise, depuis Seghers et Rembrandt<sup>66</sup>.

Il reprend aussi les tombes dans des dessins au crayon graphite, format Raisin, relevés de passages de gouache presque liquide, très allongée, aquarellée, dans des ocres ou des verts légers rappelant l'environnement naturel de la terrasse rocheuse. L'été 1988 passé à Saint-Roman, suivi de l'hiver hollandais affairé autour des tombes, ont fait découvrir à Arons la possibilité d'agencer des espaces hétérogènes, d'une manière « naturelle » comme il se plaît à le répéter<sup>67</sup>. Le jeu

---

<sup>66</sup> *Même si c'est l'allemand Albrecht Dürer qui expérimente les premières gravures à l'eau forte, entre 1515 et 1520, lorsqu'il est au service de l'empereur Maximilien Ier., cette technique très élaborée, assez révolutionnaire, se répand rapidement dans toute l'Europe grâce à la libre et très large circulation des estampes à la Renaissance. Au dix-septième siècle, recherchant toujours la plus haute perfection technique, les hollandais Seghers, que nous avons déjà vu, et Rembrandt, un de ses grands admirateurs, l'utilisent dans de larges paysages naturels où ils introduisent des effets lumineux exceptionnels. Ils installent pour longtemps une véritable « tradition hollandaise » de l'estampe.*

<sup>67</sup> *Pour Jan Arons, cette notion de « naturel » est primordiale. Elle est en fait très liée à une autre notion majeure dans son travail, celle du « dramatique ». Il compare parfois cela à l'oeuvre de Shakespeare, lieu des préoccupations et de toutes les passions*

des oppositions se confirme désormais comme solution étonnamment efficace dans sa recherche du complexe.

Au printemps 1989, le peintre revient à Vallabrègues. Prolongeant cette leçon des tombes, et cherchant toujours davantage autour du reflet, il commence à disposer, à inclure des miroirs dans son champ pictural. Il joue ainsi à créer des profondeurs inattendues, des espaces qui modifient la perception ordinaire des choses : des perspectives rompues et décalées, une multiplication d'angles et de vues faisant surgir autant de lieux invraisemblables - comme dans l'espace clos, altéré par le miroir, où le héros de Robbe-Grillet ne distingue plus le reflet trompeur de l'environnement réel, au cœur de la chambre du *Labyrinthe* -<sup>68</sup>.

---

*humaines qui pour lui représentent la réalité de la nature ... une histoire concernant quelques personnes va traverser cette structure (shakespearienne), de façon naturelle dit-il : tout tombera à sa place logiquement. Ainsi dans ses tableaux il propose "des règles de jeu", une vision générale sur la nature de notre vie. Ensuite chaque pièce de son travail traversera cette structure générale, ... et tout se passera selon une logique de rencontre. C'est dans cette rencontre qu'Aron situe l'aspect dramatique essentiel pour lui.*

<sup>68</sup>Robbe-Grillet Alain, « *Dans le labyrinthe* », Editions de Minuit, Paris, 1959

L'homme se sert du bronze comme miroir  
L'homme se sert de l'antiquité comme miroir  
L'homme se sert de l'homme comme miroir

Annales des T'ang

## 1989 - LE MIROIR

## Un passage

La découverte de l'abbaye de Saint-Roman, menant à la réflexion et au travail sur la nature spéculaire de l'eau, représente donc une sorte de tournant dans l'œuvre de Jan Arons. Ainsi l'année 1988 peut être considérée comme une année-charnière d'où va découler une nouvelle appréhension de l'espace pictural, une approche plus satisfaisante du réel souhaité.

Le reflet paraissant désormais parfaitement adapté à sa recherche, le peintre va orienter son travail dans ce sens, et créer son propre espace spéculaire. S'il pense alors inévitablement au miroir, objet quasi mythique, en outre identifié depuis longtemps à la peinture même<sup>69</sup>, Jan Arons ne veut en aucun cas l'utiliser dans son aspect de « double », un reflet de son propre visage<sup>70</sup>. Il ne s'agit pas plus pour lui

---

<sup>69</sup> *L'analogie de la peinture et du miroir est très ancienne. Ainsi, dans le dialogue qu'il institue entre Socrate et Glaucon (République 596 E), Platon, le premier, prend le miroir comme exemple d'imitation, et compte le peintre parmi les artisans qui, à l'image du miroir que l'on pourrait présenter de tous côtés, peuvent tout recréer « ...mais ce seront des apparences, et non pas des réalités... ».*(Platon *La République*, G.F. Flammarion, 1966, pp. 360-361.).

*Au XVème siècle, Alberti fait de Narcisse l'inventeur de la peinture : "j'ai coutume de dire ... que l'inventeur de la peinture doit être ce Narcisse qui fut métamorphosé en fleur. Qu'est-ce que peindre en effet, si ce n'est saisir à l'aide de l'art toute la surface d'une onde ?" (in De la peinture, ed. A. Lévy, Paris, 1866, p. 131-132.)*

*Pour Léonard de Vinci le miroir est même "Le maître des peintres".( in frag. 24 v). Selon Julien Eymard le miroir de Vinci est le miroir "moderne", le miroir "plan", celui qui ne déforme pas les images. Dès lors « il n'apprend pas à copier, mais à "voir" les choses, en les présentant telles que nous les connaissons », dit-il « ...le miroir auquel se réfèrent les artistes est bien la pierre de touche de la représentation, ressemblance/dissemblance et vérité/mensonge ». (Eymard Julien, *Le thème du miroir dans la poésie française(1540-1815)*, thèse lettres, Toulouse-le-Mirail, 1972. Service de reproduction des thèses, Lille, 1975. pp.613 et suivantes)*

<sup>70</sup> *Il ajoute qu'il ne s'agit pas non plus de quelque chose qui aurait à voir avec "le stade du miroir de Lacan". Pour Arons le miroir permet surtout le jeu complexe de perspectives diverses, grâce à sa surface plane, creusée cependant par la profondeur du reflet :*

d'embellir l'objet censément reflété - le sujet -, un moyen que les peintres ont souvent utilisé, puisque tout est plus beau dans le miroir, comme le dit Julien Eymard : *tout est beau dans le miroir de l'art*<sup>71</sup>.

Il semble que pour Arons ce soit autre chose. Le miroir, à l'instar de l'eau métamorphosante des tombes rupestres, doit avant tout permettre de diversifier les espaces, à l'intérieur d'un même cadre - celui du tableau - non pour les embellir, mais pour les rendre *signifiants*.

Signifiants par de nouvelles profondeurs, des trouées d'espaces improbables au sein d'une géométrie différente, souvent altérée, déformée, mise en danger - en déséquilibre - de toutes parts. A l'exemple de l'eau contenue dans les tombes, le miroir peut créer de l'imaginaire, transformer un environnement, y installer une vision intérieure, une idée qu'il va rendre significative.

Dans cette nouvelle recherche, qui suscite un espace pictural démultiplié, Jan Arons continue à travailler la matière en épaisseurs d'une grande tactilité, qui chevauchent de larges zones plates et rugueuses. Ce mode opératoire, adopté plus ou moins dès le début de la peinture, apparaît encore dans les grands tableaux de la série « Miroirs », *Puces* (fig. ...), *Débarras*, *Miroirs reflétés...* exposés à l'automne 1989

Il y a donc une permanence du traitement pictural, ainsi que de certaines couleurs, comme les rouilles, les ocres, les gris ardoise et les blancs ... pourtant la palette est nettement plus lumineuse que dans la série des tombes, et plus diversifiée. Quelques rouges assez violents apparaissent dans les panneaux *Débarras* ou *Miroir italien*, d'autres, plus sourds, dans *Les Miroirs de Schröder* (fig. ...); parfois aussi de tendres chromatismes d'ocre clair, et des pastels, des roses, ou des jaunes légers (Greffes, fig. ...).

L'impression générale de la série est d'une grande fraîcheur, une gaieté, quelque

---

*présence + absence, intérieur + extérieur ... etc. écrit-il.*

<sup>71</sup> Eymard Julien, *op. cit.*, p. 694. *L'auteur analyse ici un tableau de Vélasquez, Le philosophe au miroir, (un portrait dans le miroir à l'intérieur d'un tableau). Le philosophe, se regardant dans le miroir, exploite sur lui même, dit-il, la perception du sensible. Or, cette perception, reprend-il, n'est-ce pas la grande affaire de l'artiste ?*

chose d'intime<sup>72</sup> et de léger, assez loin, dans l'esprit, des panneaux de *saint-Roman* qui sont plus imprégnés de force que de délicatesse.

La feuille d'aluminium réapparaît dans le panneau horizontal *Passage à niveau* (fig. ..), qui donne à voir un jeu de perspectives réunissant déjà différents espaces, avec un miroir - ou un tableau - à l'intérieur du tableau, et un système de lignes décalées. Il y a beaucoup de lumière et de liberté dans ce panneau, une légèreté des couleurs claires et vives réunies au centre, et campées sur une épaisse assise de peinture où l'on retrouve les ocres et les gris à l'aspect granuleux.

Plusieurs des peintures présentent un miroir seul et monumentalisé, au centre du tableau. Dans *Mirage réfléchi* sa position inclinée crée une grande composition triangulaire, fragmentée en autant de triangles secondaires par la série des lignes obliques. *Miroir italien*, plus légèrement basculé, est entouré d'un cadre impressionnant de matière rugueuse - cadre dans le cadre - au chromatisme irisé : les couleurs et la peinture très travaillée donnent à ce panneau une présence étonnante, palpable. *Miroir orné* est agrémenté d'une feuille d'acanthé en métal collée : dans ce tableau l'aluminium est très largement appliqué, et une gestuelle vigoureuse apparaît en partie inférieure, dans le traitement de la matière picturale empâtée qui crée, une fois de plus, une opposition formelle très prononcée avec le grand aplat lumineux de la partie supérieure.

Le miroir est unique également dans *Naissance du bleu* (fig. ...) et la notion d'opposition formelle plus franche encore, si l'on peut dire. En effet ce dernier panneau est à retenir, car 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 « réel » en découpant le support même, accomplissant alors un geste de sculpteur - ou « d'assembleur » - autant que de peintre. C'est l'émergence d'une technique qui deviendra systématique et essentielle dans la définition du style d'Arons.

---

<sup>72</sup> Certains tableaux, comme *Greffes* ou *Débarras*, qui font penser à *Bonnard*, rappellent des intérieurs (des intérieurs hollandais?), sans qu'il soit possible de définir nettement les objets qui se reflètent dans les jeux de miroir. Il s'agit plutôt d'une impression diffuse de choses connues, confortables. Rappelons que Jan Arons a travaillé longtemps, au début de sa carrière, sur des "intérieurs".

Lorsqu'ils sont multiples, les miroirs, disposés en outre de manière à se refléter les uns dans les autres, font apparaître une juxtaposition d'espaces en déséquilibre, désarticulés et confus. C'est ainsi dans *Greffes* (fig. ...) et *Débarras*, deux grands panneaux horizontaux, où les miroirs forment un assemblage de carrés emboîtés de toutes les dimensions ; dans *Miroirs reflétés*, un jeu savant de matières, de couleurs, de textures disparates forment un ensemble d'obliques très structurant, et très séduisant.

Cette série des *miroirs* de l'été 1989, qui représente la transition des tombes vers les *Machines Spéculaires*, offre plusieurs pôles d'intérêt :

- Elle concrétise, par son sujet même, la notion spéculaire découverte à Saint-Roman, et ici « décidée » - cette décision, primordiale comme définition même de l'œuvre d'art, donne plus de sens, plus de poids au travail -
- Elle concrétise aussi d'une manière très explicite - mieux que ne le laissent paraître les tombes peintes - la réunion des espaces, ici multipliés par les jeux de perspective que font naître les miroirs.
- Elle crée une nette transition plastique, malgré des permanences, avec la série précédente. Ainsi, les dimensions des panneaux sont différentes, et variées à l'intérieur même de la série. Certains tableaux sont très grands, tels *Débarras* (120 x 180 x 12 cm.) ou *Les Miroirs de Shréber* (180 x 300 x 11 cm, fig ...) triptyque exceptionnel dans l'œuvre<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Ce tableau fait référence à l'expérience étonnante de Daniel Paul Schröder (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-Œdipe* » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, plus récemment. Le délire schizophrène du président Schröder inspire Jan Arons, très impressionné par la lecture des « *Mémoires d'un névropathe* » (1903, ed. Oswald Mutze, Leipzig, et 1975, Editions du Seuil, coll. Points, pour la traduction française). Dans des tableaux, comme ce triptyque, et dans plusieurs des sculptures de cette année 1989, le peintre concrétise « l'éviration » dont parle Schröder, soit l'impression très nette qu'a ce dernier d'être devenu femme, et la vision réaliste qu'il en a, en se regardant dans des miroirs « ...ma poitrine peut convaincre n'importe qui de la présence de seins féminins relativement bien

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 (*Greffes* (fig. ...), *Débarras*). Cette structure est plus sèche, plus stable, plus solide que celle de la série *Saint-Roman*, où la tombe aux extrémités arrondies et lovées semblait nécessiter son encadrement de peinture en large relief pour stabiliser plus fermement l'ensemble. Dans les *miroirs*, les lignes droites ou obliques créent « naturellement » une forte composition, la matière ajoute uniquement un supplément de présence par son épaisseur tactile.

Ce principe structurel s'affirmera encore dans les *Machines Spéculaires* où des lignes d'arêtes, même extrêmement ténues, joueront alors un véritable rôle d'épine dorsale.

Comme le thème de l'eau qui l'a précédé, le thème du miroir permet donc à Jan Arons d'introduire la pluralité dans sa peinture. Le peintre, par le jeu alternatif de plans et de volumes imbriqués auxquels s'ajoutent le chromatisme et le contraste des matières, organise dans certains de ses « miroirs » un véritable réseau d'espaces hétérogènes - *Puces*, *Greffes* (fig.... et ...), *Débarras* - Ce réseau évoque un habit d'Arlequin et ses morceaux différents d'étoffes cousues : sous la disparité des fragments réunis, se tient une solide structure, souvent invisible<sup>74</sup>.

En effet il s'agit bien ici d'unité, ou de réunion : plusieurs espaces dans *un seul*

---

développés » écrit Schröder « ...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 corps/esprit inhérente à ce genre de trouble bien sûr, mais qui dès lors intéresse particulièrement Jan Arons.

<sup>74</sup> Michel Foucault dit ainsi que pour cerner l'individualité, il faut ... laisser scintiller, en leur visibilité, les formes que touche la lumière ; car la multiplicité se voit et l'unité se cache.(Foucault Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Editions Gallimard, 1989, p. 280)

objet, la tombe, le miroir, et par extension, le tableau. Or, comme nous l'avons déjà vu, l'unité d'Arons, qui met en jeu la complexité générale, nécessite la pluralité. Dans ce but le choix du miroir paraît logique et s'explique plus clairement encore lorsqu'on cherche la signification, extensive, de cet objet.

Cet aspect majeur du *sens* ouvre une fois de plus des voies multiples, tant le miroir est porteur de significations diverses (*Un livre entier serait nécessaire pour développer la « psychologie du miroir »* dit Bachelard<sup>75</sup>.)

*Le miroir, naissance, histoire, fonctions, symboles.*

Penchons-nous sur l'objet concret, le miroir réel, associé à l'eau et au feu - reflet et métal - les éléments qui le constituent.

Il semble que les premiers miroirs aient été inventés en Egypte, car on en a trouvé dans une tombe de la deuxième dynastie. Ce sont alors des disques de cuivre, puis de bronze, de forme légèrement elliptique<sup>76</sup>.

A partir de l'Egypte, le miroir en bronze se répand dans tout le bassin méditerranéen, devenant un des objets les plus caractéristiques de la civilisation méridionale ancienne. La figuration de son décor a donné de précieux renseignements à l'histoire ; c'est le cas des nombreux miroirs gravés étrusques, qui forment un célèbre et très riche ensemble iconographique.

Les premiers miroirs de verre sont fabriqués au début de l'empire romain. Ils sont composés d'une feuille de plomb, sur laquelle est fixée une plaque de verre légèrement convexe, le tout inséré dans un cadre de plomb. Ce type de miroir est resté en usage pendant tout le Moyen-Age, jusqu'à ce que l'âge classique

---

<sup>75</sup> Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves*, op. cit., p.31.

<sup>76</sup> Voir Einar Már Jónsson « *Le Miroir, naissance d'un genre littéraire* », Paris, *Les Belles Lettres*, 1995. L'auteur est maître de conférence à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Dans son ouvrage sur le miroir il traite du passage de cet objet, associé à la frivolité et à l'érotisme, à un tout autre contexte : comme mot-clé d'un nouveau genre littéraire au Moyen Age. Il nous intéresse ici par le large symbolisme né autour de l'idée de miroir dans l'antiquité, qu'il dégage très clairement, mais aussi par son parcours rapide et rigoureux à la fois, de l'histoire générale du miroir.

développe au maximum les potentialités du miroir et en fasse l'objet de toutes les démesures.

Les progrès techniques de la verrerie permettent en effet depuis quelques décennies de fabriquer des miroirs de plus en plus grands, et d'une parfaite limpidité, ce qui explique en partie l'engouement de la génération classique pour cet objet. Il deviendra omniprésent dans le palais de Versailles.

Versailles est l'exemple même du développement et de l'usage peu à peu généralisé du miroir à cette époque. L'instrument exerce alors une véritable fascination, couvrant les murs des cabinets et des galeries de glaces, ou à l'extérieur, associé à l'eau dans les grottes et les jardins qui se multiplient<sup>77</sup>. Le miroir incline à la rêverie, à la création d'un monde irréel dans lequel se complaît l'aristocratie, partie privilégiée, et désœuvrée, de la société.

De fait, dès l'antiquité, dès le début de son invention, en Egypte, l'objet est destiné aux classes riches et privilégiées. C'est dans ce milieu raffiné que se constitue un ensemble d'idées et de mythes liés au miroir. Selon Einar Már Jónsson l'instrument y était sans doute un symbole religieux<sup>78</sup>. L'auteur définit cette probable sacralisation du miroir, d'une part, par l'iconographie (une tête de divinité gravée sur le manche) et d'autre part, observation très intéressante, par le vocabulaire : dans l'égyptien ancien en effet, aucun mot neutre n'existait pour désigner le miroir, mais au contraire chaque époque a utilisé le hiéroglyphe "nh", qui est un terme religieux et philosophique signifiant « vie » et « vivant »... auquel... on ajoutait des périphrases telles que... « celui qui voit le visage »<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Pour Julien Eymard *Versailles est un véritable mythe*, « ...un gigantesque appareil conçu pour capter l'image du soleil dans l'eau et l'attirer dans la glace ». Le château est pour lui l'accomplissement d'une civilisation « fortement marquée par l'invention ... du verre moderne, et qui cherche instinctivement à se connaître dans le miroir, identifiant fatalement son visage au reflet... » (« Le thème du miroir » *Op. Cit.*, p. 304.)

<sup>78</sup> Már Jónsson Einar, *op. cit.*, p.37. L'auteur pense le miroir lié au culte de la déesse Hator, à la fois déesse de l'amour et de la beauté (identifiée par les grecs à Aphrodite) et grande divinité cosmique.

<sup>79</sup> *Op. Cit.*, p. 37. L'auteur a puisé ses renseignements dans l'ouvrage de Constance Husson, « L'offrande du miroir dans les temples égyptiens de l'époque gréco-romaine », Lyon, 1977.

Pour conforter cette hypothèse, dans les autres pays méditerranéens, contrairement à l'Égypte, les termes désignant le miroir font référence uniquement à l'instrument de vision. Ainsi il n'existe pas de mot indo-européen pour le miroir : chaque langue, dans des périodes très reculées, a créé son propre mot, souvent à partir d'une racine signifiant simplement « voir », sans connotation religieuse ou philosophique comme en Égypte.

Dans les sociétés de l'époque hellénistique et le début de l'époque romaine, le miroir jouait surtout un rôle moralisateur. Platon était déjà particulièrement intéressé par les atouts de l'instrument, mais aussi le philosophe stoïcien Sénèque, au premier siècle de notre ère. Dans son ouvrage scientifique *Naturales Quaestiones* (*Questions naturelles*), il le prend souvent en exemple pour critiquer ses contemporains, leur reprochant d'avoir détourné un instrument utile à la connaissance en objet de *luxure et de débauche*<sup>80</sup>.

Le sévère Sénèque considère que le miroir a seulement deux fonctions principales. Il est un instrument pour voir son visage, c'est-à-dire, pour se connaître soi-même (non pour s'embellir), mais il est aussi, et surtout, un instrument d'observation spatiale, de « vision indirecte », permettant selon lui de réaliser des choses impossibles, comme par exemple *regarder le soleil ...en émoussant son éclat ...*<sup>81</sup>. En effet l'objet est lié depuis longtemps à l'astronomie, une science presque

---

<sup>80</sup> Selon Sénèque, « les hommes primitifs utilisaient les miroirs naturels, sources ou pierres polies : c'est le hasard qui montra d'abord à chacun sa figure. Mais ensuite une race plus dépravée, ayant découvert l'usage des métaux, inventa un objet circulaire pour se mirer, et plus tard encore quand le luxe fut devenu maître du monde, ces objets furent fabriqués en or et en argent, ornés de pierreries, et d'une grandeur égale à celle du corps tout entier » (Sénèque, *Questions naturelles* 1, traduction de Paul Oltramare, Paris, Editions Les Belles Lettres, 1961, 17, 6-8, pp.49-50.)

<sup>81</sup> « *Questions naturelles* », I, op. cit., 17, 1-2, pp. 47-48. : « ...Pourquoi la nature, après avoir créé les corps réels, a voulu qu'on en pût regarder aussi le simulacre ; dans quel but elle a disposé une matière capable de recevoir des images ... tout d'abord, comme nos yeux, trop faibles pour regarder le soleil en face, auraient ignoré sa forme, elle le leur a fait voir en émoussant son éclat ... »

magique suscitant le rêve et l'imaginaire, encore aujourd'hui<sup>82</sup>.

Le miroir sert déjà à l'observation des astres en Mésopotamie, au troisième millénaire avant notre ère<sup>83</sup>. Plus tard la civilisation grecque fera de l'astronomie une véritable science à laquelle sont liés les noms, quasi-mythiques de Thalès, Pythagore, Parménide ou Ptolémée.

A partir du septième siècle, les musulmans qui dominent alors le monde développent et perfectionnent les instruments réflecteurs qui nous intéressent ici. Ils construisent ainsi de puissants observatoires à Damas et à Bagdad au neuvième siècle, à Maraghe et à Samarcande aux treizième et quinzisième siècles.

Puis du quinzisième au dix-septième siècle, l'astronomie prend un nouvel élan avec les études et les découvertes révolutionnaires des Copernic, Giordano Bruno, Galilée et sa première lunette astronomique, le célèbre danois Tycho Brahé - qui construit des instruments d'une précision inégalée jusque là - ou le grand Kepler.

Au dix-huitième siècle l'astronomie moderne est bien installée. Désormais la mécanique céleste se développe rapidement et continûment : l'astrophysique est créée au dix-neuvième, et tout cela aboutit enfin au début du vingtième siècle à Einstein et la théorie de la relativité, qui bouleverse, nous l'avons vu, beaucoup de données.

Toutes ces découvertes rapidement énumérées ne sont pas seulement des révolutions physiques et astrophysiques, elles constituent une évolution et une transformation considérables de la pensée et des mentalités. On peut dire que, pour une large part, le miroir qui équipe les instruments grossissants<sup>84</sup>, est lié à ces

---

<sup>82</sup> *Il n'est qu'à voir l'intérêt passionné et la réémergence des vieilles superstitions suscités par l'éclipse solaire du 11 août 1999.*

<sup>83</sup> *les tablettes cunéiformes sumériennes montrent que vers 3000 ans avant J.C. déjà, le sud de la Mésopotamie possédait une culture astronomique très développée, transmise plus tard à Babylone qui développe alors largement l'astrologie. Selon André Boischot (Histoire de l'astronomie, in Encyclopaedia Universalis), cette astrologie, ... sauf peut-être chez les grecs, a dominé, en Europe, l'astronomie jusqu'à la Renaissance...*

<sup>84</sup> *Les télescopes construits au dix-septième siècle sont encore équipés de miroirs de bronze à la qualité optique insuffisante, ceci jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, où sont fabriqués les premiers télescopes de haute qualité à miroirs de verre, qui demeurent assez petits, n'excédant pas quatre vingt centimètres de diamètre. Les télescopes géants*

réalisations fondamentales.

Ainsi le télescope qui remplace rapidement la lunette astronomique est pourvu d'un habile jeu de glaces : un grand miroir concave projette un faisceau lumineux qui, réfléchi par un petit miroir plan, est observé par un oculaire. Aujourd'hui on sait fabriquer, dans un verre spécial, des miroirs de plusieurs tonnes au diamètre impressionnant. Ils mettent des mois à refroidir, et sont recouverts ensuite d'une mince couche d'aluminium réfléchissante. C'est l'évolution de l'antique miroir de bronze des premiers observateurs. Ce rôle important qui lui est toujours dévolu dans l'étude de l'univers, contribue à accentuer et à pérenniser son aspect mythique et symbolique.

Le miroir est aussi étroitement lié aux diverses théories antiques de la vision. De nos jours, les connaissances sur le système oculaire, sur l'optique (géométrique et physique) ont rendu caduques de telles théories, mais le symbolisme, le sens attachés à l'œil, à la vision, à la lumière et au reflet sont nés à cette époque, ou même plus tôt.

Ainsi pour les savants de l'Antiquité, le reflet dans le miroir qui nous occupe ici faisait partie de la théorie de la vision elle-même<sup>85</sup>. Cette théorie était assez complexe, et divisée. La plus courante cependant voulait que l'œil émette des « rayons visuels » donnant lieu à deux sortes de visions : la « vision directe » dite

---

*n'apparaissent vraiment qu'au vingtième siècle, et révolutionnent l'astronomie, comme celui du mont Wilson, en Californie, en 1919 (2,50 mètres de diamètre) qui permet la découverte des galaxies lointaines par l'américain Hubble.*

<sup>85</sup> *Deux idées fondamentales (mais opposées), émises déjà par Empédocle (cinquième s. av. J.C.), constituent alors les différentes théories antiques de la vision : chaque objet émet sans cesse de fines pellicules qui se déplacent à une vitesse insurpassable et viennent frapper les atomes qui constituent notre âme, ce qui nous permet de "voir" les objets. Ces pellicules, rebondissant sur la surface lisse du miroir font apparaître l'image (idée raillée par Platon mais adoptée par Epicure). Pour l'école pythagoricienne, à l'inverse, c'est l'œil lui-même qui émet des rayons visuels rectilignes percevant les objets dans l'espace. Selon Einar Már Jónsson, ces rayons, véritables prolongement de l'âme ... « avaient une conscience de leur propre longueur et ils allaient "palper" les objets là où ceux-ci se trouvaient... » l'auteur en déduit que la vue avait une sorte de parenté avec le toucher, ... elle avait son domaine propre, les couleurs. (Le miroir, op. cit., p. 50)*

normale, où les rayons vont heurter l'objet là où il se trouve, et la « *vision indirecte* » quand les rayons visuels sont déviés de leur course par réflexion au contact d'objets polis par exemple<sup>86</sup>, soit, par toutes sortes d'objets spéculaires.

Cette théorie des « rayons visuels » fait apparaître clairement le caractère extrêmement illusoire du reflet dans le miroir. Les philosophes antiques dans l'ensemble lui en faisaient reproche, associant le miroir à la prestidigitation et à la magie. Car le reflet n'ayant bien sûr aucune existence réelle, l'image dans le miroir était donc pour eux encore plus irréelle que la peinture ou la sculpture, et pour cela elle était sévèrement condamnée.

Cette théorie binaire recouvre, en fait, une notion fondamentale et très ancienne, que réactualise continûment le miroir : la distinction entre le *vrai* et le *faux*.

Au quatrième siècle, Saint Augustin, dans les *Soliloques*, se sert du miroir pour discuter sur la nature du « faux », disant qu'il provient, en fait, de la *ressemblance*. Pour lui, le faux en art est faux parce qu'il est *ressemblant*, et l'image peinte n'est « vraie » que parce qu'elle contient un objet « faux » (sinon elle ne serait probablement pas une image). Il en est de même pour l'image dans le miroir<sup>87</sup>.

L'évêque d'Hippone nous ramène ainsi au centre de la peinture, cet art de l'illusion extrême, matérialisation du « faux ». Que dire alors de la peinture qui prend pour support, pour objet, pour « sujet », le miroir lui-même!<sup>88</sup>

En effet, la démarche de Jan Arons peut paraître surprenante, basée sur une contradiction évidente, le fait de rechercher la vérité, le « réel » - du monde et de

---

<sup>86</sup> Cette théorie divisait l'optique géométrique grecque en deux branches : l'optique simple traitant de la vision directe, et la catoptrique (du grec *katoptron*, miroir). C'est cette seconde branche, spécialement dévolue à la « vision indirecte » - cas où le rayon est dévié, soit par réfraction, soit par réflexion - qui, dans l'utilisation que fait Jan Arons du miroir nous intéresse plus précisément. Le monde du peintre est en quelque sorte réfracté, et réfléchi, par l'instrument.

<sup>87</sup> « Nous appelons (également) faux l'arbre que nous voyons en peinture, faux le visage que nous renvoie un miroir... » (in *Soliloques II, 10, Oeuvres de Saint Augustin V*, trad. Pierre de Labriolle, ed. Desclée, De Brouwer, 1948, p. 105.)

<sup>88</sup> « Toutes les surfaces réfléchissantes sont l'occasion d'expériences équivoques » écrit Marc le Bot (In « *l'œil du peintre* », Paris, NRF, Gallimard, coll. *Le Chemin*, 1982, p. 108.)

la matière - à l'aide de l'outil le plus adapté à la « tromperie des sens », au double immatériel, donc au faux, au néant, au vide total : toute *consistance se dissout* dans le reflet, dit Julien Eymard : *le reflet est seulement le rêve de l'apparence ..*<sup>89</sup>.

Cependant cette ambiguïté déconcertante conforte d'une certaine manière le thème principal d'Arons, devient en somme son « image », sa métaphore. Soit le contenant *miroir* du contenu - ou le signifiant « modèle » du signifié - ici la réunion aléatoire et improbable (ou impossible dans la vie ordinaire) d'espaces incompatibles. Dès lors, le miroir, dernier objet à choisir pour exprimer le réel, serait élu justement ici pour cette opposition qui est la base même du thème : le réel de la matière, disparate, et étonnamment contradictoire lui-même

En outre le miroir pourrait être aussi le reflet de l'ambiguïté même de la *spéculation*, mot abstrait tiré de *Speculum* qui désigne une opération hautement intellectuelle que l'on peut définir comme « observation » et « vue de l'esprit » : ... *représentation et réflexion sont liées au miroir par le vocabulaire écrit* Julien Eymard, *la spéculation les englobe toutes les deux*<sup>90</sup>. Dès lors, le miroir serait ici directement lié à la « pensée », ses potentialités étonnantes, et son rythme complexe, qui captivent Jan Arons<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Eymard Julien, *op.cit.*, p. 280.

<sup>90</sup> Eymard Julien, *op. cit.*, p. 7.

<sup>91</sup> *Jan Arons parle souvent des facultés extraordinaires de la pensée humaine, de son espèce d'omniprésence, ou de simultanéité absolue ... Le poète et peintre Henri Michaux, qui sous l'effet de la mescaline fit de nombreuses expériences « limite », décrit d'une manière saisissante le véritable mécanisme de la pensée (lorsqu'il n'y a plus la raison). Il en retient surtout la vitesse prodigieuse, insensée, la parole qui coule, à l'inverse de la pensée qu'il annonce comme moléculaire : « petites masses en perpétuelles apparitions, disparitions, associations, dissociations, etc., cette parole, ces phrases ... vont par dessus des abîmes de vitesse » dit-il. Il découvre en outre que la pensée est totalement « discontinue, agissant par multiples prises, ... déboîtements, alignements, parallélismes, déplacements, substitutions... » et qu'elle est « répétitive et d'opposition... apparaissant par couples, chaque pensée avec son contraire ... phénomène de la contradiction insurmontable ... folles alternances... » Michaux estime que la drogue "révèle", développant une intensité qui pour lui met en évidence une vitesse qui existait déjà. Il en conclut que l'homme est un être lent, qui n'est possible que grâce à des vitesses prodigieuses (Michaux Henri, *Les grandes épreuves de l'esprit*, ed. Gallimard, NRF,*

De fait, par l'acte même de peindre, et de peindre ici des miroirs, Arons est plongé au cœur de cette « spéculation », à la fois dans la *représentation* et dans la *réflexion*, chacun des termes envisagé alors dans son double sens, comme un effet de miroir. Le tableau devient ainsi la représentation de la représentation qu'a le peintre dans le miroir, de même qu'une réflexion - du peintre - sur la réflexion - du miroir-.

*L'image de l'œil et de la pensée.*

Cette réflexion intellectuelle que suscite le miroir est due à toutes les questions que sa profondeur étonnante met en lumière : il fait surgir autant d'images labiles que de mondes illimités qui s'échelonnent en creux, dans une intériorité absolue. C'est dans ce sens qu'il est l'image de la pensée intérieure. Agnès Minazzoli dit qu'il révèle dans l'image, mentale ou peinte, le *foyer d'une réflexion sur l'acte même de penser*. Elle souligne ainsi l'analogie de la réflexion dans le miroir et de la réflexion philosophique, qui fait apparaître, dit-elle, *la distance de soi à soi au fondement de la conscience de soi, le dédoublement au principe du dialogue de la pensée avec elle-même*<sup>92</sup>.

Nous serions donc chez Arons dans une pensée « réflexive », devant une « image » en miroir, double ou multipliée, la peinture ici renvoyant la pensée du peintre qui peint la pensée (son mouvement, sa multiplicité), elle-même réfléchie désormais par le miroir au sein du tableau, ce dernier étant lui même miroir du miroir, donc de la pensée : *...Un miroir en guise de mise en abyme, quelle réflexivité plus vertigineuse*<sup>93</sup> ?

L'instrument serait, en somme, à travers son exceptionnelle capacité synthétique, l'image même de la « complexité » en question.

---

*Paris, 1966, pp. 11 à 33). Cette analyse extrêmement troublante permet de comprendre l'intérêt qu'Arons porte à la pensée.*

<sup>92</sup> Agnès Minazzoli, *La première ombre (réflexion sur le miroir et la pensée)*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 98.

<sup>93</sup> *Question opportune de Pascal Antonietti (Le Moyen Age dans le modernité, op. cit., p. 36.)*

Dès lors, et dans tous les cas - qu'il soit le symbole du vide et du mensonge, qu'il reflète au contraire une vérité supérieure par son aspect sacré, ou qu'il véhicule une pensée - le miroir permet de mettre en jeu toutes sortes de «réalités». Arons peut donc chercher la sienne dans l'étonnante fluctuation de cet instrument.

D'ailleurs le miroir, étroitement lié à la vision, comme nous l'avons vu dans les théories optiques de l'antiquité, l'est encore à tel point de nos jours, que pour Merleau-Ponty il est même devenu *l'emblème de l'œil du peintre. l'image spéculaire*, dit-il, *ébauche dans les choses le travail de vision ... le miroir apparaît ... parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble*<sup>94</sup>.

Julien Eymard écrit lui même que le miroir artificiel, qui fut d'abord *l'analogue du miroir d'eau ...* est peu à peu devenu *l'homologue de l'œil : Il y a toujours eu un mouvement de la pensée d'un miroir à l'autre, et du miroir à l'organe humain de la vue, comme de la vision physique à la représentation mentale ; cela forme système*<sup>95</sup> ( « *L'œil véritable de la terre c'est l'eau* » disait déjà Bachelard ).

Dans ce système dont parle Julien Eymard - alternatif, réflexible, et réflexif à la fois - nous sommes donc à nouveau exactement au cœur de la peinture, et, par contrecoup, au cœur même de *l'échange*, concernant ici le regard sur l'art : un va-et-vient entre le désir - la *représentation mentale* - du peintre et celui - celle - du spectateur.

Rappelons qu'en 1988 Jan Arons a trouvé au cœur des tombes le ciel, l'image du cosmos, de la « totalité », reflétée dans le creux de leur forme humaine. S'il traduit désormais en peinture des espaces intérieurs organisés dans, et autour, de miroirs, c'est bien pour prolonger et affiner son idée, née du miroitement opportun des eaux.

---

<sup>94</sup> *L'œil et l'esprit, op. cit., pp. 32-33.*

<sup>95</sup> Eymard Julien , *op. cit., p. 6.* - Agnès Minazzoli écrit elle-même : « *La pensée est le réceptacle des images et leur lieu d'invention, ... recueillant les impressions des sens pour les transformer en images, en notions et en idées. La pensée est alors un miroir d'images, comme le confirment les métaphores de la vision intellectuelle, toutes fondées sur la conception analogique du miroir de l'œil.* » (in « *La première ombre* », *op. cit., pp.37-38.*)

La parenté du miroir dans son aspect « liquide », et de l'eau dans son caractère spéculaire, semble d'ailleurs évidente à tous ceux qui se penchent sur la question du reflet, explique Julien Eymard ; pour lui, tous les miroirs, même les miroirs de verre, sont « liquides ». C'est ainsi que les poètes ressentent, inconsciemment, *l'analogie du reflet dans le miroir et du corps dans l'eau*<sup>96</sup>.

Pour rester dans le domaine de la peinture, il faut ajouter à la question du reflet celle du temps, et ceci nous ramène encore à la tombe, à travers l'une des problématiques majeures qui lui sont attachées.

En effet, la tombe était apparue comme le creuset où dans l'eau se rejoignaient - entre autres - le temps et l'espace. Le miroir, lui, dans certaines traditions religieuses, symbolise parfois les formes successives des êtres, dans leur durée limitée et toujours changeante<sup>97</sup>

Or, devant les eaux de la tombe divisées par les reflets, nous étions déjà dans cette image. Nous y étions d'autant plus qu'elles pouvaient elles-mêmes symboliser au premier chef cette « durée limitée des êtres », à savoir, ceux qui avaient occupé successivement le curieux sépulcre.

Depuis, la fragmentation des images, les « vues » plurielles au sein d'espaces discontinus, sont devenues une base de développement dans la recherche formelle d'Arons. En opérant cette discontinuité et cet éclatement de l'espace, les fragments discordants réunis alors dans un équilibre précaire, l'intention avouée, chez Jan Arons, est de totaliser, de globaliser la diversité : il recherche *une logique du total à l'intérieur d'un format* dit-il.

Le peintre dans ce sens n'est pas loin de l'esprit, ou du principe formel des célèbres « miroirs » du Moyen-Age, un genre littéraire désuet et très ambitieux, rassemblant toutes les connaissances de l'époque, avec intention de les rendre

---

<sup>96</sup> Eymard Julien, *op. cit.*, p. 543. *L'analogie eau-miroir est également signalée par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, à propos de rites magiques chez les Bambaras, une tribu soudanaise (op. cit. p. 637.). Ces rites ont été longuement étudiés par l'ethnologue Germaine Dieterlen, et sont développés dans son ouvrage sur la religion bambara (voir Essai sur la religion Bambara, PUF, 1951, pp. 166 et 167.)*

<sup>97</sup> *Il s'agit ici de la symbolique du miroir dans la tradition védique*

lisibles à tous.

Mais s'il est vrai qu'Arons désire de même totaliser la multiplicité et rendre son monde lisible, l'analogie s'arrête là, car ces ouvrages sont en fait de véritables traités de morale<sup>98</sup>, ayant chacun la prétention d'être le dernier livre, l'ouvrage ultime et parfait<sup>99</sup>, diffusant en outre une véritable doctrine. Ils sont par là proches des traités mystiques de conversion de l'époque, portant eux aussi le titre de « miroir ». Agnès Minazzoli cite ainsi le *Miroir du salut éternel* de Ruysbroeck (1293-1381) ou le *Miroir des âmes anéanties* de Marguerite Porète<sup>100</sup>.

Jan Arons ne cherche certainement pas à imposer une vision exhaustive du monde. Dans sa démarche artistique le miroir contribue à mettre en place les oppositions fondamentales qui lui paraissent être à la base de la vie et témoigner ainsi de la complexité du réel.

*Un objet encore très présent dans la création contemporaine.*

La richesse du reflet, de l'image en miroir doublée, altérée, transformée, est un élément que les artistes n'ont cessé de mettre à l'épreuve, et d'investir de mille manières. « L'autoportrait dans le miroir » jalonne l'histoire de la peinture, mais il a bien peu à voir avec l'œuvre de Jan Arons. En revanche le miroir permet de créer des espaces étonnants qui intriguent et retiennent ceux qui s'y penchent.

Ainsi le peintre Jacques Monory se demande ce que *reflètent deux miroirs face-à-*

---

<sup>98</sup> Selon Einar Már Jónsson, le mot seul "miroir" était utilisé pour désigner les manuels de morale, au Moyen-âge. (*Le miroir, op. cit., p. 10.*)

<sup>99</sup> Agnès Minazzoli cite le *Speculum majus* de Vincent de Beauvais (douxième- treizième siècles), véritable somme encyclopédique de l'époque : « ...Le "Grand miroir " doit pouvoir remplacer tous les livres, en tenir lieu, s'y substituer, les contenir à sa façon en s'en appropriant le contenu, en s'y assimilant jusqu'à pouvoir les supplanter tous... etc ». (*La première ombre », op. cit., p.17.*)

<sup>100</sup> *Op. cit., p. 18.* Contemporaine de maître Eckhart et influencée par la spiritualité des béguines (aux Pays-Bas, ces femmes très cultivées se cloîtraient dans des cités-couvents, sans prononcer de vœux), Marguerite Porète fut jugée hérétique et brûlée en 1310.

*face*<sup>101</sup>. Cet artiste travaille sur des images de la vie moderne, déshumanisées, glacées et photographiques. Le reflet dans des vitres ou des miroirs redouble ou multiplie une impression de solitude froide (*Brainnews*, de la série "toxique" en 1984), et se fait parfois le témoin d'un crime et de son déroulement dans le temps ; dans la toile bleue *Meurtre n° 10* (coll. du Musée national d'art moderne, Paris), sorte de séquence cinématographique, l'artiste dispose un miroir réel, criblé de véritables impacts de balle. Monory crée ainsi des espaces fragmentés et juxtaposés, mais ici aucune épaisseur de matière comme chez Arons, tout y est lisse par le jeu du report photographique, et le geste de l'artiste n'apparaît qu'en surface, dans une facture léchée et immatérielle. Le propos est aussi très différent, touchant surtout aux problèmes des sociétés modernes - aux difficultés urbaines, au quotidien le plus actuel - qui sont en outre totalement objectivés. Arons, lui, touche plus au *fondement* même de l'humain, aux valeurs et aux éléments primitifs, au primordial et au cosmique. La série *Lueurs* de 1998, que nous verrons plus loin, est exemplaire de ces notions.

L'univers d'Arons permet ainsi de faire appel au mythe, au symbole, aux origines, tout en étant inscrit dans une plastique très contemporaine.

L'italien Michelangelo Pistoletto, qui poursuit régulièrement depuis des années sa recherche à partir de miroirs, crée une œuvre dont l'esprit est plus proche de celui d'Arons. En 1982, *La cage aux miroirs* joue ainsi sur la perspective produite par la juxtaposition de miroirs de taille et de formes différentes. Cette œuvre évoque singulièrement celle de notre peintre, mais il s'agit ici d'installation, d'objets, non de représentation picturale<sup>102</sup>.

En revanche, l'œuvre étrange de l'italien Crémonini ne sort jamais de la problématique picturale, et cependant construit aussi grâce aux miroirs de véritables labyrinthes visuels. Ici le malaise, le vertige, sont permanents, causés par les figures et les objets réels disposés dans l'espace, leur ombre et leur reflet démultiplié. Comme dans plusieurs des tableaux d'Arons - mais toutefois sans les

---

<sup>101</sup> In « Toxique », catalogue (et titre) d'une exposition Monory au Musée d'art moderne de la ville de Paris, février-mars 1984, "cahiers d'art contemporain" n° 11, coll. Repères.

<sup>102</sup> Nous verrons cependant que Jan Arons, en 1994, fabriquera lui aussi un grand objet réfléchissant, en trois dimensions, qui orientera son œuvre vers des travaux sur photos.

larges volumes subversifs des épaisseurs de peintures - les miroirs superposés, emboîtés, proliférants, créent une division et un éclatement du plan par les découpes des cadres en série et des lignes, orthogonales et croisées. Marc Le Bot parle au sujet de Crémonini d'*une folle violence faite à l'espace*<sup>103</sup>.

Dans un esprit encore différent, le miroir investit aussi quelquefois le monde délirant du graveur hollandais Maurice Escher. L'objet ici devient magique, participant au jeu génial et provocant élaboré par l'artiste. Escher n'a cessé d'explorer dans son œuvre des possibilités inouïes, des perspectives échelonnées ou imbriquées - *En haut et en bas*, lithographie de 1947 – et l'interpénétration de mondes différents dans les anamorphoses créées par le reflet de certains miroirs - *main tenant un miroir sphérique* estampe de 1935 - ou celui de l'eau - *La goutte de rosée* de 1948 - Grâce à de rigoureuses règles de construction Escher crée des espaces aberrants et simultanés qui paraissent pourtant parfaitement logiques.

De nombreux autres artistes, ou des mouvements justement très éloignés du style ou de la problématique d'Arons ont aussi utilisé le reflet. Citons l'Hyperréalisme américain, qui depuis les années 1970, donne à voir les objets quotidiens et quasi mythiques de la vie américaine : les voitures et leurs chromes éblouissants, les vitrines et les enseignes de magasins ou les surfaces réfléchissantes des flippers et

---

<sup>103</sup> « *Images du corps* », *op. cit.*, p. 50. L'auteur ajoute que l'image provoque « un entremêlement du vu et du voir où le regard ne se fige jamais dans l'espace stable qui sépare le spectateur du spectacle représentatif, mais ... (qu'il) s'y perd ». Cette analyse de l'œuvre de Crémonini révèle de nombreux rapprochements avec celle d'Arons, malgré un traitement pictural et un esprit très différents. Ainsi les plans multiples –« ...plans de l'espace imaginaire, espace multiple, totalisateur d'une totalité impossible.. ». dit Marc le Bot – « les conflits, les forces contraires qui traversent cette peinture : plein-air et intérieurs, enfant et adulte, ... verticales et horizontales, lisse et granuleux des matières, ...nettetés et coulures, etc. enfin le foisonnement des reflets qui crée une brillance à foyers dispersés ... » (*op. cit.*, pp. 52-53.)

En outre, Annette Michelson voit chez Crémonini un climat dramatique (cher à Jan Arons), une ambivalence qui fait de la figure humaine et de son milieu des éléments complémentaires. Elle parle d'une peinture "métaphysique", non dans le style ou le vocabulaire, mais plutôt dans « l'intention réflexive, spéculative... » (Crémonini, in *Cimaise* n°71, 12ème année, 1964-65, pp.40-48)

autres machines à sous.

Dans tous ces exemples, un réalisme plus ou moins absolu semble démontrer que le miroir ne peut s'utiliser que dans l'optique d'une certaine figuration qui serait indispensable à sa « mise en scène », ou qui lui serait indéfectiblement attachée. Ceci est assez troublant et paradoxal, compte tenu de l'immatérialité ou de la vacuité que l'instrument symbolise.

Chez Arons cependant, les miroirs ne reflètent jamais, ou rarement, une réalité immédiatement perceptible, même si le peintre se défend d'être dans « l'abstrait » et même si plus tard, nous le verrons, la Machine Spéculaire se tient comme un corps dans l'espace.



Durant l'hiver 1989 à Amsterdam, Jan Arons continue à chercher autour du miroir, mettant l'accent sur le fractionnement, l'imbrication, l'interpénétration de volumes, qu'il réunit dans plusieurs gouaches de 50x70cm environ. Certaines sont très colorées comme *Bacon* (fig. ...) où se confrontent des formes imprécises, bleues et brunes, posées au centre d'une « scène » circulaire ocre jaune. Nettement détachées d'un rectangle couleur brique, elles se reflètent en même temps dans une autre partie rectangulaire qui lui est accolée. Des couleurs semblables apparaissent dans *Interpénétration* (fig. ...) où les volumes imbriqués ont perdu les lignes courbes de la peinture précédente, pour former, comme dans les panneaux de l'été, un emboîtement de carrés réunis par des lignes obliques.

C'est ce travail, sortes d'exercices, de « bancs d'essai » vers une organisation idéale de l'espace, qui fera émerger la figure de la *Machine Spéculaire*.

Un jour en effet, alors qu'Arons cherche comment disposer ses miroirs sur la surface de la feuille, deux d'entre eux s'installent en quinconce, formant spontanément un parallélépipède<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> « L'idée du parallélépipède est née par le plus grand des hasards » dit Jan Arons dans un courrier de 1998 « ...en 1989 je travaillais sur papier des études de plusieurs miroirs

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 du peintre. 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 même opposés, contradictoires, reliés ici par la ligne d'intersection qu'ils forment en se touchant.

La *Machine Spéculaire* est donc réellement « formulée » ce jour là. La gouache *Cubes* (fig. ...) témoigne de cette naissance, montrant deux parallélépipèdes qui flottent dans l'espace en déséquilibre de la page.

Plus tard l'idée surgira encore de créer 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.

---

*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'oeuvre 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 nuit à la (sa) peinture et invente ensuite l'Abstraction.*



Marquant un fait, une volonté, une présence,  
Elles forcent à l'arrêt debout,  
Face à leurs faces.

Victor Ségalen, *Stèles*.

## 1990 – 2006 LA MACHINE SPECULAIRE

## Une solution

Une structure stable et simple est née au cours de l'hiver 1989-1990 : les deux miroirs réunis par une ligne d'arête centrale ont donc rapidement donné l'idée d'un volume cubique, allongé pour s'adapter, ou reprendre, le format rectangulaire du panneau de bois, le support aux dimensions presque invariables utilisé par Jan Arons. Le parallélépipède ainsi créé installe désormais une composition triangulaire dans chaque œuvre. Ce système répétitif et cette forme géométrique neutre ont l'avantage immédiat de structurer avec force l'intérieur du tableau.

Cette force contrebalance 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. Seules trois d'entre elles cependant 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 donc une étape essentielle, un geste qui ouvre sur seize ans (aujourd'hui) de travail assidu, toujours renouvelé, et qui poursuit, même dans la permanence de cette forme fixée pour longtemps, une évolution entamée bien avant les tombes spéculaires.

Car à part un ou deux éléments nouveaux et d'importance, il n'y a pas de rupture vraiment révolutionnaire dans ce travail ; plutôt, à travers la stabilisation de cette figure définie, la systématisation des principes les plus significatifs de l'œuvre :

- L'usage de plus en plus large, au fil des années, de la feuille métallisée censée « matérialiser » le spéculaire, dont il est définitivement question.
- Dans la peinture, 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.

- Ce volume construit, qui altère et singularise l'aspect plastique, permettant en outre la jonction de - au moins - deux systèmes - ou formes d'expression - étrangers sinon contradictoires, à savoir peinture et sculpture, qui, ajoutés à la multiplicité des reflets, soulignent la diversité, la « complexité » générale.

- Partant, l'idée - ou l'essai - de « totalisation » toujours, qui s'affine et s'affirme.

- Enfin le parcours vers le « retour » à l'homme, entamé très tôt dans la désespérance d'après guerre. Il y a un mûrissement du thème ou de « l'aspiration à »

Ce qui relève de la nouveauté est donc surtout le cube, cette figure désormais matérialisée, construite, en relief stable et volontaire. Il y a aussi, la première année, 1990, la rencontre et l'influence de l'écriture musilienne, une référence essentielle pour Jan Arons. La personnalité d'Ulrich, *L'homme sans qualités*, héros de Musil, exemplifie d'emblée la complexité générale recherchée par le peintre. En effet, cet homme, véritable miroir reflétant son siècle, image même de l'indéterminé et du tout/possible, ouvre sur la diversité, la multitude des pensées et des points de vue.

A l'instar de la tombe, des miroirs, et à présent de la *Machine Spéculaire*, Ulrich rend possible par sa « neutralité » l'accès au foisonnement du monde.

En automne 1990, l'exposition des travaux de Jan Arons dans le village de Vallabrègues verra la première série de panneaux où apparaît le parallélépipède, série qui sera intitulée naturellement « *Machines Spéculaires* ». Le peintre rend d'emblée hommage à Musil avec un premier très grand format qu'il titre *Objet sans qualités* (fig. ...), puis *Ulrich et Agathe*, aux dimensions encore inhabituelles, et *Action parallèle* (fig. ...), deux autres références nettes à l'auteur. Dans toutes les peintures la forme parallélépipédique est bien délimitée, construite par des passages de peinture épaisse et granuleuse parfois, comme dans *Cristal éventré* (fig. ...) où ils forment un cube aux arêtes brisées réunissant plusieurs

parties segmentées, en léger déséquilibre. Il apparaît dans ce dernier panneau des zones de matière sèche, rugueuse comme du raku, très dense et très colorée, rose, bleu, rouge, gris bleuté, ocre rouille, et quelques blancs éblouissants posés en fragments larges et carrés, ou plus ténus pour souligner la base du cube.

La Machine est assez monumentale dans l'ensemble de la série, débordant même du format dans le panneau *Jardin* (fig. ...) où réapparaît discrètement la feuille métallisée. Ici, la figure vue en perspective plongeante reflète nettement son environnement immédiat, dont un carrelage aux lignes ocrées qui se prolongent du miroir cubique au sol, et forment des séries d'angles brisés morcelant la figure par quartiers. Ce système crée encore un déséquilibre général, moins prononcé toutefois que dans le tableau précédent. On peut remarquer que toute ligne courbe a maintenant disparu. La Machine structure l'ensemble par des lignes plus ou moins fines, plus ou moins droites, mais les découpes sont assez acérées, parfois tranchées comme du verre coupé. La douceur est cependant maintenue par la couleur, un papillotement de jaunes redoublé par le miroir dans la partie gauche, des rouges chauds, des roses et des verts de matière ductile et vibrante formant le « jardin ».

C'est dans la série de 1991, « Trialisme », qu'Arons recommence à découper, à entamer directement les panneaux à même le bois, comme il l'avait fait une première fois pour le tableau *Naissance du bleu* dans la série *Miroirs* en 1989 (fig. ...) Il s'agit d'un geste d'assemblage, mais aussi, ici, d'un traitement violent infligé au support : le panneau *Avers-revers* (fig. ...) est ainsi cassé, brûlé, creusé, découpé. On y retrouve le principe des techniques mixtes ; ici 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 un véritable rôle de matière picturale, à l'instar des touches légères et rythmées. L'ensemble tend alors à être regardé, ou défini, comme une sorte d'objet, de peinture/sculpture.

Car découpes nettes ou cassures, creusement ou rapport de parties en bois formant

de larges saillies font peu à peu disparaître le plan, ainsi que les épaisseurs de peintures remplacées par les éléments coupés et collés.

Cette déconstruction du plan est l'événement plastique le plus manifeste. Le peintre se fait constructeur, « charpentier », et la figure soudain devient un corps, concrétisé par le volume. Trois petits formats de 1990 *Sculpture 1*, *Sculptures 3*, et *Tombes* (fig. ..., ..., ..) sont à ce sujet caractéristiques, balançant très clairement entre sculpture et peinture. Chaque panneau forme un « objet » volumique, le parallélépipède matérialisé par une construction de minces plaques d'isorel disjointes en leur ligne d'arête frontale. *Sculpture 1* et *Sculptures 3* reflètent les sculptures créées en 1986 lors de la mort du père, et restées dans l'atelier haut de Vallabrègues, alors que dans le dernier tableau (*Tombes*) réapparaissent les sépultures de Saint-Roman.

Les tombes reviennent à plusieurs reprises dans les années qui suivent la découverte de l'abbaye. *In memoriam Francis Bacon* en 1992, *Tombes spéculaires* en 1994, ainsi que *Europe 45* (fig.), *Liban* (fig. ), ou *Pologne*, ces derniers composants d'une série de tableaux majeurs, engagés, dont l'aspect dramatique bouleverse ; car 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 Vingtième siècle : ainsi *Palestine*, dont le coin métallique, fiché tel un pieu cruel au sommet du panneau, divise la Machine (fig...), *Soldat inconnu* (fig...), *Sarajevo*, ou encore *Camp* (fig. ..), tableau très noir, au support défoncé, taillé à la serpe et percé de part en part, qui dégage une angoisse palpable.

Les tombes réapparaissent aussi dans *Cavernes* (fig. ..), un tableau de 1992 de la série « Paysages passagers » qui donne également à voir une « machine » qui remplit tout l'espace du panneau. Ici la perspective et le volume exact de la figure cubique sont soulignés par de minces segments de bois découpés, des sortes de « côtes » rapportées sur le plan, très en relief, formant un ensemble discontinu de cadres dans lesquels se logent des morceaux de peinture travaillée au couteau. La figure monumentale a supprimé l'environnement, qu'on peut supposer être reflété entre les segments de bois. La Machine est dès lors tellement présente, qu'elle n'est plus seulement inscrite au sein du panneau mais a tendance à « devenir le

panneau » lui-même. Ce dernier aspect tend à rendre inutile le cadre discret fixé au tableau jusque là, sur le même plan pour mieux souligner le large relief pictural : il disparaîtra, inévitablement, dans les séries suivantes.

Il faut rappeler ici que Jan Arons n'est jamais dans l'abstrait. Sa peinture n'est pas figurative non plus, disons « figurale » ; le geste y prend tout son sens. Arons parle souvent du « geste hollandais », libre, vif, et rythmé, c'est à peu près le seul héritage que revendique le peintre, qui par ailleurs se déclare « apatride »<sup>105</sup>.

Il est vrai qu'une longue tradition hollandaise met en avant une gestuelle pure et « enlevée », visible dans la facture des plus grands, tels Rembrandt, Hals, Ruysdael, Van Goyen, Jongkind, Van Gogh, etc., jusqu'à Appel et De Kooning, ces derniers plus contemporains de la « peinture gestuelle » revendiquée comme telle. Dans cette peinture qui apparaît après la deuxième guerre mondiale en Occident ... *le geste libre de l'artiste sera considéré comme une « fin en soi de la peinture »* écrit Margit Rowell. Ces peintres sont inquiets du développement excessif du matérialisme. Ils cherchent à remonter aux origines de l'humanité par une gestuelle instinctive, une expérience « préculturelle », libre de *contraintes techniques, d'images prédéterminées, ou de considérations esthétiques*<sup>106</sup>. Chez eux, l'espace-temps ordinaire, est dès lors remplacé par les seuls « temps et espace » de leur *geste* dit encore l'auteur.

Cette gestuelle libre et énergique apparaît encore par fragments dans le travail de

---

<sup>105</sup> *A la question de l'héritage ou des références, Jan Arons répond, en substance, dans un courrier de juin 1998 : « ... je me considère comme un peintre apatride et bilingue ... dans ce temps de métissage, est-il opportun de s'intéresser à des particularités locales ? ... à part la Hollande, j'ai encore quelques autres antécédents : la Pologne, la juiverie, ... etc. »*

<sup>106</sup> Rowell Margit, « *La peinture, le geste, l'action* », Paris, Editions Klincksieck, 1972, pp. 9 à 12. « ...car c'est l'acte qui sera la fin de la peinture, et non pas l'œuvre ... » *L'auteur explique que le but de ces peintres - particulièrement les artistes américains de l'« Action Painting » et surtout Jackson Pollock pour qui le terme a été inventé - était de faire « un art existentiel, d'un ici et d'un maintenant, un art d'expression par le corps dans l'immédiateté de son expérience » (p. 146)*

Jan Arons : les détails de *Munch*, un tableau de 1996 (fig. ... et ...) nous montrent ainsi l'imbrication de la matière avec son traitement gestuel, et des volumes tranchés divisant la figure. Chez Arons, l'espace est surtout investi par les découpes et les perspectives rompues que forme l'alternance des creux plus ou moins profonds et des saillies plus ou moins tranchées dans les panneaux de bois. Quant au temps - son écoulement - il est mis en situation par les « images » diverses, et mutantes dans chaque tableau.

La *Machine Spéculaire* réunit donc plan et volume, stabilité structurelle des lignes formant le parallélépipède, et espaces fugaces et changeants des images organisées autour, en fragments discontinus et étrangers, mais cependant réunis, accumulés, imbriqués au sein du tableau par la structure parallélépipédique. Le support en bois, les parties rapportées-collées, et la matière-peinture traitée en épaisseur assurent eux aussi une sorte de stabilité, de fermeté, tandis que les reflets métalliques des parties recouvertes d'aluminium donnent du « mouvement », semblable au papillotement des reflets de l'eau dans les tombes primitives. Le reflet renvoie de manière dialectique - ou dramatique dans la confrontation - l'ombre spectrale de celui qui regarde la peinture. Il assure en somme l'incontournable échange, le dialogue, ici très vivant grâce à cette matière, de l'œuvre et du spectateur. En outre, comme le ferait un regard, il absorbe et retient aussi des fragments d'images de l'environnement, qu'il renvoie à leur tour. Citons pour exemple *Ile du fleuve* (fig. ...) un tableau de la série « Voies » de l'année 1993, *Europe 45* et *Vol* (fig...et ...) de 1994, *Métisse* (fig. ... ) de la série « Cogiteurs » en 1995, *Golgotha* (1997, fig. ...), *Soi-même et Pays ébauché*, de la série « Lueurs », 1998, *Druide* et *Alignement* (fig .. et ..) de 1999, *Introjection* de 2000 (fig. ..) et bien d'autres encore. Dans ces panneaux, l'aluminium sature la Machine. Le regard ébloui cherche à échapper à cette espèce de magnétisme presque douloureux, et oblige au déplacement de tout le corps. C'est ici que le mouvement du tableau lui-même s'amorce : les reflets multiples « créent des mondes », des changements « à vue », dérives, flux et reflux d'ombre et de lumière, jaillissement des creux et creusement des saillies ... Cette peinture égare. En 1993, dans la série « Voies » qui 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 a définitivement disparu cette année là, dans cette série où la Machine reflète routes et cours d'eau : *Ile du fleuve* (fig. ..) prolonge dans ses miroirs l'écoulement argenté du Rhône sous un ciel gris, visible aussi à l'extérieur des lignes parallélépipédiques. La peinture n'y apparaît plus qu'en mince couche de surface, des « côtes » de bois très saillantes structurant seules la figure. *Métisse* (fig. ....) est également un tableau très spécial, unique dans l'œuvre. Une fine planche de bois creusée aux dimensions du parallélépipède est suspendue comme un mobile, tournant sur elle-même. La peinture ici est presque totalement absente, car l'une des faces est constituée de matière sableuse, granuleuse, tandis que l'autre, son revers exact, est entièrement recouverte d'aluminium.

*Le métal, un grand pouvoir spéculaire.*

L'emploi réel du métal par Jan Arons est très significatif. La métallurgie de l'aluminium, métal blanc, brillant, léger et malléable, date de cent cinquante ans à peine. Extrait de la bauxite, l'aluminium est donc un métal « jeune » et inaltérable à l'air ou à l'eau, utilisé, pour sa grande conductibilité électrique et thermique, dans la fabrication - entre autres - de condensateurs et de *réflecteurs*. Il était dès lors « prédestiné », dans cette œuvre où le miroir tient une place centrale : *eau et feu nous ramènent au miroir* disait Julien Eymard.

Or dans le feu de la forge ou des fourneaux, le métal en fusion, liquéfié, porte encore aujourd'hui en lui tous les mythes créés autour des pierres de foudre. Certains primitifs, pour qui les cieux étaient lithiques ou métalliques, ont travaillé longtemps le fer des météorites – les « pierres de lumière » - avant d'utiliser les minerais ferreux<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> « Encore aujourd'hui, les Australiens croient la voûte céleste en cristal de roche, et le trône du dieu ouranien en quartz » écrit Mircea Eliade. Les pierres tombées du ciel sont rapidement sacralisées par les primitifs, et les cristaux de roche jouent un grand rôle

Dans des périodes plus tardives, les mineurs « accouchent » la terre de ses métaux<sup>108</sup>, et le forgeron modifie leur substance. Ce dernier, appelé « maître du feu », opère le passage de la matière d'un état à un autre. La fusion du métal fait alors entrer l'humanité dans « l'âge des métaux », une ère nouvelle et révolutionnaire. Ainsi pour l'ethnologue Leroi-Gourhan, le forgeron est sans conteste le véritable maître de la civilisation, celui qui a permis de réaliser *le triomphe du monde de l'artificiel sur celui de la nature*<sup>109</sup>.

La maîtrise de la métallurgie se révèle donc fondamentale pour l'homme qui veut dominer cette nature, car le métal y est partout présent : conducteur de *toute* la matière, il y fait venir au jour « son état vital » disent en substance Gilles Deleuze et Félix Guattari : *...il y a coextensivité du métal à toute la matière, et de toute la matière à la métallurgie*. Pour eux, la métallurgie est même la *conscience* ou la *pensée* de la matière : la pensée, disent-ils, *naît moins avec la pierre qu'avec le métal*<sup>110</sup> (notons ici une analogie supplémentaire entre la pensée et l'œuvre spéculaire).

L'homme en se servant du feu surpasse ainsi la nature. Il devient non seulement maître de la matière, mais aussi du temps, car, comme l'explique Mircéa Eliade, le mineur et le métallurgiste *précipitent le rythme de croissance des minerais*. C'est ainsi que le travail de l'homme, ses techniques, *remplacent l'oeuvre du temps*<sup>111</sup>.

---

*dans les initiations chamaniques. En Sibérie, dans une autre culture, c'est le métal qui confère au chaman ses prestiges* (Eliade Mircéa, « Forgerons et alchimistes », Editions Flammarion, coll. Champs, Paris, 1977, pp. 14-15)

<sup>108</sup> . Nous rencontrons très tôt l'idée que les minerais « croissent » dans le ventre de la terre, ni plus ni moins que des embryons écrit encore Mircéa Eliade, qui parle alors du caractère obstétrique de la métallurgie (in « Forgerons et alchimistes », op. cit., p. 7)

<sup>109</sup> Leroi-Gourhan André, « Le geste et la parole » – Technique et langage – Coll. Sciences d'aujourd'hui, Paris, Editions Albin Michel, 1964, pp. 248-249.

<sup>110</sup> « La métallurgie, c'est la science mineure en personne ... la phénoménologie de la matière. ... le métal est la pure productivité de la matière, si bien que celui qui suit le métal est le producteur d'objets par excellence » (In « Mille plateaux »- capitalisme et schizophrénie 2, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, pp. 511 à 513.)

<sup>111</sup> Eliade Mircéa, Op. cit., p. 7. Il s'agit ici pour l'auteur d'une des sources de l'idéologie alchimiste, soit : collaborer avec la nature, transformer la matière, qui pour eux est

Jan Arons est doublement maître du temps lui-même, quand il introduit dans sa peinture le métal, qui multiplie encore les images au sein de la structure polie de la *Machine Spéculaire* où se reflète la lumière.

L'œuvre d'un jeune photographe marseillais, Didier Morin, est assez proche de celle d'Arons. Il travaille souvent sur le thème de la pierre dressée : en 1987 il expose une série de photos sur Stonehenge, puis une autre sur les mégalithes de Carnac ; en 1989, il descend dans la mine de Misengrain (Maine et Loire) pour photographier d'énormes blocs d'ardoise posés sur des chariots. Morin, par ailleurs, recouvre partiellement et parfois entièrement ses grandes photos noir et blanc de feuilles d'or. Le critique d'art Brice Matthieussent parle pour ces travaux de « corps glorieux » jouant sur les apparitions et disparitions successives de l'image et produisant un *contre-jour presque aveuglant* qui oblige le spectateur à se déplacer latéralement, lui faisant perdre ainsi la *frontalité*. Si ce spectateur veut maintenir la place frontale, il s'aperçoit alors que les feuilles métalliques lui renvoient *le reflet troublé de son corps matériel*<sup>112</sup>.

Le métal, qui conduit chaleur et lumière, crée en outre cette permanente réflexion lumineuse : chez Morin par rayonnement diffus, chez Arons par fulgurances soudaines, brutales quelquefois, comme dans le tableau *Tissure* de 1997 (fig ... et ...), et dans plusieurs panneaux de la série *lueurs* de 1998.

En 1997 Arons peint *Golgotha* (fig. ..), un de ses tableaux les plus importants, un format horizontal de grande dimension entièrement tapissé de métal argenté . Au centre la 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

---

*vivante et sacrée, par une expérience commune aux fondeurs, aux forgerons et aux alchimistes, expérience qualifiée de magico-religieuse, et dont ils ont le monopole.*

<sup>112</sup> Matthieussent Brice, « Les corps glorieux de Didier Morin », in *Art Press* n° 180, Mai 1993, pp.24 à 26.

plus froids à l'irisation la plus jubilatoire en une fraction de seconde.

Le même mécanisme se produit dans *Introjection* (fig. ..), un grand tableau qu'Arns réalise 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 le 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* (fig. ), la composition singulière, l'ordonnance subtile des couleurs chaudes et froides et surtout l'emploi généreux de la feuille métallique font du tableau *Introjection* une pièce rare, somptueuse, touchant au sublime. Il pourrait à lui seul résumer l'œuvre entière d'Arns.

La *Machine Spéculaire* est donc une figure dressée qui capte et renvoie l'espace. Elle se confond en lui et nous « confond » en elle. Nous avons déjà examiné la capacité synthétique du miroir, qui reprenait, en la définissant plus radicalement, la propre capacité de la tombe à réunir plusieurs espaces en un seul objet. Cette tombe était une présence mystérieuse, portant une charge profondément humaine, dans sa forme autant que dans le sens et le symbole puissant qu'elle drainait.

La *Machine Spéculaire* est tout cela à la fois, une présence aussi forte que la tombe, et la même efficacité spéculaire que le miroir, dont elle est conçue.

C'est ainsi qu'elle renvoie spontanément au mythe et au sacré, comme tous les bétyles, les pierres dressées, la pierre noire de la Mecque, les statues de l'île de Pâques ou les temples<sup>113</sup> grecs ... car la pureté de sa forme, de son volume, en fait le support idéal d'une possible projection spirituelle, tout autant qu'un retour au

---

<sup>113</sup> De plan quadrangulaire, le temple est un puissant symbole cosmique, construit à l'imitation du monde et de l'homme dont il est une image symbolique. La traversée du temple, dit Jean Lesage, est celle de la vie humaine: symbole d'un voyage au « centre », d'une recherche du « sens », d'une tension vers un « sommet », d'une démarche active exigeant la mise en œuvre d'une « énergie » (Lesage Jean, collectif « Mort et vie », hommage au professeur Dominique Zahan, chap. « un regard sur la construction de soi », Paris, Editions L'Harmattan, 1996, p.400.).

plus concret, au plus matériel, dans la stabilité de son assise cubique.

Elle est parfaitement, ainsi, l'image de l'homme espéré par le peintre, la réunion d'éléments dissemblables, souvent opposés - corps et esprit, chair et pensée - ; disons une figure humaine, ou aisément « humanisable ».

Au fil des années la *Machine Spéculaire*, figure/caméléon, est ainsi devenue un véritable personnage.

D'ailleurs Arons avoue souvent son intention de rassembler la richesse et la diversité de la *pensée* humaine. Sa Machine serait à considérer *comme une tête*, ou *des yeux qui voient tout*, et sa structure correspondrait à *la structure intérieure de l'homme*<sup>114</sup>, dit-il. Il ajoute que la structure rigide du volume cubique correspondrait à l'« inné », et les images mobiles, toujours différentes, seraient l'« acquis », tout ce qui nous fonde au jour le jour ; la traversée, inégale, de l'existence.

Après 1995, dans un mûrissement plastique et spirituel, le peintre fait un « retour aux origines » dont témoignent des séries comme « *Adam* » en 1996 ou « *Lueurs* » en 1998. Le personnage de Lazare revient souvent dans son travail et ses propos, lié à la situation d'après-guerre qui semble marquer encore profondément sa mémoire ...*nous sommes des lazaréens...* écrit-il dans un courrier de 1998. Soit des survivants, face à un monde détruit, à reconstruire ( il fallait *inventer une peinture* ).

Dans la série *Lueurs*, la *Machine Spéculaire* se dresse, seule et presque nue. Une étrange lumière, souvent violente, la fait surgir de l'ombre, dessine ses contours tranchés à vif, découpés, dégagés, et projetés en avant d'un fond sombre et dilué. Ayant tendance à uniformiser son environnement, elle « consomme » tout le plan et une grande partie des espaces multiples. Dans plusieurs tableaux, le

---

<sup>114</sup> Dans la série de l'année 2006, « *Regard vairon* », Jan Arons revient concrètement à la figure humaine, au visage plus précisément. Cette évolution vers un retour à la figuration ne lui paraissait pas improbable, depuis quelques années. La pensée sous-jacente de l'œuvre reste la même : pour voir l'harmonie d'un monde pluriel il faut un regard vairon (double).

parallélépipède, dégagé par nappes aveuglantes, ne renvoie plus que les deux parts égales d'ombre et de lumière qui le constituent : *Nuit des temps*, *Première lumière*, *Héraclite*, *Premier matin* (fig.), *Haute terre* (fig.....).

Dans certains panneaux comme *Terraque*, *Stalker* (fig. ...et...), ou *Pays ébauché*, apparaît une sorte de suintement de la matière picturale, un monde enrichi de coulures et d'excrétions terreuses. L'origine du monde, la terre née du chaos et de l'informe apparaissent comme une constante dans chaque œuvre.

Le peintre avoue que son intention, ou son désir, était de *faire jaillir*, dans cette série de l'automne 1998, *une lumière totale, absolue*. Pourtant elle contient encore trop d'ombre. Dans les tableaux sortis de l'environnement de l'atelier, et réunis pour être exposés, Jan Arons découvre avec un certain étonnement tous les gris, tous les sombres qui l'habitent (*Age de bronze* fig...). La question se pose, à cette occasion, de l'aspect « nordique » de son travail : échappe-t-on à ses racines, et pour un peintre « apatride », quelle est l'évolution réelle dans le déplacement, le passage du nord au sud, le métissage ...*N'invente-t-on jamais du nouveau qu'issu des plus profondes racines ?* questionne le philosophe Michel Serres<sup>115</sup>.

Dans le métissage d'Arons remonte inconsciemment l'imprégnation nordique première. Ainsi du tableau *Premier matin* (fig ...), où le parallélépipède, comme 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 face gauche de la Machine. Jan Arons emploie ici un « ciment-colle » pour carrelage qui lui permet de créer des volumes plus souples, moins tranchés que les seules découpes dans le bois opérées jusque là. C'est une évolution plastique remarquable. Il applique aussi une peinture « or » sur la feuille métallisée, ce qui singularise encore davantage ce panneau. Dans *Haute terre* (fig. ..) 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.

---

<sup>115</sup> *Qui fait par ailleurs l'apologie du passage, du voyage qui favorise le métissage des cultures et des langues, enrichit l'individu qui devient alors multiple ...* (Serres Michel, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Editions François Bourin, 1991, p. 152 et suivantes)

### *Le métissage des genres plastiques*

Il y a, centrale dans l'œuvre d'Arons, une ambiguïté - une indécision - de la forme qui questionne. Les tableaux sont maintenant construits, découpés et assemblés, ou même modelés grâce au ciment-colle, avant de recevoir la peinture. C'est un peu comme si le geste du peintre, ici, regrettait celui du sculpteur. Si ce choix crée une ambiguïté certaine, à plus d'un niveau, il crée également une frontière floue dans la signification purement catégorielle, il pose la question de la définition plastique elle-même.

Les disciplines interfèrent, et les catégories sont imprécises dans cette figure équivoque créée par le peintre ; équivoque autant par sa forme double que par la substance qu'elle incarne (les miroirs qui la composent).

En effet, les tableaux d'Arons peuvent-ils encore être qualifiés de « peintures » ? La coexistence de deux systèmes artistiques en fait de véritables objets maintenant - des tableaux-objets - une ambivalence peinture/sculpture assez troublante. Cette position singulière de l'œuvre permet cependant d'appréhender dans un seul et même regard la spatialité, rendue par la couleur, et la « tactilité » inhérente à la sculpture, ici les volumes palpables des parties découpées, enfoncées ou projetées en avant.

De fait, au fil des années, le support - le plan - est de plus en plus « travaillé » : défoncé, décaissé profondément dans certains panneaux comme *Sarajevo* en 1994, *Eclaireur* en 1995 (fig.), ou *Gadda* en 1996, un impressionnant tableau dédié à l'écrivain italien<sup>116</sup>, dans lequel l'angle supérieur de la machine est enserré entre deux grands segments, deux gigantesques pinces - ou branches - diagonales incisives, qui le détachent du plan et le jettent largement en avant (fig. ). Depuis 1997 le plan est même « façonné », tendu et arrondi à la fois, bombé, comme *Tissure*, *Illégal*, *Terraque* (fig. ) ou *Spire* en 1999 (fig. ...et ...). Les découpes

---

<sup>116</sup> *Gadda*, souvent comparé à *Joyce*, est l'auteur, entre autres, du célèbre roman « *la connaissance de la douleur* »

sont moins tranchées qu'au début, souvent obliques, courbes et parfois même ondulées grâce à ce ciment-colle qui permet à Arons de créer des formes évoquant la façon « terre glaise » de ses débuts. Sont ainsi réalisés la plupart des panneaux de 1998, dont *Age de bronze*, un format horizontal cintré (fig....), *Premier matin*, et *Haute Terre* (fig..), *Crevasse* et *Breton* (fig. ) en 1999, ainsi que de très grands panneaux réalisés en 2000 et 2001, dont *Introjection*, *Hombre*, *Aube* (fig. .... . . . .), etc.

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..

Quoi qu'il en soit de cette résolution inhabituelle, il est évident que l'alliance du plan et du volume, ce jeu sur la matérialité même du support, intensifie celui que crée, au niveau des images, le spéculaire de l'eau et du miroir : il concrétise plus fortement encore la réunion d'espaces différents, la logique des contradictoires, en un mot le schème du complexe.

Au final, il ne s'agit pas vraiment pour Arons de définir le complexe par la multitude ou la surabondance des images, comme nous aurions pu le penser. Les séries les plus récentes montrent nettement le peintre allant vers une certaine épuration de la forme et un apaisement de la matière picturale : c'est qu'il a compris, dit-il, que *de toujours en rajouter aboutit au compliqué, alors que pour le complexe, on n'ajoute qu'un élément, mais qui est d'une nature différente...* *Monsieur Messie 79* (fig...) tableau de 1997, est à ce sujet assez caractéristique : on voit dans ses détails une matière légère accompagnant discrètement les parties construites. La peinture, par passages, est travaillée au peigne, formant une trame de petites granulosités (fig. ...). Nous sommes assez loin déjà de cette espèce de croûte pulvérisée visible encore dans *Implosion* de 1995 (fig. ).

Cependant, évolution n'est pas rupture, et cette même année 1995, Arons réalise aussi deux tableaux d'une grande sérénité, dans lesquels la machine se dresse au centre de paysages vallonnés aux couleurs douces et vaporeuses, un monde

saisissant de calme et de pureté. Le premier est dédié à *Bashô*, le moine/poète japonais inventeur du haïku (fig. ) : la *Machine Spéculaire* projetée à vingt centimètre en avant du plan y rayonne d'une lumière intérieure intense. L'autre peinture, *Matinaux* (fig. ), est une référence à René Char, le titre d'un recueil de ses poésies. Dans ces deux panneaux le volume est rendu par la construction très en relief du sujet central ; la matière/peinture est ici d'une discrétion absolue.

Dans les années suivantes, la plupart des œuvres donnent à voir une peinture très lisse, comme vaporisée à la bombe.

De fait, l'évolution, dans les travaux les plus récents, concerne essentiellement le support. Ainsi, parmi les tableaux, tous remarquables, de la série *Eaux-Eaux*<sup>117</sup> en 2004 (*Déluge, Ondes, Coulées, Naufrage, Nil* (fig. ), ou *Décrue*), le panneau *Rongées* (fig. ) se démarque en tant que précurseur, en somme, de la série suivante.

Des sillons réellement découpés partagent presque entièrement ce tableau dont le seul volume est le plan cintré. Ils créent deux déchirures longitudinales, des trouées assez larges qui divisent le panneau presque comme un diptyque, ce qui nécessite un accrochage contre le mur. Ce dernier devient ainsi partie intégrante de l'ensemble. En 2005 ce principe va s'affirmer dans la série « Percées ». Arons réalise alors plusieurs tableaux troués, prenant en compte là encore le mur d'accrochage - *Au-delà, Chine, Petit matin, Delta* - et il termine *Grand philosophe*

---

<sup>117</sup> Installés depuis peu en Provence, 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. A 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. A 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. A l'automne 2004 il expose 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.

(fig....), une très haute peinture commencée en 2003, sur le même principe du « percé de part en part ».

En 2006, Arons réalise des panneaux encore différents. On y voit un retour très net à la figure, au portrait, souvent double, reprenant l'idée de la séparation/addition, de la schize. Un tableau met en scène *Artaud* (fig. ..), beau portrait mystérieux, qui semble peint en filigrane, au centre d'un panneau séparé verticalement en deux parties égales par un grand segment de bois oblique divisant le visage. A cette sorte de colonne vertébrale sont reliées des « côtes » horizontales construites en relief dans la partie positive, plus claire, et en creux dans l'autre partie, plus sombre.

*Masque* (fig. ), *Percées*, *Orbite*, chaque tableau de la série est divisé selon le même principe, très nettement, dans sa forme, sa composition, et ses couleurs clair/sombre. Certains titres eux-même, inventés par Arons, sont un composé de deux termes antinomiques : *Feucendre*, *Posinéga* (fig.....). Parfois les têtes sont réunies de telle manière que deux profils agencés forment un seul visage – *Dialogue* (fig.), *Posinéga* -, réunion/séparation dans un seul espace.

L'accent est mis sur les yeux car Arons a découvert un mot, « vairon », qui l'enchant. Il titre la série « Regard Vairon » expression définissant pour lui le thème du double, du regard autre dans la même figure, soit deux aspects différents assemblés, coalisés, le schème du complexe toujours, et de la cohabitation inattendue : ombre/lumière, droite/gauche, œil noir/œil bleu, etc.

Cette série donne une fois de plus au peintre l'occasion de mieux dégager sa vision d'un monde double, celui des sens, sujet de la phénoménologie, dans lequel le corps est plongé au quotidien, et celui d'un autre monde, extrasensoriel, qui nous constitue aussi, mais qui n'apparaît guère qu'en théories abstraites - dans les sciences physiques par exemple - et que nous ignorons. La *Machine Spéculaire*, peinture « métisse », serait la solution d'Arons pour introduire à cet espace supplémentaire.

Janus, le dieu du retour au chaos, n'est pas loin de tout ce contexte. Gardien des portes, cet être au double visage qui surveillait la cité dans tous les sens afin que rien ne lui échappe n'a pu, lui, échapper à la vigilance d'Arons plus que concerné

par ce personnage mythologique. En 2003 il en fait le sujet d'une série de peintures et d'un livre en collaboration avec le poète Marie Huot<sup>118</sup>.

Dans cette série apparaît une *Machine Spéculaire* encore plus sculpturale et « anthropomorphique ». Les panneaux « sur pied », posés sur des socles en bois plus ou moins fins - membres grêles et maladroits - sont troués de part en part, avers et revers intimement imbriqués. Certains d'entre eux s'ouvrent en leur centre comme d'immenses livres.

*Quatre faces, Saison I* et *Saison II*, où apparaissent des scènes de la vie champêtre à la figuration marquée, *Silhouette* (fig. ), *Voyeur*, dont l'aspect général évoque les gigantesques Moaïs de l'île de Pâques (fig. ), *Escaladieu, Tulipe*, ou *Locus solus* qui suggère le hanchement ondulé d'un corps en mouvement (fig. ..) : l'installation de ces tableaux, autour desquels on tourne, crée un itinéraire spécial, initiatique, qu'Arons appelle la « forêt des Janus ». C'est une série du passage, et sous une arche centrale, le portrait du peintre en Janus, double visage très figuratif, en bois découpé, accueille les visiteurs.

Courant et fin 2006 Arons reprend ce principe des tableaux percés et « sur pied », dans des formats plus réduits (*Mohamed Al Maghout* fig. ), *Atelier* (fig..).

Cette opération sur le support lui-même, qui suscite le flou de la définition, est pratiquée par d'autres peintres. Parmi eux l'italien Lucio Fontana réalise dans les années 1950 ses premières toiles trouées, déchirées, fendues. Ces peintures aboutiront à la série des *Tagli* (incisions), et enfin aux célèbres toiles fendues et monochromes des *Concette spaziale*.

L'américain Franck Stella va bien plus loin, découpant le châssis lui-même selon la forme de ses figures dès les années 1960. Ce sont les *Shaped canvas*, en H, en U, en T, en hexagones ou pentagones. Puis il construit de véritables reliefs à partir des années 1975, un espace tridimensionnel extrêmement complexe et très coloré,

---

<sup>118</sup> Marie Huot, jeune poète habitant Arles, est une amie de longue date de Jan Arons, qui a illustré le recueil *Janus*. Pour le vernissage de l'exposition « eaux/eaux » en Arles en 2004, Marie Huot a fait une lecture de ses poèmes tandis que Jan Arons faisait défiler les planches correspondantes.

les *constructed paintings*. Il s'agit de formes en carton ou en tôle, découpées et agrémentées de feuilles d'aluminium pliées, de grillages ou de paillettes fixées sur des structures métalliques monumentales (*Thirthiva*, 1979). Ces structures sont parfois des panneaux sur lesquels s'accrochent les éléments en expansion dont certains sont projetés à plus d'un mètre cinquante en avant du plan (*The deck*, 1990). Le plus surprenant est que ces panneaux gigantesques (série *Moby Dick*, 1986) se regardent frontalement, comme des peintures, fait remarquer Catherine Millet. Elle parle à ce propos d'une « liberté surveillée » accordée - par Stella - au spectateur qui voudrait faire le tour de ces objets-peinture, par un dispositif qui toujours paraît vouloir le renvoyer « devant » le tableau<sup>119</sup>.

De même, comment regarder les panneaux de Jan Arons ?

Son parallélépipède nous impose aussi cette vision frontale, et même si certains volumes plus forts, ou plus dégagés, intriguent, on n'est jamais vraiment tenté de le regarder comme une sculpture. De fait, ces tableaux ne sont ni des sculptures polychromes, ni des peintures dont le relief voudrait souligner un élément particulier. Ils seraient à définir comme des objets « mutants », entités marginales, produits d'un parfait métissage, la coalescence totale des images et du volume.

La *Machine Spéculaire* est donc une sorte d'objet. Elle pourrait bien sûr être qualifiée de bas-relief<sup>120</sup>, cependant elle s'affirme plutôt comme « peinture ».

Un des atouts majeurs de cette figure géométrique est sa surface réfléchissante, lisse et impersonnelle qui offre au peintre la richesse infinie de toutes les expériences, de tous les possibles. Ce dernier aspect nous achemine vers un pôle de référence pour Arons, l'écriture et la pensée de Robert Musil.

---

<sup>119</sup> Catherine Millet, *Frank Stella, Moby Dick series*, in *Art Press* n°159, juin 1991, pp. 28-29.)

<sup>120</sup> Romain Roux-Dufort *parle ainsi, d'une manière très judicieuse, des « Retables » de Jan Arons* (in la revue « *Chimères* », printemps 2000, n°38, chap. *Esthétique*, p.101)

« *L'homme sans qualités* », un jumeau.

La lecture de *L'homme sans qualités* de l'écrivain autrichien Robert Musil est d'une importance capitale dans la recherche de Jan Arons. Cet énorme ouvrage construit comme un essai est un des romans « phares » du siècle, une référence littéraire notoire, surtout depuis les années cinquante, où l'œuvre musilienne a trouvé sa véritable dimension.

Arons a découvert chez Musil une pensée très proche de la sienne sur le foisonnement et la complexité du monde, et la même tentative (sans grande illusion) de donner une vision de sa totalité<sup>121</sup>.

*L'homme sans qualités*, dont la première partie fut publiée en 1930, est une grande fresque socio-historique qui se situe en Autriche au tout début du vingtième siècle, à l'articulation délicate de deux époques. Un grand siècle est en train de s'éteindre (l'empire austro-hongrois s'effondre en 1918), tandis qu'émerge le monde moderne, avec cette exceptionnelle potentialité des années qui ont précédé la première guerre mondiale. Le récit de Musil, qui a pour cadre cette société en pleine mutation, achève donc une époque de notre histoire et aussi de *l'histoire de la littérature*<sup>122</sup>.

Robert Musil (1880-1942), qui est à la fois écrivain, ingénieur et philosophe, comprend très tôt que la complexité croissante des sociétés modernes nécessite un supplément de savoir, à instaurer selon lui dans de nouveaux échanges entre la culture littéraire et la culture scientifique.

Nous avons vu que les peintres du début du siècle, influencés eux-mêmes par les découvertes scientifiques, ont essayé d'adapter l'espace pictural au monde

---

<sup>121</sup> " Musil ... va se donner pour tâche de réunifier le monde dans un livre ..." écrit Anne Longuet-Marx (Longuet-Marx Anne, « Proust, Musil. Partage d'écriture » Paris, ed. P.U.F., 1986, p. 32.)

<sup>122</sup> Selon Anne Longuet-Marx, le projet littéraire de Musil remet en question la conception classique du sujet et de la représentation, et redéploie ainsi la question de la vérité dans l'art. (op. cit. pp. 5-6)

moderne en évacuant, d'une certaine manière, la perspective euclidienne. Comme eux, Musil estime que la forme du roman existant jusque là est - pour les mêmes raisons - trop élémentaire. Il faut lui apporter *une nouvelle « intelligence », mieux accordée à l'actualité scientifique*<sup>123</sup>. C'est pourquoi l'auteur choisit un procédé mêlant deux formes d'écriture, deux genres « opposés » - le roman, linéaire, et l'essai, fragmenté - tout comme Arons réunit dans son travail deux systèmes plastiques pour plus de signification.

Il s'agit dans les deux cas d'une démarche expérimentale - en vue d'une totalisation qui pour Musil restera impossible - permettant d'affronter la formidable difficulté du réel<sup>124</sup>.

La transformation de la forme esthétique n'est pas le seul moyen qu'adopte Musil pour témoigner des bouleversements de son siècle, et du malaise général qu'ils engendrent. Son idée de l'homme *sans qualités* est particulièrement judicieuse.

Ce concept d'absence de qualités, paradoxalement d'une grande richesse, semble issu, chez Musil, d'une part, de la crise du sujet - manifestée à l'époque par la pensée philosophique comme par les jeunes sciences qui étudient l'homme, sociologie et psychanalyse - et d'autre part de la tradition mystique à laquelle l'écrivain se réfère fréquemment. Cette tradition fait l'expérience du « manque », ou du « vide » : c'est l'image du *cercle privé de centre* auquel conduit l'extase mystique, dans laquelle l'être perd son identité. Musil l'invoque comme seule

---

<sup>123</sup>Dahan-Gaida Laurence, « Musil, savoir et fiction », *culture et société*, PUV (Presses universitaires de Vincennes), Saint-Denis, 1994, p. 16

<sup>124</sup> Expression opportune de Laurence Dahan-Gaida (*op. cit.* p. 23) qui dans son analyse des multiples facettes de « L'homme sans qualités » ne cesse, par ricochet, d'interpeller l'œuvre, parente dans l'esprit, de Jan Arons. Ainsi sont traitées au fil des pages les notions de pluralité, de multiplicité, de contradiction, d'ambiguïté, de discontinuité, soit l'écriture musilienne dans ce qu'elle a de plus spécifique : « la tâche infinie d'exprimer le monde et la vie, non pas en fonction d'un modèle unique, mais à travers la plus grande variété de modèles, y compris ceux qui semblent le moins compatibles » (p. 114). Nous retrouvons bien l'esprit et les pensées d'une période sensible où les découvertes étonnantes de la science ont remis en question le principe même de "réalité", déjà énigmatique. Le désarroi généré ouvre forcément sur de nouvelles données et sur d'autres visions, et Musil est précurseur dans l'expression de ce malaise qui empoigne toute une génération de créateurs.

solution d'unité et de réconciliation avec le « moi » : *L'extase est le commencement de la découverte complète de notre être* dit-il<sup>125</sup>.

De fait, l'extase révélerait une vie élémentaire, la région d'un vide situé au -delà du moi - qui est alors éliminé - et dans laquelle sont enfin réunis tous les contraires. Ce lieu est l'espace de la « Théologie négative » que prônait le dominicain Eckart. C'est le *non connu*, une région obscure dans laquelle peut s'opérer - par l'extase - l'union au « Tout Autre » ... au *fond secret* qui *ne connaît pas et n'aime pas*, qui *n'a ni passé ni futur* et *n'attend rien qui puisse s'ajouter à lui, car il ne peut ni gagner ni perdre* ... écrit, en substance, maître Eckart<sup>126</sup>.

C'est en somme ce lieu innommé du vide absolu, ou de la neutralité, qui induit le schème « d'absence de qualités », puisque, selon Anne Longuet-Marx, cette absence de qualités va notamment permettre à Musil d'introduire la notion capitale de « possible », autour de laquelle se développe l'essentiel de sa pensée.

Ainsi son héros, Ulrich, est-il un personnage destiné à vivre toutes les situations et toutes les expériences possibles dans ce siècle, toujours situé pour cela dans l'entre-deux, les « passages », les mouvements divers et les sentiments variables, ou absents. Il est un personnage *sans qualités*, impossible à enfermer dans une catégorie précise (sociale ou professionnelle), un personnage du « rien », et de ce fait de tous les possibles. Il est une pure projection de la pensée musilienne, qui reflète une vision du monde lucide et idéaliste à la fois, d'une grande ironie, et d'une rare intelligence.

Dans sa logique du possible - comme dans le vide de l'extase - l'idée de totalité par la fusion des contraires devient désormais pensable, et même « réalisable » pour Musil. Pour l'incarner il choisit le mythe originel de l'androgynie - et du double - à travers la relation incestueuse du héros avec sa sœur : ... *l'idée de gémellité ... exprime ... le désir de l'unité perdue*<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> « *Journaux de Musil* », éditions du Seuil, t. 1, p. 177. Les nombreux critiques de Musil le voient, ainsi, renoncer au « sujet » (ou au moi), grande question de l'époque, pour l'« Être ».

<sup>126</sup> « *Fragments des Sermons de maître Eckart* » cités par Louis Gardet (in "*Que-sais-je*", *La Mystique*, PUF, 1970, p. 71)

<sup>127</sup> *Réflexion pertinente de Anne Longuet-Marx* (in « *Proust, Musil. Partage d'écritures* »,

Devenu le support idéal de toutes les investigations, le héros musilien est aussi utilisé pour déplorer la perte du moi, ou de l'humain, en ce siècle : pour Anne Longuet-Marx, *L'homme sans qualité* est ainsi le roman de la *disparition de l'homme*. Disparition tragique pour Musil, qui, comme Arons aujourd'hui, cherche déjà désespérément à retrouver «l'Homme».

Comme tous ceux de sa génération, l'écrivain est sans doute fortement influencé par les théories psychanalytiques de Freud, qui a altéré la solidité du moi - le « sujet connaissant » de la philosophie - désormais devenu une instance ordinaire de l'inconscient dans son modèle tripartite de l'appareil psychique, le *ça*, le *moi*, le *surmoi*. Musil a par ailleurs suivi l'enseignement du physicien et philosophe autrichien Ernst Mach auquel il a consacré son propre doctorat de philosophie en 1908. Or la crise du sujet est au centre de la théorie de Mach, le moi n'étant pour lui qu'une sorte de support, ou de substance neutre traversée par de multiples sensations ; et le corps - ou l'objet - n'est chez Mach qu'une somme de ces diverses sensations. Positiviste convaincu, le philosophe a évacué toute métaphysique. Pour lui ... *nul n'est besoin de faire ... l'hypothèse d'une réalité inconnue cachée derrière les sensations*<sup>128</sup>.

Ce point de vue, malgré qu'il soit très dérangeant pour la pensée et l'imaginaire poétiques, s'ajoute à la disparition freudienne de la volonté subjective, et vient ainsi conforter la neutralité absolue du vide extatique. C'est pourquoi Musil parle

---

*op. cit.*, p. 137.) - Quant à Mircéa Eliade, étudiant les hommes des cultures traditionnelles, il relie le mythe de l'androgynie à toutes les divinités des époques archaïques « ...plus qu'une situation d'autarcie sexuelle, dit-il, elle signifie la Totalité ... (et) ... la perfection d'un état primordial. Ainsi non seulement les dieux, mais aussi les ancêtres de l'humanité, comme les Géants cosmiques, et même Adam, sont considérés comme androgynes ; mais, surtout attachée aux divinités de la fertilité, l'androgynie témoigne de leur puissance, et ... devient une formule générale pour exprimer l'autonomie, la force ...dire d'une divinité qu'elle est androgynie, c'est dire équivalentement qu'elle est l'être absolu, la réalité ultime ». (Eliade Mircéa, *Mythes, rêves et mystères*, ed. Gallimard, coll. Idées, 1957, pp.215-216)

<sup>128</sup> Phrase tirée de l'essai de Moritz Schlick : *Ernst Mach, der philosoph*, 1926, et citée par G Holton dans « *L'imagination Scientifique* », PUF, Paris, 1982, pp. 237-238.

lui-même d'un « monde de qualités sans hommes » qui lui inspire sans doute, selon ses exégètes, son idée « d'homme sans qualités ».

Cette idée génère toute l'œuvre, une œuvre magistrale construite, paradoxalement, sur le « rien » - comme Arons, pourrait-on dire, construit aujourd'hui la sienne sur l'illusion, le néant du miroir -.

En outre, Musil étant proche des milieux scientifiques, et scientifique lui-même, les découvertes majeures opérées au début du siècle, en physique notamment, l'ont amené à la conscience qu'il est impossible de donner une vision très claire, sinon totale du monde. Dès lors apparaît dans sa pensée et son écriture la notion fondamentale « d'indéterminisme », qui vient étayer encore sa logique du possible. Cette logique l'amène ainsi à mélanger les genres littéraires, à faire coexister des discours très différents, et à négliger volontairement l'harmonie comme la finition de l'œuvre.

C'est ainsi que *L'homme sans qualités*, ouvrage monumental conduit sur des années, mais dont il paraîtra seulement les deux premières parties, restera inachevé ; car pour Musil, sans doute, le Tout ne pouvant être que « relatif », l'œuvre elle-même doit rester ouverte. L'art, désormais, ne peut être que de l'inachèvement, ou de la fragmentation.

« *L'homme sans qualités* » est donc pour Arons une espèce de *double*, le double de la *Machine spéculaire*, qu'il a d'ailleurs, au départ, l'intention d'intituler *objet sans qualités*<sup>129</sup>, en hommage à Musil. Il donnera ce titre à l'un des premiers tableaux de la série 1990 où apparaît pour la première fois le parallélépipède<sup>130</sup>.

Comme Ulrich, le personnage musilien, la *Machine spéculaire* d'Arons est posée au centre du monde, qui la pénètre et qu'elle renvoie. Elle est un lieu de passage qui rassemble les fragments d'un univers décomposé.

---

<sup>129</sup> C'est un ami de Jan Arons, l'écrivain Jean Buffile, qui suggérera le terme de « machine spéculaire », finalement adopté par le peintre.

<sup>130</sup> Le tableau *Objet sans qualités* (ill. ..), qui met en scène la *Machine Spéculaire*, est un panneau de grand format, très impressionnant. Dans l'un des miroirs apparaît une haute silhouette bleue, assise et vue de dos, associée à d'étranges éléments organiques, sortes de viscères mis à nu, reflétés par l'autre face.

Le parallélépipède réfléchissant témoigne ainsi de cette notion fondamentale chez le peintre : sa vision d'une réalité étonnamment complexe.

### *La Machine, complexité et technologie*

Toute la pensée de ce siècle est donc perturbée, et influencée par les sciences exactes. En outre, chaque révélation au sujet de la matière agit sur la démarche du plasticien, y compris tout ce qui concerne l'univers galactique, la lumière, les astres, la mécanique céleste approximativement révélée. L'art touche de très près au cosmique : *on exerce un effort par poussées pour décoller de la terre* écrit Paul Klee. Il faut donc laisser dans l'œuvre *les forces adverses du monde terrestre se déployer jusqu'au cosmos pour ... la fusion dans le grand Tout*<sup>131</sup>.

Or dans les innombrables données que propose la science, comme dans les théories avancées et vérifiées, telles que celles du chaos et du Big-bang, de la relativité générale - avec l'étonnante élasticité de l'espace/temps - ou de la mécanique quantique qui fait de la matière un monde de discontinuité, une évidence se fait jour : l'ordre et la simplicité ne peuvent exister dans l'Univers<sup>132</sup>, qui révèle au fil des recherches une réalité démesurément complexe. C'est ainsi que l'aléatoire, cette *absence de fondements* dont parle Edgar Morin (*la destruction des fondements de la certitude ... propre à notre siècle, ... (qui) atteint la connaissance scientifique elle-même*<sup>133</sup>) devient un principe premier.

Le monde ordonné, le monde cartésien, est brutalement remis en question. Il n'y a plus d'assise et la notion d'incertitude est difficile à gérer. C'est sans doute elle qui amène en grande partie la question cruciale d'Arons et de nombre de ses

---

<sup>131</sup> Klee Paul, « *Théorie de l'art moderne* », Pays-Bas, Editions Gonthier, bibliothèque Médiations, 1971, p.27-31

<sup>132</sup> Lire Edgar Morin « *La Méthode* », T.1 « *La nature de la nature* », Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1977.

<sup>133</sup> Morin Edgar, « *Introduction à la pensée complexe* », Paris, ESF Editeur, 1990, p. 131.

contemporains : *que peindre ?*<sup>134</sup> - qu'écrire ?, que penser ? que faire ? - dans un monde non seulement détruit sur le plan des valeurs humaines (un monde « cassé » dit Arons), mais devenu, dans sa substance même, incompréhensible, inconnu, abstrait ...

Désormais, l'univers n'apparaît plus que comme un réseau complexe de liaisons, d'interrelations, d'interconnexions discontinues, alternatives ou combinées, c'est ce qui semble être sa réalité première. Même la compacité de la matière a vécu. Elle est désormais ... « *pleine de vide* » et monstrueusement énergétique<sup>135</sup>.

Cette prodigieuse énergie crée un grand désordre, « l'entropie » des physiciens, qui se révèle être à la base de la création. Dès lors le déterminisme classique ne peut plus résister, c'est ainsi que le principe d'incertitude devient prépondérant<sup>136</sup>. Il s'apparente inévitablement ici à cette indétermination qui domine la pensée de

---

<sup>134</sup> Question posée par le philosophe François Lyotard dans un épais ouvrage consacré aux œuvres de trois artistes, Valerio Adami, Arakawa et Daniel Buren (Lyotard François, *Que peindre ?*, Paris Editions de la Différence, 1988.)

<sup>135</sup> Guilane-Nachez Erica, « Vie, mort, et nouveau paradigme », in collectif « Mort et Vie », op. cit., p. 231 L'auteur écrit plus loin : « A partir des particules, des quarks, des atomes, tout l'univers- matière se construit, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, du plus simple au plus complexe, du plus « inerte » au plus « vivant ». ...l'énergie crée constamment la matière dont la dé-création libère l'énergie. Les physiciens ont appelé cela la mécanique quantique » (p. 232)

<sup>136</sup> Il s'agit d'un principe fondamental de la mécanique quantique énoncé par le physicien allemand Werner Heisenberg selon lequel on ne pourra jamais mesurer avec précision la vitesse et la position simultanées d'une particule, ou son énergie s'il s'agit d'une particule à très courte durée de vie. C'est ce qu'on appelle le « flou quantique » : ... le hasard et le flou règnent dans le monde microscopique de l'atome écrit Trinh Xuan Thuan, avant d'expliquer que l'observation elle-même intervient dans la perturbation des minuscules particules, créant pour une part ce principe d'incertitude : « Toute tentative de capture de la réalité objective se solde par un échec cuisant... ». En outre, l'auteur révèle que la mécanique quantique engendre des particules fantômes ou virtuelles qui parfois se matérialisent en pompant de l'énergie aux masses gravitationnelles « ...la gravité a de l'énergie à revendre » dit-il, avant de conclure : « C'est le flou de l'énergie qui a permis à l'univers tout entier de jaillir d'un vide microscopique » (Xuan Thuan Trinh, « La mélodie secrète », Paris, Editions Gallimard, Folio « essais », 1991, pp.132-133-349-350-362.)

Musil, et qui peu à peu envahit tous les domaines de l'art.

Le monde ne peut plus être pensé comme avant.

*Nous avons besoin aujourd'hui d'un système de connaissance qui non seulement respecte mais révèle le mystère des choses* écrit ainsi le philosophe Edgar Morin, qui lutte contre ce qu'il nomme la « pensée simplifiante » et définit comme une nécessité le principe de la « pensée complexe ».

Pour lui, la découverte du désordre<sup>137</sup> en physique prouve que *l'évolution ne peut plus être une idée simple*<sup>138</sup> mais que ...  *dans son voyage de la thermodynamique à la micro-physique et de la micro-physique au cosmos*<sup>139</sup>, elle est porteuse du multiple et riche de toutes les contradictions réunies. Ainsi le désordre, partie microphysique et cependant constitutive de tout être et de toute matière, est un désordre qui au lieu de dégrader, *fait exister*. La complexité se présente donc comme un *tissu ...de constituants hétérogènes inséparablement associés ...*(et elle) *pose le paradoxe de l'un et du multiple*<sup>140</sup>.

La pensée d'Héraclite d'Ephèse est ici très présente. On comprend ainsi sa remarquable modernité, et la place dominante qu'elle tient dans la pensée occidentale du vingtième siècle : la réunion des contraires est bien au principe même de la vie. Autre paradoxe, de la désintégration et du désordre surgit néanmoins une organisation évidente .

Le mathématicien René Thom ne dit pas autre chose en avançant son terme élargi

---

<sup>137</sup> ...*On a découvert dans l'univers un principe de dégradation et de désordre ... puis l'extrême complexité micro – physique ...* (« Introduction à la pensée complexe », *op. cit.*, p. 22.)

... *une délirante 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.)

<sup>138</sup> « La Méthode », T.1, *Op. cit.*, p. 45

<sup>139</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>140</sup> « Introduction à la pensée complexe », *op. cit.*, p. 21.

de « catastrophe »<sup>141</sup> qui lie toute création de forme (morphogénèse) à une désintégration irréductible de l'ancienne forme, de laquelle jaillit la nouvelle. Cette théorie permet dès lors de confondre dans un même procès dégradation et construction, disparition et naissance : *Idée métamorphique, la catastrophe ... contribue à faire comprendre que l'organisation et l'ordre du monde s'édifient dans, et par le déséquilibre et l'instabilité*<sup>142</sup>.

Ainsi, renonçant - à l'opposé des « miroirs » littéraires du Moyen-âge - à une connaissance complète, la « pensée complexe » définie par Morin aspire à la connaissance multidimensionnelle, et « officialise » en quelque sorte le principe *d'incomplétude et d'incertitude*<sup>143</sup>.

C'est donc ici que nous retrouvons Musil, et que nous retournons, de fait, au principe de la pensée qui baigne le vingtième siècle. Portée par une indétermination inéluctable, la modernité toute entière ne pouvait - et ne peut - s'engager que dans la discontinuité, le fragment.

Dans ses images hétérogènes la *Machine spéculaire* elle-même paraît soudain fonctionner au rythme quantique. Sa dualité formelle, sa complexité plastique, prennent maintenant leur sens véritable, comme si la fragmentation picturale se légitimait, concrètement, à la lumière scientifique.

De surcroît, le fait que la figure d'Arons soit décisivement nommée *Machine*, n'est pas la moindre de ses particularités. Le parallélépipède, dans sa constitution même - le jeu de miroirs - impose ce terme de machine. Il y a là l'évocation de l'outil, des rouages destinés à la création, à la transformation, à la production multiple.

La machine technique, véritable « organe artificiel », est conçue pour élargir les

---

<sup>141</sup> Thom René, « *Modèles mathématiques de la morphogénèse* » : recueils de textes sur la théorie des catastrophes et ses applications, Paris, 1974.

<sup>142</sup> « *La Méthode* », T.1, op. cit., p. 44.

<sup>143</sup>, « *Introduction à la pensée complexe* », op. cit., p. 11. L'auteur admet que l'idée fondamentale de la complexité est qu'en fait, l'essence du monde est inconcevable : « je crois ... que le réel est monstrueux.. Il est énorme, il est hors - norme ... »(pp. 137-138.)

capacités de l'homme, son pouvoir limité sur la nature et sur les éléments : la machine implique un élément ... *non humain, agissant, transmetteur ou même moteur, qui prolonge la force de l'homme et en permet un certain dégagement* écrit pertinemment Gilles Deleuze<sup>144</sup>.

Pour le philosophe Jean Brun, les machines sont le résultat des *entreprises de franchissement*, des techniques de *frayage* et de *communication* que sont les sciences et les techniques<sup>145</sup>.

De fait, les outils, la technique, sont aujourd'hui les moyens qui permettent à l'homme de s'affranchir des limites terrestres. C'est le moteur, jalon essentiel de l'évolution mécanique, qui a permis de faire éclater ces limites, et de propulser vers l'inconnu : ...*l'appareillage nous jette ailleurs, vers un autre et dans un autre monde* dit Michel Serres<sup>146</sup>.

Les machines construites pour conquérir l'espace, produits de la plus haute technicité, témoignent on ne peut mieux de ce désir de dépassement et de projection au-delà de sa condition, de ce besoin absolu que ressent l'homme de franchir *les frontières de son espace-temps vécu*<sup>147</sup>.

Au-delà de leur finalité, c'est dans leur fonctionnement que les machines nous intéressent ici, impliquant mouvement, rythme, énergie, passage et transitions.

La machine, outil idéal de changement et de transformation, instaure chez Arons la transformation de son « réel » en art, par des images qui elles-mêmes, grâce au jeu moiré de l'aluminium, suscitent au sein des tableaux des passages rapides du mat au brillant, de l'ombre à la lumière, de la surface à la profondeur, par le seul déplacement du regard (*la réalité est la mobilité même* disait Bergson ...*une*

---

<sup>144</sup> Deleuze Gilles – Guattari Félix, « *L'anti-Œdipe* », *capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Edition de Minuit, coll. « critique », 1972, p.165.

<sup>145</sup> « *Derrière un tel acharnement à découvrir les voies d'accès et à opérer des passages, se cache un désespoir fondamental de la conscience humaine rivée à son insularité et à ce monde du successif auquel la voue le temps qui s'écoule ... etc.* » (Brun Jean, « *Le rêve et la machine* », Paris, Editions la Table ronde, 1992, p.13.)

<sup>146</sup> Serres Michel, « *Le contrat naturel* », Paris, Editions François Bourin, 1990, p. 182.

<sup>147</sup> « *Le rêve et la machine* », *Op. cit.*, p. 122.

*continuité indivisible de changements...<sup>148)</sup>.*

*...les machines sont l'intermédiaire par lequel le réel communique perpétuellement avec l'imaginaire<sup>149)</sup>.* Ainsi le parallélépipède est-il bien nommé. Seule une machine peut réunir la diversité du monde, tout comme, au-delà nos sens limités, seule notre pensée est capable de concevoir, ou d'imaginer, son étonnante pluralité. Or, nous savons que la *Machine spéculaire* est censée être, pour une part, l'image de la pensée de l'homme et de ses pouvoirs unificateurs, qu'elle « matérialise » :

Reflète de la pensée, et aussi du regard qui capte l'environnement, le parallélépipède d'Aron fait ainsi surgir le cosmos en son sein, tel qu'il était déjà au cœur de la tombe rupestre. Or, la machine produit bien cette *ouverture sur le cosmos* dont parlent Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Cette ouverture, pour eux, n'est d'ailleurs pas une image. Ils mettent en avant le rapport matériau-forces, un matériau qui ne peut plus aujourd'hui capter d'autres forces que celles du cosmos : *On sort des agencements (du territoire) pour entrer dans l'âge de la machine, immense mécanosphère, plan de cosmicisation des forces à capter<sup>150)</sup>.* La figure moderne est, selon eux, celle de l'artiste devenu un *artisan cosmique* ... et il n'y a d'imagination que dans la technique, pensent-ils.

De fait, dès la fin du dix-neuvième siècle, l'ère industrielle voit émerger des formes d'expression renouvelées par l'enthousiasme qu'elle provoque chez de jeunes artistes. Le développement rapide de la mécanisation permet l'entrée de la machine, et de sa représentation, dans tous les arts plastiques.

La vitesse symbolisée par l'automobile ou l'avion exerçait déjà une véritable

---

<sup>148)</sup> Bergson Henri, « *La pensée et le mouvant* », Genève, Editions Albert Skira, 1946, « ...le changement... (est) ...ce qu'il peut y avoir au monde de plus substantiel et de plus durable. Sa solidité est infiniment supérieure à celle d'une fixité qui n'est qu'un arrangement éphémère entre des mobilités » (pp. 162-163.)

<sup>149)</sup> Sérès Jean-Pierre, « *Machine et communication* », éditions J. Vrin, Paris, 1987, p. 33.

<sup>150)</sup> Deleuze Gilles – Guattari Félix, « *Mille plateaux* », (*capitalisme et schizophrénie2*), Paris, Editions de Minuit, coll. « critique », 1980, p.411.et 423

fascination chez la plupart des futuristes. Delaunay, Picabia, Duchamp, Léger, Kupka, pour ne citer qu'eux, investiront aussi la beauté des lignes et des volumes purs de la machine, qu'ils traiteront parfois avec humour, ou une certaine dérision.

Le *Très rare tableau sur la terre* de Picabia présente un assemblage parfaitement symétrique d'éléments mécaniques très épurés, alors que ses *Fille née sans mère* (1917) ou *Parade amoureuse*, critique sous-jacente de la machine, rejoignent l'ironie et le symbolisme sexuel des « machines célibataires » de Duchamp.

Ces dernières, qui forment un ensemble de pistons et de leviers que Duchamp nomme « moteur -désir », font l'objet de nombreuses études avant d'apparaître dans la partie inférieure de son « Grand verre », la célèbre *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, visible au musée de Philadelphie.

Au début des années 1920, le hongrois Laszlo Moholy-Nagy s'installe à Berlin qui est alors le centre de toutes les avant-gardes. Il y découvre le paysage industriel, qui l'impressionne fortement, et se met à représenter tous les éléments de ce nouveau monde mécanique. Affilié au mouvement Dada, et avant de devenir professeur au Bauhaus, il peint, entre autres, une des œuvres les plus connues de cette période, *La grande roue* dite aussi *La grande machine des sentiments* ; ce tableau original reprend dans une technique traditionnelle - la peinture à l'huile - les genres nouveaux que sont le collage et l'assemblage. Plus tard, il créera de véritables machines en mouvement animées par un moteur électrique, les *Modulateurs-espace-lumière*. Ce sont des pièces en trois dimensions, en métal chromé, tournant sur elles-mêmes, et dont certaines des parties sont animées de mouvements autonomes. L'artiste créera ces petites machines toute sa vie.

Cependant, même si les *Space modulator* de Moholy-Nagy présentent de grandes ressemblances avec la *Machine spéculaire* d'Arons - à travers ses différentes surfaces miroitantes qui produisent, comme elle, des ombres en perpétuelle transformation - ce genre de sculpture cinétique, des machines faites pour fonctionner, comme celles de Tinguely ou les premiers *mobiles* de Calder, s'écarte un peu de notre propos. La machine d'Arons est picturale, ou représentative, et, même associée au volume, elle pose avant tout, nous l'avons déjà vu, des questions de peinture.

Disons que la réunion d'espaces multiples - en vue d'une totalité, d'une unité « relative » - est son sens premier.

*La fusion des hétérogènes, une problématique contemporaine.*

De fait, l'hétérogénéité, inséparable des notions de complexité, de pluralité, de fractionnement ou de discontinuité qui provoquent, on l'a vu, « l'indétermination » générale, apparaît dans tous les arts du vingtième siècle.

Vers les années 1950, surgissent et se concrétisent ainsi d'importantes notions de pluridisciplinarité (de polytonalité ou de polyphonie chez les compositeurs). Parmi les novateurs, le danseur et chorégraphe Merce Cunningham associé à John Cage, ou le compositeur György Ligeti, qui rassemblent les figures, les sons, les bruits ou les voix les plus étrangers et les plus distants.

L'américain Cunningham remet en question la pratique spectaculaire de la danse moderne en y introduisant la notion de hasard. Il choisit des procédés totalement aléatoires dans ses chorégraphies, dont la dynamique rapide et heurtée, le tracé, la vitesse, les changements de direction imprévisibles et indéterminés, évoquent le rythme des villes, des grandes métropoles. Outre un travail important sur le mouvement, la vitesse et la durée, Cunningham supprime toute hiérarchie des différents points de la scène. Il cherche aussi à éliminer toute sorte d'émotion, de figuration, ou de support rythmique.

Sa référence majeure est la pensée zen, soit aucune interférence entre les choses qui coexistent dans la nature et sont en continuelle transformation dans l'univers. Il s'agit pour lui *d'imiter la façon dont la nature crée un espace, et met plein de choses dedans, des lourdes et des légères, des petites et des grosses, sans relation les unes avec les autres, et chacune cependant ayant une influence sur les*

*autres*<sup>151</sup>.

La rencontre et la collaboration du chorégraphe avec le compositeur John Cage, qui devient directeur de la musique de la *Merce Cunningham and Dance Company*, est fructueuse. Dès 1948, le Black Mountain College, célèbre école expérimentale américaine alors sous l'impulsion du peintre Josef Albers, voit leurs premières démonstrations, les prototypes des « happenings ». Dans ces spectacles, chaque participant - danseur, musicien, poète, peintre, sculpteur - se livre à une activité différente. C'est ainsi que de multiples événements simultanés et différents sont présentés sur le plateau, sans communauté rythmique, sans hiérarchie, constituant un espace scénique totalement fragmenté.

John Cage privilégie lui aussi le hasard dans ses compositions. Ses partitions sont un réseau de collages, de juxtaposition, de superpositions, de fragmentations, un éclatement complexe de l'espace. Attiré, comme Cunningham, par la philosophie zen, il opte pour les musiques orientales qui ont su intégrer le temps, et préserver le silence, notion majeure pour lui, qu'il intègre désormais à ses compositions. A l'instar du chorégraphe, il prend en exemple la nature, dont les *modes d'opérer ...le confirment dans l'inadéquation de nos tentatives de rationalisation, face à la complexité de ce qui est*<sup>152</sup>.

Son œuvre musicale, totalement « ouverte » implique donc des notions de mobilité et d'indétermination. Pour lui, un son est *au centre d'une sphère sans surface, et se diffuse en énergie*. Il n'est « Jamais terminé », et ... *son être consiste à rayonner dans l'indétermination*<sup>153</sup>.

---

<sup>148</sup> Merce Cunningham est cité par Marielle Michel et Isabelle Ginot, in « *La danse au vingtième siècle* », Editions Bordas, 1995, p. 131.

<sup>152</sup> Charles Daniel, *Les compositeurs*, Paris, Editions Albin Michel, 1998, p.153. Nous sommes ici exactement dans le schéma de la « pensée complexe » prônée par Edgar Morin.

<sup>153</sup> Cage John, « *Silence* », Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 14, cité par Daniel Charles, in « *Cahiers Confrontation IV, Art et désordre* », chap. *Musique et déraison*, 1980, p. 53. Dans « *Penser la musique aujourd'hui* », Pierre Boulez lui-même parle de l'univers « relatif » de la musique contemporaine « ...où les relations

Cage, initiateur de la Live Electronic Music, le son « à chaud », en direct dans des lieux et des contextes ponctuels, est aussi un fervent promoteur de la musique électrique. Comme lui, le compositeur autrichien György Ligeti utilise la musique de synthèse dans des effets électroniques puissants, grandioses, qu'il associe à des sons tirés d'ustensiles de cuisine, ou d'objets populaires bruyants. Ce vocabulaire hétérogène crée un style qu'il qualifie lui-même de *micro-polyphonie*.

Le synthétiseur, qui favorise ce « melting-pot » général tient aujourd'hui une place essentielle dans la composition musicale. C'est probablement l'appareil qui dans son fonctionnement et ses effets propres se rapprocherait le plus de la *Machine Spéculaire* : ainsi Deleuze et Guattari le prennent-ils opportunément en exemple pour faire valoir la réunion des contraire, des *disparates* dans le matériau<sup>154</sup>.

Il arrive que l'homme lui-même ressente dans sa propre individualité ces *disparates*, une division extensive de son être, suscitant une multiplication de personnalités.

L'œuvre du poète portugais Fernando Pessoa est l'exemple même de cette situation singulière : *je suis à chaque moment ...une multitude d'êtres ...qui s'unissent en un éventail large ouvert ...mon âme est un orchestre caché ; je ne sais de quels instruments il joue et résonne en moi, cordes et harpes, timbales et*

---

*structurelles ne sont plus définies une fois pour toutes selon des critères absolus ; elles s'organisent au contraire selon des schémas variants ».*

<sup>154</sup> « Mille plateaux », *Op. cit.*, pp. 423 à 425 : *la synthèse, disent les auteurs, « ...y est du moléculaire et du cosmique, du matériau et de la force... » Ils ajoutent : « cette synthèse des disparates n'est pas sans équivoque ...vous trouverez d'autant plus de disparates que vous ...opérerez avec un geste sobre ...de capture ou d'extraction ...sur un matériau ...simplifié ...limité ...sélectionné. C'est la sobriété des agencements qui rend possible la richesse des effets de la Machine ». Les auteurs citent en exemple Paul Klee et la simplicité de sa ligne, de son dessin souvent qualifié, injustement, d'« infantile ». Nous verrons que la forme la plus simple, la plus pure, est également utilisée par Arons comme support du complexe.*

*tambours. Je ne me connais que comme symphonie...*<sup>155</sup>.

Pessoa est le poète des sensations, qui veut tout expérimenter, « tout sentir de toutes les façons ». Il va utiliser pour cela un procédé unique dans l'histoire de la littérature, en faisant s'exprimer sous sa plume trois poètes très distincts, Alvaro de Campos, Alberto Caeiro, et Ricardo Reis, trois noms, trois écritures composant une œuvre que l'auteur qualifie d'« hétéronyme ».

Dans cette œuvre apparaissent une multitude de personnages et de pensées diverses et parfois totalement contradictoires, car chaque hétéronyme a son univers, son langage, sa poésie propres ... *l'unification ne vient pas de l'identité homogénéisante, mais de la prolifération des différences*<sup>156</sup> écrit José Gil.

Le « passage des heures » d'Alvaro de Campos est ainsi un ensemble inépuisable d'éléments et de notions multiples<sup>157</sup>. L'auteur y devient absolument « tout » (*pierre ...désir ...fleur ...idée ...Pénélope ...Circé ...soldat ...monarque ...ascète ...paria... etc.*), séries intarissables de données les plus diverses, coexistant ici encore - comme on l'a vu pour Cunningham ou Cage - en l'absence totale de toute hiérarchie.

Pour Pessoa, l'hétéronymie est donc une solution qui lui permet d'être plusieurs poètes à la fois, dans des temps, des mondes et des espaces tous différents. Selon José Gil, elle permet d'obtenir l'expression *la plus inépuisable* car elle est *une machine à produire des multiplicités, à faire proliférer les manières de sentir, à*

---

<sup>155</sup> « *Le livre de l'intranquillité* », de Bernardo Soarès, in *Œuvres de Fernando Pessoa, publiées sous la direction de Robert Bréchon et Eduardo Prado Coelho, Paris, Editions Christian Bourgois, 1988, p.36.*

<sup>156</sup> Gil José, « *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations* », *Essais, Paris, Editions de la Différence, 1988, p. 81.* « ...*la coexistence de tous les écarts défi(nit) l'unicité d'une énergie tendue par d'infinies différenciations internes* ». De même, *c'est la coexistence de toutes les directions spatiales et de tous les lieux qui permet de poser un centre de l'espace abstrait (ou centre de l'âme pour Pessoa) où l'on accède qu'en se dispersant, « ... qu'en se multipliant, qu'en se diffractant dans tous les devenir-autre » (José Gil, op. cit. p. 82.)*

<sup>157</sup>(« *Passage des heures* », in *Poésies d'Alvaro de Campos, Fernando Pessoa, NRF, Poésie / Gallimard, 1987.*)

*explorer de plus en plus de sensations*<sup>158</sup>.

L'analyse des sensations ouvre ainsi sur une structure spatiale définie par José Gil « d'emboîtement spéculaire », un plan de coexistence qui doit être *éminemment plastique* pour que s'y forment toutes sortes d'espaces réunis dans un seul espace totalisant. Cet espace, qui chez Arons est l'espace profond des tombes ou des miroirs, est, chez Pessoa, celui des « métamorphoses », où convergent toutes les sensations en une seule intensité : *être tous les éléments...* écrit-il, dans « *L'Ode Maritime* » *...et sentir tout cela, toutes ces choses d'un seul coup à travers la colonne vertébrale ! ; car ... peut-être que tout ce qui existe, existe parce qu'autre chose existe* ajoute-t-il.

En effet, tout n'est que *coexistence* pour Bernardo Soarès/Pessoa qui s'estime encore être « le passant intégral de tout et de son âme elle-même » : *je n'appartiens à rien, ne désire rien, ne suis rien – centre abstrait de sensations impersonnelles, miroir sensible tombé au hasard et tourné vers la diversité du monde*<sup>159</sup>.

Ne sommes nous pas ici devant le portrait troublant de la *Machine Spéculaire* elle-même ? Ceci d'autant que Pessoa rattache l'hétéronymie à son goût personnel pour le drame, notion chère à Jan Arons comme nous l'avons vu.

Dans *La table*, le poète écrit ainsi que son œuvre est « *un drame en personnes, non en actes* ». Chaque hétéronyme forme un drame individuel, et ces drames rassemblés forment à leur tour un autre drame, des séries d'actions et d'événements dramatiques, qui sont chez le poète des « *événements de sensation* » selon une expression de José Gil.

En outre, dans ses textes théoriques, Pessoa emploie fréquemment le verbe « sculpter » pour désigner *le processus d'élaboration de la forme artistique* ; et pour définir les éléments qui composent la sensation, il prend fort opportunément l'exemple du cube.

Toute sensation forme en effet pour lui un *cube*, dont chacune des six faces prend en charge une partie de cette sensation.

---

<sup>158</sup> Gil José, *op. cit.*, p.223.

<sup>159</sup> « *Le livre de l'intranquillité* », *op. cit.*, pp. 95 et 124.

*Le cube, un retour à la tombe*

Le cube, symbole de la « solidification », détermine et fixe l'espace en ses trois dimensions : il correspond à l'élément minéral . Dans la tradition chrétienne il symbolise aussi le cosmos, ses quatre piliers d'angle désignant alors les quatre éléments.

En Orient le cube - ou le carré - est un « réceptacle ». Ainsi, chez les babyloniens, la forme carrée exprimait l'idée de « rassembler dans une limite ». Toutes ces notions symboliques, et particulièrement la dernière, sont, on l'aura compris, extrêmement importantes dans la définition de la *Machine Spéculaire*.

En effet, la figure stable choisie par Jan Arons rassemble ou circonscrit ...

Elle isole parfois simplement, comme le fait Francis Bacon lorsqu'il place ses figures dans un cube ou un parallélépipède de verre ou de glace : *ce sont des lieux* dit Gilles Deleuze, *un champ opératoire* qui permet à la figure ainsi isolée d'éviter toute narration, toute illustration pour lui donner son véritable caractère pictural, soit un statut « iconique » évitant le trop figuratif pour ...*le pur figural, par extraction ou isolation*<sup>160</sup>.

De fait, grâce à la pureté de ses lignes et de sa forme éliminant d'emblée toutes sortes de « bavardages », cette figure géométrique simple séduit et inspire largement la création contemporaine. Notre époque est en outre très sensible encore à la symbolique – carrée - et aux mythes des pierres, surgis parfois de lointaines origines. La Ka'ba de la Mecque, symbole de l'Islam, est ainsi une pierre noire cubique, d'origine abrahamique selon le Coran, un bétyle sacré s'il en est, et les stèles chinoises de la dynastie des Hans ...*qui incrustent dans le ciel de*

---

<sup>160</sup> Deleuze Gilles, « Francis Bacon – Logique de la sensation », *La vue le texte*, Paris, Editions de la Différence, 1981, p. 10-11. Deleuze oppose le « figural » au figuratif. Il semble avoir inventé cette expression, qui signifierait que le peintre crée des formes concrètes mais non illustratives : isoler serait donc un moyen (de Bacon) pour libérer la figure de toute « représentation » figurative ..

*Chine leurs fronts plats*<sup>161</sup>, sont au début du vingtième siècle encore, magnifiées par le poète.

Dans son film culte de l'année 1968, *2001 : l'Odyssée de l'espace*, le réalisateur américain Stanley Kubrick met lui-même en scène un grand parallélépipède, un monolithe noir autour duquel tourne, ou plutôt vers lequel se dirige, ou retourne, l'homme à la recherche des origines, du « sens ». Ce monolithe est déjà présent à « l'aube de l'humanité », la première partie du film. Il y apparaît au milieu des hommes-singes, accompagné de la musique la plus mystique de György Ligeti - le *Requiem*, le *Lux Aeterna*, et *Concrete* - et réapparaît quatre millions d'années plus tard, à chaque étape de l'Odyssée spatiale, énigmatique et omniprésent, point central, ou cause première de toute vie et de toute intelligence : ...*le monolithe est celui qui sait* écrit Norman Kagan<sup>162</sup> ; il détermine et l'évolution de l'Univers, et l'évolution - ou la transformation - de l'homme à travers ses différents niveaux de conscience, du primitif vers l'homme stellaire.

L'odyssée est ce voyage, vers un nouveau dépassement de la conscience. Puisque les machines dans ce film deviennent humaines - l'ordinateur de bord s'autonomise - l'homme doit désormais évoluer vers autre chose, vers un destin plus grand. Le monolithe, posé là comme symbole de la perfection, avec ses faces parfaitement lisses et sa haute stature, est au principe même de l'enjeu.

Le parallélépipède, le cube, forment toujours ces lignes d'une simplicité élémentaire, ouvrant sur la multiplicité des possibles, et portant en même temps à la nudité de l'ascèse<sup>163</sup>.

Au cours de l'hiver 1998 le Musée d'Art Contemporain de Marseille présente, dans le cadre de l'exposition *Cinquante espèces d'espaces*, une installation de

---

<sup>161</sup> Ségalen Victor, « *Stèles* », Paris, Editions NRF Poésie Gallimard, 1973, p. 21.

(Première parution, 1912 à Pékin, sur les presses des Lazaristes.)

<sup>162</sup> Norman Kagan, « *Le cinéma de Stanley Kubrick* », Paris, Editions Ramsey, 1987, p. 179.

<sup>163</sup> *Observons le tableau Nomade de 1999, la quasi monochromie et l'aspect sableux de son environnement désertique (ill. ...)*

Michel Verjux, artiste français dont le travail est basé sur un jeu subtil d'éclairages. Il s'agit ici d'une œuvre réalisée en 1984, *Grande porte et petite porte* : dans une pièce très sombre, des projecteurs posés sur le sol illuminent violemment deux parallélépipèdes blancs de taille différente, dont l'ombre portée, démultipliée sur le mur à l'arrière, est circonscrite par un halo palpitant de lumière. L'effet est saisissant, et l'ensemble d'une pureté absolue crée une atmosphère hors du temps. L'ombre étagée des deux formes irradiées ouvre largement le champ de l'imaginaire, et de l'introspection.

Siège de la virtualité, la forme cubique est encore magistralement mise en œuvre par le sculpteur René Guiffrey. En 1989 il réalise à Vaucresson une fontaine qui emprisonne la lumière naturelle, un étonnant écrin de vide, lumineux et mouvant. Posé au centre d'un bassin de 12 m<sup>2</sup>, un parallélépipède de verre trempé, collé, ruisselant d'eau, un îlot de lumière concentrée, se reflète dans les eaux du bassin. Cette troublante « *Machine Spéculaire* » forme un véritable rideau de transparence liquide au cœur du paysage<sup>164</sup> : le spéculaire de l'eau, la stricte ordonnance du cube créent ici un monde cristallin unique (fig. ..).

Jan Arons, lui, joue avec le parallélépipède, brise les lignes et déplace la forme pour la recomposer différemment. Il y intègre ainsi le mouvement de la vie, autour comme au centre.

A l'opposé de sa démarche, l'art minimal, qui prône un formalisme rigoureux, a pour principe premier de ne délivrer aucun message, ne véhiculer aucune émotion, ne porter aucun sens particulier et surtout « éliminer toute illusion ». Donald Judd, l'un des théoriciens du mouvement, veut ainsi *...fabriquer un objet qui ne*

---

<sup>164</sup> René Guiffrey utilise abondamment le verre industriel. Sa recherche est tournée vers la lumière et son rapport avec la transparence. Il parle de l'« épaisseur » de la transparence, cet écran invisible qui est pour lui la partie « dynamique » de l'œuvre, et qui accapare toutes les lumières disponibles et les restitue à sa guise. La lumière est « plus que l'essentiel » pour lui : « s'il existe une sensibilité du peintre, elle se situe uniquement dans l'intensité et la justesse de ses rapports à la lumière » dit-il en substance (in « Entretiens avec René Guiffrey », Maurice Benhamou : « Guiffrey, à la limite » – 1988, p.7 ; *Le visible et l'imprévisible* – 1995, p.23., Paris, Editions Romagny, 1997.)

*représente et ne se présente que pour sa seule volumétrie d'objet - un parallélépipède, par exemple -, un objet qui n'invente ni temps ni espace au-delà de lui-même*<sup>165</sup>.

Le « Minimal Art » américain utilise donc fréquemment le cube, le parallélépipède, mis en œuvre pour la seule force de leur volume, éliminant dès lors tout anthropomorphisme, et naturellement toute tension dramatique.

Nous sommes bien sûr aux antipodes de la problématique d'Arons, cependant la figure cubique arrive à créer des liens, qui sans elle seraient inimaginables.

En effet, *Qu'est-ce qu'un cube ?* demande l'historien Georges Didi-Huberman : *...un objet à délivrer des images et aussi un outil éminent de figurabilité, soit, par exemple dans les mains d'un enfant qui en joue, une figure de la construction qui se prête indéfiniment aux jeux de la « déconstruction », toujours propice ...à reconstruire, ...donc, à métamorphoser*<sup>166</sup>.

Nous retrouvons ici un discours déjà développé dans les multiples significations de l'eau, au sein des tombes de Saint-Roman (continuelles métamorphoses), comme dans les jeux de miroir qu'Arons développera peu après. La configuration même de la *Machine Spéculaire* conforte une fois de plus le concept initial, d'autant que Jan Arons, depuis quelques années, ne cesse lui-même de construire et de déconstruire, très concrètement, son support.

L'œuvre minimaliste de l'américain Tony Smith est exemplaire elle aussi de toutes les possibilités offertes par la forme cubique. Assez tard dans son œuvre - après 1960 - Tony Smith commence à réaliser les cubes d'acier noirs monumentaux qui seront sa « signature ». L'un des premiers (1962), et le plus célèbre d'entre eux, est intitulé *Die* (fig. ...).

Ce jeu de mots dans le titre fait référence à la fois au « dé » et à la « mort » (*meurs !*) : un double sens bien conforme à la figure cubique, qui implique inévitablement des schémas contradictoires tels que « plein-creux », « intérieur-extérieur », etc., des schémas liés étroitement à cette forme faussement simple,

---

<sup>165</sup> *Propos de Donald Judd, cité par Georges Didi-Huberman, in Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 30.*

<sup>166</sup> *Op. cit., p. 62 ... le cube a donc une vocation structurale omniprésente, virtuelle ... ajoute l'auteur, son caractère d'élément simple cache en somme une extrême complexité.*

tout comme ils le sont, rappelons le, au miroir !

Le parallélépipède est donc une figure équivoque, qui se voudrait neutre mais ne peut l'être en regard des multiples questions qu'elle pose à l'intelligence .

Il s'agit, pour reprendre là encore Didi-Huberman, de *l'énervante et trop simple magie du cube*, lequel nous imposerait, par sa présence - et sa *présentation* - même, un inévitable *enchaînement d'images*, où, nous imaginant *gisant dans cette boîte noire*, nous pourrions passer en un éclair *de la boîte à la maison, de la maison à la porte, de la porte au lit et du lit au cercueil*<sup>167</sup>.

Selon Didi-Huberman, cet aspect rendrait le cube de Smith « anthropomorphe », ce qui est en contradiction évidente avec l'esprit du Minimalisme. Pour notre analyse, en revanche, c'est justement cet aspect qui devient intéressant, car le « paradoxe », théorique comme visuel, des objets minimalistes, sert et se rapproche de notre propos.

En effet, quoi qu'il en soit du véritable esprit de l'Art Minimal, et bien que paraissant assez éloigné de celui d'Arons - disons que leur emploi commun du parallélépipède ne fait en somme que confirmer la richesse de cette figure -, le besoin d'insérer le drame dans sa peinture étant, selon ses dires, ce qui amène Arons à chercher, puis à maintenir la figure la plus simple et donc la plus riche en investissement potentiel (...*il fallait la forme la plus simple pour avoir le contraste le plus fort avec l'éphémère que la machine rencontre* écrit-il), l'aspect involontairement humain des figures minimalistes s'en rapproche pourtant incontestablement.

La forme du cube « rectangularisé » et debout, est particulièrement éloquente, car si elle permet cette dramatisation des formes picturales, essentielle pour Arons, elle permet aussi, à l'opposé des buts minimalistes avoués, l'anthropomorphisation plus évidente de la *Machine Spéculaire*.

---

<sup>167</sup> *Op. cit.*, p. 94.

C'est ainsi que, rejoignant les conclusions de GDH à propos du cube de Smith - qu'il voit comme le creux/réceptacle d'un *corps* évidé de sa substance<sup>168</sup> -, nous pouvons avancer que la *Machine Spéculaire* d'Arons, dans son agencement et ses effets, apparaît désormais comme l'extension logique de la tombe originelle de saint-Roman .

Cette forme cubique qui semblait donc avoir jailli « par hasard » sous le crayon ou les pinceaux du peintre tend clairement à se manifester maintenant comme la réminiscence de l'enfoui, de ce qui n'est plus apparent : la tragédie mortifère dans laquelle baigne l'enfant qu'était Arons dans les années 1939-1945 (il naît en 1936), et qui resurgit violemment, en 1988, devant les tombes rupestres de l'abbaye médiévale.

On pourrait dire que chacune de ces tombes était déjà une *Machine Spéculaire*. Pour cette raison la capacité du cube à « rassembler dans une limite »<sup>169</sup> est essentielle ici, réunissant tout à coup le parallélépipède et la tombe en un seul élément, un même signifiant.

La *Machine Spéculaire* est donc à la fois le prolongement du tombeau de l'enfance - *mon berceau était une tombe* dit Jan Arons - et le retour à Saint-Roman, vers ce réceptacle aux formes singulièrement humaines.

Comme ce dernier, le parallélépipède est cette « figure de l'homme », ou sa *stature*, ce *caractère essentiel des statues* dont parle Didi-Huberman, toujours à propos du cube de Smith, lequel est également pour lui la mise en œuvre, à la fois

---

<sup>168</sup> Dans le tombeau que lui suggère le cube, Georges Didi-Huberman voit ainsi l'évidence d'un volume, mais également un évidement : ...à savoir le destin du corps semblable au mien, vidé de sa vie, de sa parole, de ses mouvements ...Le sens inéluctable de la perte ici à l'œuvre... car ...ce volume-là ...est creux, évidé, puisqu'il fait réceptacle à un corps lui-même cave, s'évidant de toute sa substance... (« Ce que nous voyons, ce qui nous regarde », *op. cit.*, pp. 17-19)

<sup>169</sup> Rappelons que Jan Arons dit rechercher « une logique du total à l'intérieur d'un format » (p. ...)

*de la tombe* et de cette *stature*<sup>170</sup> - la stature en tant que ...*tenir debout* de l'homme lorsqu'il est « *vivant* »<sup>171</sup> -

C'est peut-être ici, et ainsi, que l'homme dont Arons, comme Musil en son temps, déplore la « disparition », est rejoint : dans ce grand miroir qui capte le monde, la machine parallélépipédique debout, issue de la tombe où sa forme couchée contenait la potentialité, paradoxale, de sa vie.

Il s'agit ici de sa vie « dans l'œuvre » bien sûr, le seul lieu désormais où l'homme *acéphale*<sup>172</sup> de notre temps pourrait probablement, pour Arons, retrouver son visage.

---

<sup>170</sup> *En automne 2000 Arons exposera une série de très grands panneaux qu'il titrera « Statures »*

<sup>171</sup> *Op. cit., p. 90. Pour l'auteur, la « stature » désigne par ailleurs, en latin, la taille d'homme. Elle se réfère donc essentiellement à l'échelle ou à la « dimension humaine ».*

<sup>172</sup> *Jan Arons emploie lui-même ce terme pour qualifier l'homme égaré dans notre époque, qu'il estime déshumanisée : l'homme est devenu « acéphale » (il a perdu son humanité).*

## 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. Le paradoxe se trouve inévitablement au centre de ce mouvement, et ne disparaîtra jamais, notion intrinsèque de l'œuvre et de son évolution.

Au fil des années des solutions plastiques nouvelles vont apparaître, tendant à simplifier et radicaliser la recherche d'Arons. Le support toilé est remplacé par des panneaux de bois dont les dimensions augmentent jusqu'à l'adoption d'un format- type de 125 x 90 cm. environ. Le cadre déjà discret disparaît totalement et les empâtements de peinture, toujours d'une épaisseur étonnante, sont cependant plus épars, répartis sur la surface du tableau pour en assurer la composition.

Un tournant majeur se produit en 1988, quand Arons découvre, fortuitement, la nature spéculaire de l'eau. Des perspectives inespérées lui sont dès lors ouvertes et son oeuvre prend une direction inattendue.



Au printemps 1988, d'étranges tombes, creusées en forme de corps humain dans le sol rocheux d'une colline méditerranéenne, révèlent à Jan Arons le caractère réfléchissant de l'eau. Le moule anthropomorphe excavé et rempli d'eau après les pluies de mai, offre soudain une solution idéale à sa recherche artistique.

L'élément liquide, qui au sein des tombes diffracte et réunit tout l'espace environnant, réalise sous les yeux du peintre la « *logique du total à l'intérieur d'un format* » qu'il recherche ; un total rassemblé ici dans un schéma complexe, une association étroite des contraires.

Genèse de l'œuvre en devenir, la tombe réapparaîtra désormais, plus ou moins régulièrement au fil des années, dans un grand nombre de peintures. La notion *spéculaire* qui lui est attachée devient, et demeure, un élément majeur de l'évolution picturale.

Ainsi, 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 peinture<sup>173</sup>, il permet à Arons de réunir des perspectives échelonnées et des mises en abyme étourdissantes. La duplication produite par le reflet permet d'échapper à la composition classique, ajoute de nouvelles dimensions, complexifie encore l'espace pictural.

Des notions métaphysiques, toujours doubles et contradictoires, apparaissent spontanément, et logiquement, dans la mise en œuvre du miroir, enrichissant le sens général de la recherche. Rapidement, un miroir simple se contentant de répéter à l'infini une même image, la multiplication des miroirs vient ajouter davantage encore de complexité ; car leur emboîtement en carrés hétéroclites qui fragmentent l'espace pictural évoque parfaitement l'idée de fusion des multiples perçue dans les reflets de l'eau.

---

<sup>173</sup> *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 », op. cit., p. 93.)*

Cependant le besoin persiste chez Arons d'une totalisation plus intense et plus tangible. Il devient nécessaire de multiplier les espaces, mais dans *un seul* objet, exactement comme dans les tombes liquides de Saint-Roman<sup>174</sup> ; aller en somme vers une sorte de simplification.

C'est alors que, synthétisant les capacités respectives de la tombe et du miroir, la *Machine Spéculaire*, un parallélépipède à six faces réfléchissantes<sup>175</sup>, surgit naturellement sous les doigts du peintre à partir de 1990. Il 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, il offre donc - a fortiori - une solution idéale au peintre.

La figure cubique devient désormais l'objet permanent, le sujet unique des peintures d'Arons.



A partir de la *Machine Spéculaire*, l'interpénétration du plan et du volume se radicalise, la notion de complexe s'incarnant parfaitement dans la solution singulière d'une peinture devenue alors objet.

En effet, une importante évolution plastique accompagne l'affinement de la pensée et de la théorie thématique : les panneaux, à la lisière de la sculpture, sont réellement construits, assemblés par des fragments de bois collés, fragments qui jaillissent en avant du plan et remplacent peu à peu les épaisseurs de matière. Le parallélépipède s'*incarne* en somme, et au sein du tableau les images éphémères et hétéroclites se regroupent désormais autour des lignes d'arêtes, véritable

---

<sup>174</sup> 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 » (In « L'intérieur et l'extérieur », *op. cit.*, p. 198.)

<sup>175</sup> Comme « l'artisan » de Platon qui peut façonner tous les vivants, et créer la totalité en présentant un miroir de tous côtés (voir note 67 de ce texte), Jan Arons fabrique ici un objet « qui reflète tout, même le sol » dit-il.

colonne vertébrale de cette figure.

Essentielles, ces lignes unifient, attachent et assemblent, mais elles peuvent aussi constituer un instrument de séparation, 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, mais aussi des discontinuités et des segments, des éclats et des brisures.

Un tableau de 1997, *Monsieur Roquet* (fig. ...) est dans ce sens exemplaire. C'est une peinture qui parle de la folie - Jan Arons dit à son sujet qu'il s'agit *d'espaces complètement absurdes, ou fous* - d'ailleurs le nom qu'elle porte est le titre d'un texte qu'Arons traduisit voici quelques années, le texte délirant d'un auteur hollandais interné lui-même plusieurs fois.

*Monsieur Roquet* est le tableau de la rupture et des espaces morcelés<sup>176</sup>. La *Machine Spéculaire* semble y être en équilibre - ou en déséquilibre - au-dessus d'un gouffre dont on aperçoit seulement la bouche d'ombre. Les bords de ce gouffre sont irradiés d'une lumière violente qui révèle la figure tout en effaçant ses limites, la fait surgir de l'ombre dans la brutalité de son environnement. De grandes crevasses taillées à même le panneau divisent l'espace autour du parallélépipède ; les lignes de fuite sont multiples et torses, les creux et les saillies très marqués. Au centre, la feuille d'aluminium effectue la transition entre la partie supérieure en grisaille et le chromatisme incandescent de la partie inférieure droite. Elle diffuse son éclat froid, très présente surtout au niveau des arêtes, attaches ténues prêtes à céder. A l'articulation de deux univers, la figure fragile paraît ainsi près de se rompre.

Cette séparation circonscrite dans un même corps - celui du tableau - représente en un sens la figure de l'Homme que cherche Arons, son individualité complexe.

Plastiquement, elle permet 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*

---

<sup>176</sup> *Des espaces puissamment fragmentés apparaissent également dans le tableau Munch, de 1996 (ill. ... à ...), Héraclite de 1998 (ill. ....), et dans plusieurs des panneaux de 1999, Crevasse, Cordillère, Couple et Spire (ill. ....) qui sont particulièrement caractéristiques de ce style très personnel à Arons.*

*Spéculaire* navigue en permanence entre division et cohésion, unité et multiplicité, fragmentation et reconstitution, étant en outre, nous l'avons vu, fixée définitivement dans l'entre-deux et « l'indéterminé » par la réunion des deux modes plastiques mis en œuvre<sup>177</sup>.

Cette notion d'indétermination permet de retrouver l'homme encore, du moins tel que le percevait Musil. *Toute peinture*, dit Jan Arons, *est l'image du monde ou de l'homme*<sup>178</sup>.

La dramatisation des formes et certaines scènes paysagées dans l'œuvre le placent ainsi aux antipodes des minimalistes, même si certaines similitudes plastiques ont permis de l'en rapprocher. Seule la forme cubique commune suscite ce rapprochement ; il aurait pu se faire aussi aisément autour de certaines compositions architecturales, par exemple les architectures géométriques extrêmement charpentées des membres du groupe De Stijl.

Dans le premier quart du vingtième siècle ces architectes ont expérimenté un « art total » en jouant sur un équilibre des tensions, et en multipliant les contrastes des formes et des couleurs. Ils ont ainsi organisé des éléments et des volumes extrêmement simplifiés dont ils voulaient tirer une *harmonie nouvelle*. Pour cela ils ont largement utilisé le cube, tel qu'on peut le voir dans les formes imbriquées de la *maison Schröder* construite à Utrecht en 1924 par l'architecte hollandais Gerrit Rietveld<sup>179</sup>.

Cependant le parallélépipède d'Arons, souvent brisé, décalé, défait, montre assez rarement des lignes aussi rigoureusement droites.

Quelques volumes architecturaux très singuliers sont en revanche bien plus proches de son œuvre, dans leur agencement. Par exemple le somptueux *musée*

---

<sup>177</sup> *Les œuvres d'art représentent les contradictions en tant que tout, la situation conflictuelle comme totalité, dit Adorno (Théorie esthétique, op. cit., p. 448.)*

<sup>178</sup> *Pierre Francastel disait également que chaque œuvre était un ensemble de points de vue sur le monde et sur l'homme (voir la citation exacte en page 5, note 3)*

<sup>179</sup> *Cette maison est considérée comme une sorte de « manifeste architectural » du Néoplasticisme, car on y retrouve les couleurs primaires et la sobriété orthogonale des lignes théorisées par Piet Mondrian.*

*Guggenheim* (ill..) que l'architecte américain Frank O. Gehry a édifié en 1998 à Bilbao. Les volumes puissants du musée, fragmentés, certains obliques, d'autres courbes, ou ondulés, tous enchevêtrés, forment cet étonnant bâtiment de pierre calcaire, de verre, d'acier et de titane, qui reflète son éclat métallique dans le plan d'eau qui l'entoure. Nous avons ici, mise à part l'exceptionnelle monumentalité, un climat très proche de l'œuvre d'Arons, une gigantesque « Machine Spéculaire ». Nous retrouvons également dans les innombrables reflets du titane dans l'eau, qui changent avec les heures successives du jour et la déclinaison du soleil, l'aspect éphémère très marqué du travail d'Arons, apparaissant chez ce dernier dans le mouvement transitoire de ses images, et accentué par le chatoiement de l'aluminium.



Il reste, pour conclure, à aborder un paramètre étroitement lié à la nature énigmatique de la *Machine spéculaire*, qui se présente le plus souvent comme une boîte vitrifiée, fermée sur elle-même au milieu des éléments<sup>180</sup>. Il s'agit de la forme close du cube, qui pose la question de « l'intérieur ».

En effet, l'éblouissement provoqué par les surfaces lisses et miroitantes de la figure debout incitent à considérer seulement sa partie épidermique, ouverte sur l'infinité des points de vue, où se déroule le spectacle toujours fascinant des images.

Pourtant le mystère de ce coffret rutilant est aussi sa profondeur, son « centre », celui qu'elle recèle à l'intérieur des six surfaces réunies.

Tout volume fermé porte le même mystère.

Quel est cet intérieur ?

Nous savons que l'image dans le miroir est à la fois profonde et superficielle. Si nous déchirons la surface de cette image - si nous brisons le miroir - qu'allons nous trouver ?

---

<sup>180</sup> *Le tableau Haute terre, de 1998, est à ce sujet très caractéristique (ill. ...).*

*Dans ma tête, le trou palpable au milieu de la pensée en perspective, est la mort* écrit Jan Arons<sup>181</sup>.

Or le parallélépipède, on le sait, est pour lui l'image de la pensée et de la *structure intérieure* de l'homme. Il est également, comme essaie de le démontrer ce texte, celle de la tombe rupestre qui contenait elle-même dans sa forme l'espace « exact » du corps humain.

Dès lors, à l'exemple de Georges Didi-Huberman, on peut avancer que Jan Arons, dans cette œuvre, « *joue avec la fin* », puisque *toute forme de tombe est une chose qu'il faut précisément « relever » ; ...ériger, reverticaliser dans un rapport de face-à-face...*<sup>182</sup> ajoute l'auteur.

Si la Machine et la Tombe sont une seule et même entité - l'une n'étant que l'évolution logique de l'autre - l'intérieur de la Machine apparaît clairement désormais comme « l'espace de la mort ». Un espace pareil bien sûr à celui de la tombe, et, par extension, pareil à ce lieu du « non-connu » auquel voulait accéder Musil par l'extase mystique, ou encore à ce vide au-delà de l'image - ou du miroir - ce lieu *paradoxal* dont parle Agnès Minazzoli<sup>183</sup> ...

En outre se pose une nouvelle fois ici la question du « réel » que cherche à exprimer Arons. Or, l'image dans le miroir provoque une sorte de vertige ... *divisée, décuplée, multipliée, elle nous laisserait volontiers croire que le visible*

---

<sup>181</sup> Cité par Romain Roux-Dufort, dans « *Panneaux réfractaux* », texte accompagnant la plaquette éditée à l'occasion d'une exposition rétrospective de la Machine Spéculaire en Arles en 1997.

<sup>182</sup> ... *de statue à dormir éternellement debout... « Ce que nous voyons, ce qui nous regarde », op. cit., p. 199. Didi-Huberman analyse ici une œuvre de Robert Morris, un portail en bois de sapin (donc en bois de cercueil), faisant dès lors de toute porte la porte d'un tombeau ...*

<sup>183</sup> *la réflexion dans le miroir nous renvoie à ce lieu paradoxal qui, dans la pensée est occupé par un vide... dit l'auteur. De même, le miroir révélerait l'incomplétude et l'inachèvement de l'image qui n'a pas de fin dernière ... car il n'y a rien derrière l'image (in La première ombre, op. cit., pp. 175-176.)*

*n'est qu'un rêve très compliqué, un cauchemar approfondi : derrière l'image, une autre image, à l'infini... Une série d'images qui ne rencontreraient que le vide, la place libre à occuper, toujours : quelle absence l'image essaie-t-elle de combler reprend Agnès Minazzoli (qu'elle désigne et qu'elle souligne en essayant de la combler ?)*<sup>184</sup>

Dès lors le réel, ce « visible », serait-il lui aussi l'absence ?

Derrière l'image, dans l'au-delà de la surface, cette autre « absence », ce vide supplémentaire?

D'ailleurs les astrophysiciens, quant au réel de la matière, sont arrivés à une conclusion similaire, ou plutôt à une constatation réaliste : les multiples connexions de l'Univers ne pourront *jamais* nous être révélées. ...*l'esprit humain ne pourra jamais appréhender la totalité de l'Univers* écrit Trinh Xuan Thuan ...*l'Univers nous sera à jamais inaccessible*<sup>185</sup>. La poursuite de la réalité serait donc elle-même de toute évidence vouée à l'échec.

En témoigne une fois de plus chez Arons son choix singulier du miroir, la totale évanescence de sa surface et le vide de son contenu, cette absence au centre, ce « trou palpable de la mort au milieu de la pensée ... »

*Il n'y a aucun endroit ... dont on puisse dire le vrai dit en substance le poème : même pas le lieu de nulle part dont la porte terrestre existe, pourtant, dans le tombeau ...*<sup>186</sup>

Cependant, nous l'avons vu, l'artiste recèle dans son imaginaire toute la richesse des possibles. Derrière les surfaces lisses du parallélépipède existe aussi, et surtout, la question de l'Art. Pour que le réel suggère un monde, il faut qu'il *s'esthétise*, dit ainsi Mikel Dufrenne ...*les mondes esthétiques n'ont pas besoin*

---

<sup>184</sup> *Op. cit.*, p. 174.

<sup>185</sup> « *La mélodie secrète* », *op. cit.*, p. 339. *L'auteur explique que l'acte même d'observer modifie la réalité, elle-même modifiée encore par notre œil, ...nos instruments de mesure, et même nos préjugés. De plus, ne pouvant échapper à notre « finitude », nous ne pourrons jamais étudier ou comprendre qu'une infime partie de cette réalité.*

<sup>186</sup> « *Quelque, quelconque* », voir p.30.

*d'être objectivés ...ils sont vrais par eux-mêmes*<sup>187</sup>.

En outre, le réel ne peut être « unique », c'est la *pluralité* qui est *première*. L'unité du réel ne peut donc s'affirmer qu'à partir de l'expérience de *mondes singuliers*, car *ce n'est pas comme un que le réel est réel, mais comme perçu, comme donné*<sup>188</sup>.

Dès lors, le seul « endroit où l'on puisse dire le vrai » est bien l'espace de l'œuvre. Dans cet espace réside la réalité qu'Arons perçoit et donne, sa propre conception de la complexité du monde.

Comme la singularité plastique de cette œuvre, ne nous étonnons pas qu'il s'agisse là encore d'une réalité double et paradoxale, deux faces pour un phénomène unique ; car chez Arons c'est de la mort et de l'ombre que surgit la lumière : une peinture qui rayonne et qui résonne, sa matérialité tactile étonnamment dégagée, ici, d'un concept « d'absence ». La discordance crée encore la plus belle harmonie, dirait Héraclite.

*La peinture est toujours un geste positif*, affirme Jan Arons.

---

<sup>187</sup> Dufrenne Mikel, « *Phénoménologie de l'expérience esthétique* », T 2, « *La perception esthétique* », Paris, PUF, 1967. pp. 653 à 656. Rappelons que pour Adorno aussi, *l'œuvre d'art est une complexion de vérité, et pour Heidegger une mise en œuvre de la vérité* (voir Introduction)

<sup>188</sup> *Op. Cit.*, p. 656. « *Il n'y a de mondes que plusieurs parce qu'il n'y a de monde, même objectif, qu'assumé et défini par une conscience qui est d'abord une conscience singulière* » précise Mikel Dufrenne. Rousset disait lui-même qu'il n'est de réel que mis en profil et regardé par quelqu'un (voir p. 51-52)

## JAN ARONS, Curriculum Vitae

Jan Arons est né en 1936 à 's Hertogenbosch (Bois-le-Duc) aux Pays Bas, dans le Brabant- septentrional. Il est issu d'une famille nombreuse (sept enfants),et catholique, bien que d'origine juive polonaise. Son père était accordeur de pianos, certains de ses frères sont musiciens, tandis qu'une de ses sœurs et lui-même ont choisi la peinture.

En 1961 il épouse le peintre Jacqueline Blewanus, 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.

La peinture très audacieuse qu'Arons réalise dès les premières années déclenche un succès immédiat, que le peintre, demandé partout, ne peut maîtriser. 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 n'est pas de tomber dans la marchandisation de l'art, qu'il ne cesse par ailleurs de déplorer, mais de parvenir au mieux à exprimer sa vision du monde.

Matériellement, il est alors soutenu par la « contre-prestation » mise en place par le gouvernement hollandais ; il s'agit d'un système d'échange entre un certain nombre d'œuvres de chaque artiste contre une sorte de rente annuelle. Cette allocation, loin d'assurer l'aisance ou le confort, lui permet cependant de continuer sa recherche, en le soulageant des nécessités les plus élémentaires du quotidien. Mais la « contre prestation » , devenue la proie d'abus incontrôlables (*tout le monde était devenu artiste* dit Jan Arons) a été supprimée au milieu des années 1980.

En 1987, le psychiatre Pascal Gilot, ami du peintre, crée alors *Mécénat partagé*, une association dont les adhérents, par un système d'achat préférentiel, prennent

le relais du gouvernement hollandais. Cette solution inespérée permet ainsi à Arons de continuer à se consacrer uniquement à son œuvre.

- 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. Exposition à Paris.
- 1959-1960 Séjour à Avignon. Exposition à Avignon.
- 1961 *Début de la peinture en relief.*
- 1964 Exposition-tournée en Hollande.
- 1965 Exposition à Amsterdam.
- 1966 Expositions à Schiedam, Silkeborg en Danemark, à Bruxelles, et au *Stedelijk Museum, à 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 Exposition à Helmond et Hapert. *Travaille à partir de cette année 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 Exposition 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 proximité d'Avignon.  
Exposition à Paris.
- 1984 Exposition à Vallabrègues.
- 1985 Exposition à Vallabrègues. Exposition à Paris.
- 1986 Exposition à Vallabrègues.
- 1987 Exposition à Vallabrègues ; exposition à Avignon
- 1988 Expositions à Vallabrègues, printemps et automne (*Saint- Roman*).
- 1989 Expositions à Vallabrègues (*Miroirs*), printemps, et automne avec Jacqueline Blewanus.
- 1990 Expositions à Vallabrègues, printemps et automne (*Machines Spéculaires*).
- 1991 Expositions à Vallabrègues, printemps ; exposition à Barbentane, automne.
- 1992 Expositions à Vallabrègues, printemps et automne.
- 1993 Expositions à Paris, galerie Pylm, et à Vallabrègues, printemps et automne.
- 1994 Expositions à Vallabrègues, printemps et automne ; première version du film *Machine Spéculaires* de Thierry Bourdy.
- 1995 Expositions à Vallabrègues, printemps et automne ; publication du livre *Arons-ST.Roman*, textes de Jan Arons accompagnant des photos peintes.
- 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 de Thierry Bourdy. Exposition à Heemskerk en Hollande avec Lukas

- Arons, hiver.
- 1999 Expositions à Vallabrègues, printemps, et automne avec Lukas arons.  
Exposition à Paris.
- 2000 Exposition à Vallabrègues, printemps et automne
- 2001 Exposition à Vallabrègues à l'automne, série de grands formats
- 2002 Rétrospective des années 80 (tableaux qui arrivent d'Amsterdam à l'occasion du déménagement du peintre en Provence)
- 2003 Exposition «Janus » à Vallabrègues, automne
- 2004 Exposition série «Eaux-Eaux » dans l'atelier du peintre Bessompierre en Arles, automne
- 2005 Exposition série «Percées » dans l'atelier du peintre Bessompierre en Arles, juin.
- 2006 Exposition série «Regard vairon » à Barbentane en juin
- 2007 Exposition/rétrospective de quarante années de peinture à Avignon, espace Cloître Saint-Louis, de janvier à mars.

## BIBLIOGRAPHIE

- About Jean-Pierre-, *Plotin et la quête de l'un*, Paris, Editions Seghers, 1973.
- Adorno Théodor W. *Théorie esthétique*, traduit par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, nouvelle édition, Klincksieck, 1995.
- Alberti Léon Baptista, *De Pictura (De la peinture, 1435)*, traduit par J.L. Schefer, Paris, « La littérature artistique » Editions Macula, Dédale 551, 1992.
- Antonietti Pascal, *Le Moyen-Age dans la modernité*, mélanges offerts à Roger Dragonetti, Genève, Editions Slatkine, et Paris, Editions Honoré Champion, 1996.
- Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris, Editions Hermann, coll. Miroirs de l'art, 1964.
- Ariès Philippe, *L'homme devant la mort*, Editions du Seuil, Paris, coll. Points Histoire, T 1 et 2, 1977.
- Arnheim Rudolf, *La pensée visuelle (Visual thinking, University of California Press, 1969)*, Paris, Editions Flammarion, 1976, pour l'édition française.
- Arons Jan, *St. Roman*, Edition originale, dix textes accompagnant dix photos peintes, Amsterdam, 1995.
- Augustin (Saint), *Soliloques II, Dieu et l'Ame*, in Œuvres de Saint-Augustin V, « Dialogues philosophiques », traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Editions Desclée, De Brouwer, 1948.
- Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves*, essai sur l'imagination de la matière, Paris, Editions Le Livre de Poche, Biblio Essai, 1996. Première édition Librairie José Corti, 1942.
- Barthes Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985.
- Battistini Yves, *Trois présocratiques, Héraclite, Parménide, Empédocle* (traduction revue et corrigée) précédé de *Héraclite d'Ephèse* par René Char, Paris, Editions Gallimard, 1988 (1<sup>ère</sup> édition 1968).
- Baudrillard Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, NRF, Editions Gallimard, 1976.
- Bazzoli François, *Kurt Schwitters*, « Une vie d'artiste », Marseille, Editions

Images en manœuvres, 1991.

Beardsley M.C., *Le discours critique et les problèmes philosophiques de l'esthétique*, in *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et choisis par Danielle Lories, Paris, Editions Klincksieck Méridiens, 1988.

Benhamou Maurice, *Entretiens avec René Guiffrey* (« Guiffrey, à la limite » et « Le visible et l'imprévisible »), Paris, Romagny Editions, 1988 et 1995.

Bergson Henri, *La pensée et le mouvant*, Genève, Editions Albert Skira, 1946.

Blanchot Maurice, *La bête de Lascaux*, Paris, Editions Fata Morgana, 1982.

& *L'espace littéraire*, Paris, Editions Gallimard, 1988.

Boccioni Umberto, *Peinture et sculpture futuristes*, Milan, Editions Futuriste Di Poesia, 1914.

Boisshot André, *Histoire de l'astronomie*, Encyclopédie Universalis, année 1989.

Bonitzer Pascal, *Le champ aveugle*, Paris, Editions Gallimard, collec. Essais sur le Cinéma, 1982.

Bonnier Henry, *L'univers d'Hercules Seghers*, Paris, Editions Henri Scrépel « Les carnets de dessin », 1986.

Bosseur Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXème siècle*, Editions Minerve, 1998.

Bouleau Charles, *La géométrie secrète des peintres - Charpentés*, Paris, Editions du Seuil, 1963.

Boulez Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Editions Gallimard, 1985

Bouveresse Jacques, *L'homme probable (Robert Musil, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire)*, Combas, Editions de l'éclat, 1993.

Brun Jean, *Le rêve et la machine*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1992.

Char René, recueil *Fureur et mystère*, Paris, NRF, poésie, Editions Gallimard, 1962.

Chardin Philippe, *Musil et la littérature européenne*, Paris, PUF, 1998.

Charles Daniel, *Les compositeurs*, Paris, Editions Albin Michel, 1998.

& *Musique et déraison*, in Cahiers Confrontation IV, « Art et désordre », 1980.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, édition revue et corrigée, Paris, Editions Robert Laffont, 1982.

Clair Jean, *Les aventures du nerf optique* (note de Bonnard, du 1<sup>er</sup> février 1934),

- in Catalogue Bonnard, Paris, « Les Classiques du XXème siècle », 1984.
- Dahan-gaida Laurence, *Musil, savoir et fiction*, Culture et société, Saint-Denis, PUV (Presses universitaires de Vincennes), 1994.
- Dane Marie-Claude, *Entretien avec Olivier Debré*, catalogue Olivier Debré, Paris, Pavillon des Arts, 1984.
- Debord Guy, *La société du spectacle*, Paris, Edition Champ Libre, 1971. Première édition Buchet-Chastel, 1967.
- Deleuze Gilles, *Francis bacon – Logique de la sensation*, La vue, le texte, Paris, Editions de la Différence, 1981.
- Deleuze Gilles, Guatari Félix, *L'anti-Œdipe*, « Capitalisme et schizophrénie 1 », Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1972.
- & *Mille plateaux*, « Capitalisme et schizophrénie 2 », Paris, les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- Didi-Huberman Georges, *ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1992.
- Diéterlen Germaine, *Essai sur la religion Bambara*, Paris, PUF, 1951.
- Dufour Hugues, Fauquet Joël-Marie, *La musique depuis 1945, matériau esthétique et perception*, Paris, Editions P. Mardaga, 1996.
- Dufrenne Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, T 2, « La perception esthétique », Paris, PUF, 1967.
- Durand Régis, *Nils Udo, entre contemplation et engagement*, in Art-Press n° 116, juillet-août 1987.
- Duval Yvette, *Auprès des saints, corps et âmes*, Paris, « Etudes Augustiniennes », 1988.
- Eliade Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Editions Flammarion, coll. Champs, 1977.
- & *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Editions Gallimard, coll. Idées, 1957.
- Ernst Bruno, *Le miroir magique de M.C. Escher*, Berlin, Editions Taschen, 1986.
- Eymard Julien, *Le thème du miroir dans la poésie française 1540-1815*, thèse de doctorat en Lettres, Toulouse-le-Mirail, 1972, Lille, service de reproduction des thèses, 1975.
- Foucault Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Editions Gallimard, 1989.

- Francastel Pierre, *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Editions Denoël, Médiations, 1970.
- Gardet Louis, *La mystique*, coll. Que-sais-je, Paris, PUF, 1970.
- Genette Gérard, *Figures*, Essai, Paris, Editions du Seuil, coll. Tel quel, 1966.
- Gerstenkorn J., Strudel S., *Andreï Tarkovsky*, Etudes Cinématographiques n° 135-138, Paris, Lettres modernes, Minard, 1983.
- Gil José, *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Essai, Paris, Editions de la Différence, 1988.
- Gleize Jean-Marie, *Francis Ponge*, Paris, Editions du Seuil, coll. Les Contemporains, 1988.
- Gombrich Ernst, *L'image visuelle dans la pensée de la Renaissance*, « Symboles de la Renaissance », 1, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1976.
- Guibert Hervé, *Andreï Tarkovsky, le noir coloris de la nostalgie*, in journal « Le Monde », 12 mai 1983.
- Guilane-Nachez Erica, *Vie, mort et nouveau paradigme*, in « Mort et Vie », hommages au professeur Dominique Zahan, sous la direction de P. Erny, A. Stamm, M-L. Witt, Paris, Editions l'Harmattan, 1996.
- Guillaume Paul, *La psychologie de la forme*, Paris, Editions Flammarion, 1979.
- Heidegger Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, nouvelle édition, Paris, Editions Gallimard, coll. Idées, 1980.
- Holton G., *L'imagination scientifique*, Paris, PUF, 1982.
- Hubner Patrick, *La peinture américaine*, in *Américana* n° 8, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, janvier 1991.
- Imbert Alain, *Les hyperréalistes américains*, in « *Americana* » n° 8, *La peinture américaine*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, janvier 1991.
- Imdahl Max, *Couleur*, « Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay », Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1996.
- Jabes Edmond, *Le livre des marges*, Editions Fata Morgana, Biblio Essais, 1984.
- Jeannière Abel, *Héraclite*, traduction intégrale des fragments, deuxième édition, Paris, Editions Aubier-Montaigne, 1977.
- Kagan Norman, *Le cinéma de Stanley Kubrick*, Paris, Editions Ramsey, 1987.
- Klee Paul, *Théorie de l'art moderne*, Pays-Bas, Editions Gonthier, bibliothèque

Médiations, 1971.

Kupka Frantisek, *La création dans les arts plastiques*, Paris, Editions Cercle d'Art, coll. Diagonales, 1989.

Le Bot Marc, *Quelque chose comme l'art*, Cahiers Confrontation IV – Art et désordre – Paris, Editions Aubier-Montaigne, 1980

& *l'œil du peintre*, coll. Le Chemin, NRF, Paris, Editions Gallimard, 1982.

& *Autres fragments de corps aimés*, in Catalogue « Images du corps », édité par Présence Contemporaine, Aix-en –Provence, 1986.

Leonardo Da Vinci, *Les carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Editions Gallimard, coll. TEL, 1997.

Leroi-Gourhan André, *Le geste et la parole – Technique et langage –Paris*, Editions Albin Michel, coll. Sciences d'aujourd'hui, 1964.

Lesage Jean, *Un regard sur la construction de soi*, in collectif « Mort et Vie », hommage au professeur Dominique Zahan, Paris, Editions L'Harmattan, 1996.

Longuet-Marx Anne, *Proust, Musil. Partage d'écriture*, Paris, Editions PUF, 1986.

Lucie-Smith Edward, *L'art aujourd'hui*, Phaidon Press limited, 1995.

Liotard François, *Que peindre ?*, Paris, Editions de la Différence, 1988.

Maldiney Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, coll. Krisis, 1991.

& *La vérité du sentir*, interview de Henri Maldiney par Nelson Aguilar in Art-Press n°153, décembre 1990.

Már Jónsson Einar, *Le miroir, naissance d'un genre littéraire*, Paris, Editions Les Belles Lettres, 1995.

Martin Marcel, *Andréï Tarkovsky ou la recherche de l'absolu*, in Etudes cinématographiques n° 135-138, « Andréï Tarkovsky », Lettres modernes, Paris, Minard, 1983.

Matthieussent Brice, *Les corps glorieux de Didier Morin*, in Art Press n°180, mai 1993.

Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, NRF, Editions Gallimard, 1964.

& *L'œil et l'Esprit*, Paris, Editions Gallimard, 1964. Présente édition Folio Essais,

1985.

Michaux Henri, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Paris, NRF, Editions Gallimard, 1966.

Michel Marielle, Ginot Isabelle, *La danse au XXème siècle*, Paris, Editions Bordas, 1995.

Michelson Annette, *Crémonini*, in *Cimaise* n°71, deuxième année, 1964-1965.

Millet Catherine, *Frank Stella, Moby Dick series*, Art Press n° 159, juin 1991.

Minazzoli Agnès, *La première ombre – réflexion sur le miroir et la pensée –* Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1990.

Mollet-Vieville Ghislain, *Art minimal et conceptuel*, Genève, Editions Albert Skira, 1995.

Morin Edgar, *La Méthode*, T1, « La nature de la nature », Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1978.

& *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur, 1990.

Musil Robert, *Journaux*, T. 1, Paris, Editions du Seuil, 1981.

& *L'homme sans qualités*, T. 1 et 2, Paris, Editions du Seuil, 1956 pour la traduction française par Philippe Jacottet, et nouvelle édition, coll. Le don des langues, 1979.

Ogilvie Bertrand, *Lacan, le sujet*, chapitre « Le stade du miroir », Paris, PUF, 1987.

Pangon Gérard, *Stalker II, un film du doute sous le signe de la trinité*, in *Etudes Cinématographiques* n°135-138, « Andréï Tarkovsky », *Lettres modernes*, Paris, Minard, 1983.

Paolini Giulio, interview in *Le dossier* de Art Press n°164, décembre 1991.

Passeron René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974.

Paulhan Jean, *Fautrier l'enragé*, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1962

Paulian A., Université de Tours, *Le thème littéraire de l'océan*, in *Caesardunum* n°10 – Tours, Actes du colloque « Du Léman à l'océan », 1975.

Pessoa Fernando, *Poésies d'Alvaro de Campos*, Paris, NRF Poésie, Editions Gallimard, 1987.

Petitot Jean, Thom René, *Sémiotique et théorie des catastrophes*, Ecole des

- Hautes études en sciences sociales, Paris, Centre National de la recherche scientifique, 1983.
- Platon, *La République*, Paris, Editions G.F. Flammarion, 1966.
- Plotin, *Ennéades IV*, traduction d'Emile Brehier, Paris, Editions Les Belles lettres, 1956.
- Poe Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1973.
- Ponge Francis, *Pieces (Le grand recueil II)*, Paris, NRF Poésie, Editions Gallimard, 1962.
- & *Le parti pris des choses*, Paris, NRF Poésie Gallimard, 1942 (1972).
- & *La rage de l'expression*, Lausanne, Editions Mermod, 1952.
- & *Méthodes (Le grand recueil II)* Paris, NRF Poésie Gallimard, 1962.
- Reeves Hubert, *Patience dans l'azur – L'évolution cosmique*, Paris, Editions du Seuil, coll. Sciences ouvertes, 1981.
- Robbe-Grillet Alain, *Dans le labyrinthe*, Paris, les Editions de Minuit, 1959.
- Roche Jean, *L'abbaye de Saint-Roman*, Editions de la SHAB, 1994.
- Roche-Pezard Fanette, *L'aventure futuriste 1906-1916*, Rome, Ecole Française de Rome, 1983.
- Roubaud Jacques, *La pluralité des mondes de Lewis*, Paris, Editions Gallimard Poésie, 1962.
- Rousset Jean, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Librairie José Corti, 1976.
- Roux-Dufort Romain, *Panneaux réfractaux*, texte de la plaquette « Jan Arons / Machines Spéculaires », éditée à l'occasion d'une exposition en Arles, juin 1997.
- & *Les retables de Jan Arons*, texte paru dans la revue trimestrielle « Chimères » (revue fondée par Gilles Deleuze et Félix Guattari) n°38, printemps 2000, chapitre « esthétique », pp.101-115.
- Rowell Margit, *La peinture, le geste, l'action*, Paris, Editions Klincksieck, 1972.
- Rubin William, *Picasso et Braque, l'invention du Cubisme*, Paris, Editions Flammarion, 1990.
- Sandler Irving, *Le triomphe de l'art américain*, T.2, « Les années soixante », Paris, Editions Carré, 1990.
- Sartre Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Editions Gallimard, 1938 ; et coll. Folio, 1997.

- & *L'homme et les choses*, Paris, Editions Seghers, 1947. Première édition 1945.
- Schaeffer Jean-Marie, *Les célibataires de l'art*, Paris, Editions Gallimard, 1996.
- Schapiro Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Editions Gallimard, coll. TEL, 1982 pour la traduction française.
- Schreber Daniel-Paul, *Mémoires d'un névropathe*, Editions O. Mutze 1903, et traduction française Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1975.
- Segalen Victor, *Stèles*, Paris, NRF Poésie Gallimard, 1973 (première édition 1912, sur les presses des lazaristes, à Pékin.)
- Sénèque, *Questions naturelles I*, traduction de Paul Oltramare, Paris, Editions Les Belles Lettres, 1961.
- & *Traité philosophiques (Questions naturelles) IV*, traduction François et Pierre Richard, Paris, Editions Garnier, 1935.
- Séris Jean-Pierre, *Machine et communication*, Paris, Editions J. Vrin, 1987.
- Serres Michel, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Editions François Bourin, 1991.
- & *Le contrat naturel*, Paris, Editions François Bourin, 1990.
- Servier Jean, *Le feu, symbole et archétype : naissance et résurrection*, In « Mort et Vie », hommages au professeur Dominique Zahan, Paris, Editions L'Harmattan, 1996.
- Simon Claude, *L'herbe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1958, et coll. « Double », 1986.
- & *La route des Flandres*, Paris, les Editions de Minuit, 1960, et coll. « double », 1984.
- & *L'acacia*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989.
- Soares Bernardo, *Le livre de l'intranquillité*, In « Œuvres de Fernando Pessoa », sous la direction de Robert Bréchon et Eduardo Prado Coelho, Paris, Editions Christian Bourgois, 1988.
- Swift Graham, *Le pays des eaux (Waterland 1983)*, traduit de l'anglais par Robert Davreu, Paris, Editions Robert Laffont, 1985.
- Tarkovsky Andreï, *Le voyage d'Italie d'Andreï Tarkovsky*, interview, in « Le film français », Editions du Festival de Cannes, 1983.
- Tassone Aldo, *Entretiens avec Andreï Tarkovsky*, in Positif n°247, Octobre 1981.
- Thom René, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, nouvelle édition revue

et augmentée, Paris, Editions Claude Bourgeois, 1989.

Tigoulet Marie-Claude, *La solitude du cosmonaute*, in Etudes Cinématographiques n°135-138, « Andréï Tarkovsky », Lettres modernes, Paris, Minard, 1985.

Xuan Thuan Trinh, *La mélodie secrète*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio Essais, 1991.

## ■ CATALOGUES

*L'Art en mouvement*, Catalogue de la fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, Editions Maeght, 1992.

*Bonnard*, exposition organisée par le Centre Georges Pompidou. Catalogue du Musée National d'Art moderne, Paris, « Les classiques du XXème siècle », 1984.

*Images du corps*, Catalogue de l'exposition présentée à Aix-en-Provence en juillet et août 1986, textes de Marc le Bot, Aix-en-Provence, Editions Présence Contemporaine, 1986.

*Le Futurisme 1906-1916*, Catalogue d'exposition, Musée National d'Art Moderne, Paris, Edition des Musées Nationaux, 1975.

*Olivier Debré*, Catalogue d'exposition, Paris, Pavillon Des Arts, 1984.

*On Reflection*, Catalogue de l'exposition « Mirror Image : Jonathan Miller on reflection » présentée à la National Gallery de Londres de septembre à décembre 1998, National Gallery Publication Limited, 1998.

*Toxique*, Catalogue de l'exposition Monory , Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Cahiers d'Art Contemporain n°11, coll. Repères, 1984.

## TABLE

– INTRODUCTION	4
- UNE NOUVELLE VISION DE L'ESPACE PICTURAL (1960/1980 environ)	11
- Les sujets de la peinture, un choix classique	14
- La matière en épaisseur, une altération de l'espace pictural	21
- Le fractionnement des espaces, un dispositif inévitable	26
- LES SEPULTURES DE SAINT-ROMAN, une révélation	32
- Saint-Roman, un site rupestre.	32
- L'eau : un élément symbolique, une nature spéculaire	39
- L'eau à travers l'art	44
- LE MIROIR, un passage (de la tombe à la Machine)	56
- Le miroir, naissance, histoire, fonctions, symboles.	61
- L'image de l'œil et de la pensée.	68
- Un objet encore très présent dans la création contemporaine.	71
- LA MACHINE SPECULAIRE, une solution	78
- Le métal, un grand pouvoir spéculaire.	84
- Le métissage des genres plastiques.	90
- « L'homme sans qualités », un jumeau.	96
- La Machine, complexité et technologie.	101
- La fusion des hétérogènes, une problématique contemporaine.	108
- Le cube, un retour à la tombe. 113	
– EPILOGUE	120
-JAN ARONS CURRICULUM VITAE	129
- BIBLIOGRAPHIE	133