

« Ironie amère »

Itzhak Goldberg

Il était une fois, il y a plus d'un siècle, un petit pays abandonné, à la lisière du Moyen-Orient, qui s'appelait la Palestine. Étrange endroit qui, malgré la présence des lieux vénérés par une bonne partie de l'humanité, était très peu peuplé, pour ainsi dire vide. La terre y était stérile, le paysage désertique, çà et là un chameau errant parmi les cactus. Les rares habitants, robustes, basanés, vêtus de keffieh, s'affairaient à faire pousser les oliviers et à surveiller les chèvres qui brouaient autour de leurs campements. Et voilà que de nulle part, plus précisément du fond d'Europe de l'Est, apparaissent des pionniers juifs qui se lancent corps et âme à la conquête de cette terre aride et qui, malgré les difficultés, obtiennent cette métamorphose miraculeuse du désert en un paradis verdoyant. Tous ensemble, munis de pioches et d'autres outils de travail, ils réunissent nature, effort humain et culture. Comme par miracle surgit au milieu du désert une première ville, Tel-Aviv — La Colline du printemps —, avec ses maisonnettes régulières et enjolivées. Reuven Rubin propose ainsi une vision idyllique de cette ville, isolée dans les sables et qui, chemin faisant, aurait perdu sa vieille voisine arabe, Jaffa (Reuven Rubin, *Tel-Aviv*, 1922). À quelques kilomètres, une autre ville s'érige, Ramat-Gan — La Colline du Jardin — (Arien Loubinne, *Les Collines de Ramat-Gan*, 1926). Étonnant, ce goût pour les noms de villes à colline, surtout dans la partie du pays nommée Shefelat Hahofh — littéralement une plaine au bord de la mer. Faut-il y voir une forme de nostalgie des pionniers pour leurs anciens pays montagneux ?

Quoi qu'il en soit, en même temps que les villes naissent, on assiste à l'émergence spectaculaire d'un nouveau Juif, fortement enraciné dans la terre, et qui va devenir le prototype de l'Israélien. Ce développement est clairement visible dans les images des pionniers — images qui rejettent violemment la représentation traditionnelle du Juif diasporique. Le changement, toutefois, ne se fait pas d'un jour à l'autre. Ainsi, la première école artistique fondée en 1906 à Jérusalem, Bezalel, propose encore des « collages », des œuvres inspirées par différents styles européens et où sont intégrées des personnes qui semblent issues directement de la Bible. *Le Juif labourant* d'Ephraïm Moshé Lilian (1907) est une image hybride, dans laquelle l'artiste représente un paysan juif, mais dont l'allure corporelle garde encore l'apparence qui évoque la diaspora. Habillé à la mode orientale de façon presque théâtrale, le personnage est en train de labourer les champs à l'aide d'un chameau.

La génération des jeunes artistes refuse ce type de représentation, proche de la vision chagallienne du *Luftmensch*, le « piéton dans l'air », et part à la recherche d'une vision « authentique ». À la vision traditionnelle d'un Juif errant et autant déraciné que les personnages flottants, affables et dociles de Chagall, s'oppose une image qui offre toutes les garanties d'une existence radicalement différente.

Paradoxalement, le modèle par excellence pour ce nouvel homme israélien sera quelqu'un qui est déjà sur cette terre — qui y est enraciné. Robuste, viril, le paysan juif est à l'image de l'Arabe, du

Palestinien. Cet homme nouveau est représenté dans toute sa splendeur sculpturale, dans les images idylliques dont certaines sont devenues des icônes inégalables pour des générations à venir. Avec *Le Berger* de Nahum Gutman (1926), on trouve un personnage massif, dont le corps semble maintenir un rapport direct avec la nature, comme s'il en faisait partie. Ailleurs, *La Sieste* (1927) du même auteur, influencée clairement par Van Gogh, présente un homme de type oriental qui porte un keffieh sur la tête, allongé dans un champ, en compagnie d'une femme de type occidental. Toutefois, l'image phare de l'art israélien de cette période, qui montre un monde où l'homme et la nature s'accordent harmonieusement, reste l'œuvre magistrale de Reuven Rubin *Les Premiers Fruits* (1923). Ce triptyque monumental met en scène des stéréotypes de pionniers en provenance de différents pays, dans un monde où l'homme et la nature sont en harmonie parfaite¹. Les travaux d'un Reuven Rubin ou d'un Nahum Gutman, qui héroïsent les pionniers fraternisant avec les fellahs dans un univers mythique et non-conflituel, où l'espoir règne en maître, peuvent être interprétés de deux manières différentes.

On peut y voir des étapes d'un art qui « s'invente » en même temps que la pensée sioniste et qui s'inscrit dans le long processus de l'inexorable conquête symbolique de la patrie de l'Autre. Mais il est également envisageable de le considérer comme l'expression du sionisme socialiste, teinté du romantisme populiste russe, messianique ou utopiste. Naïfs, sans doute, ces artistes croient véritablement dans une société où la coexistence de deux peuples est non seulement imaginable mais souhaitable. Cependant, pour se développer la société israélienne doit s'agrandir et prospérer. Le besoin d'attirer d'autres venants, touristes et émigrants, donne lieu aux représentations qui vantent les aspects séduisants d'un Orient, mais d'un Orient particulier. Et, de fait, on trouve des représentations peintes ou des affiches cultivant la vision du désert traversé par des chameaux, des oasis baignées d'une luminosité exceptionnelle. De même, des lieux saints, Jérusalem surtout, font leur apparition. (Meir Gour Arieh, *Paysage aux chameaux*, 1918).

Des lieux communs et des stéréotypes, ces « clichés du désert » présentent de nombreux points communs avec la peinture orientaliste. Une différence de taille, toutefois ; les créateurs orientalistes se plaçaient toujours dans la position d'un spectateur, d'un touriste muni d'un billet aller-retour, en préférence de première classe. Pour l'art israélien, muni d'un pass *one way*, il s'agit davantage de retrouvailles que de retour. Il n'en reste pas moins qu'inévitablement, dans le climat contemporain, ces images ne peuvent attirer que des sarcasmes. Manifestement, à partir des années 1970, les créateurs israéliens font de ces images fondatrices une relecture sans aucune concession. C'est avant tout l'impact de la guerre du Kippour, qui marque la fin de l'euphorie israélienne après la guerre des Six Jours, donnant lieu au retour sur les mythes, à une remise en question ironique des icônes consacrées. Il est clair que la déconstruction des mythes n'est pas le privilège du monde de l'art. Elle fait partie de ce que l'on nomme le post-sionisme — une pensée dont les représentants les plus connus appartiennent à la nouvelle génération des historiens israéliens. Leurs études critiques, essentielles pour une vision plus équilibrée du conflit israélo-arabe, ont ouvert une brèche qui s'est transformée depuis en une déchirure pour la société en Israël. Comme toute critique radicale, ces historiens post-sionistes prennent parfois des positions excessives et partisanses. Il n'en reste pas moins que leurs travaux relatifs aux certitudes qui ont accompagné plusieurs générations ont un effet important, en ce qu'ils permettent de reconsidérer certaines vérités qui semblaient intouchables.

¹ Cette œuvre a gardé un tel impact que 80 ans plus tard, quand Segalit Landou fabrique une installation qui montre une société ensanglantée et en tension permanente, elle songe à la nommer *Dernière Récolte*, comme en réponse ironique à la vision optimiste de Reuven Rubin.

Ce changement des mentalités amène les artistes à pratiquer une vision de plus en plus corrosive sur ce que l'on appelle en Israël pudiquement la « situation ». Ainsi chez Abraham Offek, *La Route vers Jérusalem* (1989) est anguleuse et tortueuse, l'horizon lourd de nuages menaçants, loin des visions lumineuses et panoramiques des environs de Jérusalem. Chez Yosl Bergner, *Les Idéalistes* (1978), des pionniers aux allures de clochards déclarent clairement la faillite du sionisme dans sa version actuelle. De même, *L'Enterrement des pionniers* (1978) est l'image terrible d'une Cène sans espoir de salut. Plus radical et plus explicite encore est Yigal Toumarkin qui, en 1979, présente un « portrait de groupe » des dirigeants juifs des années 1920, vêtus d'un keffieh, posant sur le fond d'un campement palestinien. Au-dessus de leurs têtes, un panneau dit : « le sionisme un rêve, la réalité une tragédie ».

Les images ironiques que propose cette génération contiennent encore une part de nostalgie, fusse-t-elle une nostalgie de la déception. Confusément, on y voit les traces de ce que l'on appelle aujourd'hui des mythes mais qui, dans d'autres circonstances, étaient malgré tout des idéaux. Le regard que pose la génération suivante est plus violent. Le passé y est rendu grotesque et sans aucune illusion. Ainsi, Arnon Ben-David entoure d'un cadre une copie en plastique de la fameuse mitraillette israélienne *Uzi*. Le titre de l'œuvre ? *Art Juif* (1988). Tsibi Geva, quant à lui, recouvre la carte israélienne avec un keffieh, signe incontestable de l'identité palestinienne (*Keffieh*, 2000). Pinchas Cohen-Gan propose une vision dérisoire à partir des uniformes de l'armée (*L'art est comme le service dans l'armée*, 1995). Enfin, pour clore définitivement le chapitre de la nostalgie, le conservateur Gideon Efrat, à l'occasion d'une exposition dans son centre d'art, réunit de nombreux paysages israéliens considérés désormais comme « classiques » pour les enfermer dans une pièce qu'il baptise « débarras »².

Terminons toutefois sur deux œuvres, dont chacune à sa façon pose un regard ironique et amer sur des mythes qui ont formé la société israélienne. La première est celle de Larry Abramson qui procède à la déconstruction grimaçante du regard du peintre israélien le plus connu : Yossef Zaritsky. Ce dernier, de la génération des pionniers, est considéré comme le fondateur de l'abstraction en Israël. Personnage historique, il est aussi le premier à faire entrer dans sa peinture la lumière aveuglante caractéristique des pays d'Orient, fort différente des tonalités plus tamisées de la lumière en Europe. Ainsi, pour les peintres israéliens, Zaritsky reste le symbole d'un grand artiste qui a su conjuguer l'avant-garde avec une spécificité stylistique israélienne. On lui attribue un regard exceptionnel, pénétrant ; il est « l'œil » de la nouvelle peinture. Les *Paysages de Tsouba* (1980) représentent le kibboutz en Galilée où Zaritsky a vécu ses quinze dernières années, entre 1970 et 1985. Avec cette importante série, il peint insatiablement la vue qu'il avait de la fenêtre de sa chambre. En 1993, huit ans après la mort du peintre, un autre artiste et admirateur de Zaritsky, Larry Abramson, s'installe pour un temps à Tsouba. Rapidement, il se rend compte qu'à partir du lieu où son maître a travaillé, il lui était impossible de ne pas apercevoir les ruines encore présentes sous la végétation et qui sont les restes du village palestinien qui s'appelait également Tsouba, détruit pendant la guerre de 1948. Même

² *Le Retour à Sion, au-delà du principe de lieu*, Tel-Aviv, 2003. Les ouvrages qui ont été utiles pour cette étude sont malheureusement trop nombreux pour être tous cités. On mentionnera les catalogues de deux expositions principales: *Israeli Art around 90*, Düsseldorf, 1991, *To the East, Orientalism in the arts in Israel*, Jérusalem, 1998.

le kibboutz, ce condensé mythique des idéaux de la génération des pionniers n'échappe pas à l'histoire. À l'aide d'une caméra télescopique, Abramson a photographié le paysage du même point de vue pour montrer avec précision ces ruines. Par la suite, Abramson a peint avec des couleurs terreuses ces traces qui se trouvent enfouies, en utilisant comme support le journal, comme pour les faire entrer dans l'actualité, les sortir de l'oubli et les soustraire à l'effacement volontaire. Le titre de l'article imprimé sur la page du journal choisi par Abramson, *Sur la surface*, sert l'acte de dédoublement effectué par le peintre : ramener le passé à la surface de la terre. En ignorant le passé pourtant si proche de ces lieux, les traces vidées de l'histoire ont sombré dans l'oubli. Comme dans d'autres endroits, ces traces se fondent dans le paysage et n'ont plus d'existence ; le village devient ce que l'écrivain israélien David Grossman nomme le *présent absent*.

Il est toutefois probable que l'ironie la plus poignante se trouve dans l'œuvre formidable de l'artiste palestinien mort d'un cancer à l'âge de vingt-huit ans : Abu-Shakra. Originaire du village arabe Um el Fahm, il fait son apprentissage artistique à Tel-Aviv, passant ainsi d'une société traditionnelle et fortement hiérarchisée à un milieu bohème. L'itinéraire obligatoire de la périphérie vers le centre artistique s'accompagne ainsi dans le cas d'Abu-Shakra d'un choc ou d'un malaise : celui d'un Arabe palestinien contraint de vivre non seulement dans une société où il n'est admis qu'à moitié, mais également dans la ville la plus indiscutablement israélienne. L'image que l'artiste traite tout au long de sa courte carrière est celle du cactus — une représentation qui est tout sauf innocente. L'importance accordée ici à la langue, aux « lieux communs » de l'arabe et de l'hébreu, s'inscrit dans une problématique complexe, « épineuse » même. En hébreu, le terme Sabar, qui signifie à l'origine « figue de Barbarie », c'est-à-dire le fruit d'un cactus, est également une métaphore pour désigner la première génération des Juifs nés en Israël. La volonté de la nouvelle génération d'effacer toute trace de la représentation caricaturale du Juif originaire de la diaspora explique le choix de cette métaphore. Solidement ancré dans la terre locale, le cactus, qui résiste dans les milieux naturels les plus hostiles et dont les épines forment une arme redoutable (mais dont la chair reste tendre et douce), correspondait parfaitement aux idéaux de cette génération, au point que l'image s'est imposée comme un cliché.

En choisissant le cactus, objet-frontière revendiqué par les deux communautés qui composent la nation israélienne, comme sujet central de sa production picturale, Abu-Shakra réactive les deux sens du terme en arabe : patience, persévérance, mais aussi amertume — en arabe, on peut être ainsi « amer comme un cactus ». Le sens premier se réfère à la tradition de l'attachement des Palestiniens à leur terre, tandis que le second dit l'impossibilité de sceller définitivement cette union. Dans sa version hébraïque, le sabar se réclame lui aussi de la terre. Le nouvel arrivant qui, sans pour autant convaincre les habitants déjà sur place, fait valoir ses droits bibliques et historiques, emprunte et recycle un concept qui a fait ses preuves. Les rapports de force existant au sein de l'État lui permettent d'imposer sa propre interprétation du « sabar ». Séjournant à Tel-Aviv, s'adressant essentiellement au public juif, Abu-Shakra est parfaitement conscient de l'ironie profonde, de la critique amère que constitue le choix d'un tel sujet. Face à cette icône israélienne représentée par un artiste arabe, le spectateur juif est pris d'une soudaine panique. Il se sent dépossédé d'un symbole immuable, dont il était persuadé d'être depuis toujours l'unique propriétaire. Le sabar « arabisé », aux couleurs tendres et d'une légèreté étonnante, rappelle, avec une violence insoupçonnée, ses anciennes origines. La forme qu'Abu-Shakra adopte pour le cactus est, avant tout, la traduction d'une situation insoutenable, celle d'un étranger chez soi. Habitué au plein air, à des espaces où la présence humaine est rare, le cactus d'Abu-Shakra se retrouve transporté, réimplanté dans un pot, au bord d'une fenêtre. Au fond, des maisons ou

des gratte-ciel, ponctués de fenêtres vides, à l'éclairage artificiel, forment un paysage urbain nocturne, aux accents mélancoliques. Emprisonnée dans un espace réduit, cette plante désertique et sauvage se transforme en un animal domestique. Isolés, immobiles, les cactus forment une série : le motif peut varier, mais la structure générale reste la même. Le format vertical, hérité du portrait, situe la plante au centre. À peine suggéré par le rebord de la fenêtre, l'espace se fait de plus en plus discret. La palette chromatique réduite évite les contrastes, les entrecrocs. Plutôt sombres, les couleurs créent, par leur densité, des effets d'irradiation aux confins de l'irréel. Sans épaisseur, la figure principale, située presque toujours en bas du tableau, semble comme ajoutée après-coup.

Les objets fétiches de l'artiste sont comme des reliques qui évoquent un passé révolu, presque disparu. Dépouillé de tout aspect décoratif, réduit à une silhouette maigre et frêle, le cactus se rapproche parfois de la bougie commémorative. Ailleurs, protégé de tout contact humain, il se niche dans quelques rectangles enchâssés qui forment comme un autel³. Objet sacré, qui prend l'apparence d'une relique, ou peut-être d'une icône. La frontalité marquée, les irradiations chromatiques, le sentiment de flottement, l'aspect immatériel sont les traits caractéristiques d'une image où l'apparence physique n'est que l'expression condensée de la spiritualité. Ainsi, ces « Autoportraits en cactus », des fragments du sol natal, des « morceaux » d'une culture soigneusement conservée, sont comme des icônes portables qui accompagnent Abu-Shakra dans un exil à l'intérieur de son propre pays. Le thème de l'artiste palestinien joue sur la proximité et la distance entre les deux sociétés qui partagent le même symbole. Le sabar israélien qui pendant longtemps incarnait la fierté d'une génération *self made*, en quelque sorte un miracle à contre-courant de l'histoire, cette même plante, transportée et réimplantée dans un pot, au bord d'une fenêtre par Abu-Shakra, retrouve paradoxalement ses origines.

³ Sarit Shapira, "Cactus dans un pot", *Kav* n° 10, juillet 1990, Israël, pp, 37-41.