



MUSÉE DE L'HISTOIRE
DE L'IMMIGRATION

EDUARDO ARROYO ***ANATOLIA (1976)***



© Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

❖ **DÉCOUVRIR L'ŒUVRE**

UN TAPIS ANATOLIEN

Tapis en caoutchouc (50 x 92 cm). La composition de la surface caoutchoutée, assez traditionnelle, renvoie immédiatement aux tapis anatoliens que sont les kilims. La variété des formes, la répétition des motifs et leur variation de part et d'autre d'un axe de symétrie central mettent en valeur le champ du tapis (au centre) et ses bordures latérales,

jusqu'aux lisières qui ne sont pas ouvragées. L'entrelacs des motifs semble donner à certaines formes la capacité d'en créer d'autres. On distingue des motifs géométriques (flèches et losanges) et d'autres, plus figuratifs, empruntés au répertoire graphique traditionnel du tapis anatolien (les cornes de bélier, par exemple).

Voulant s'improviser fabricant de tapis de caoutchouc (ce sont ses propres termes), E. Arroyo « tisse », « coud » et, plus souvent, colle du caoutchouc sur du caoutchouc. La matière qu'il utilise est striée de sillons plus ou moins fins ; elle est piquetée de pointes plus ou moins épaisses : le même matériau offre ainsi une vaste gamme de textures qui ne renvoient pas toute la lumière de la même manière et repose sur la richesse des contrastes du noir. Le peintre Pierre Soulage a montré, dans ses œuvres récentes, que « les différences de textures réfléchissaient plus ou moins faiblement la lumière » : il apparaît qu'E. Arroyo joue déjà sur ce type d'effets en 1976 (d'une manière très différente), en tirant parti des potentialités qu'offre une matière (le caoutchouc) et sa couleur (le noir). Ce faisant, il restitue le jeu de contrastes entre les couleurs et les formes, qui fonde l'art du kilim.

CONTEXTE ET GENÈSE DE L'ŒUVRE

Au moment où il réalise cette œuvre, E. Arroyo a été invité en Allemagne dans le cadre d'un programme de résidences d'artistes. Pendant neuf mois, en 1975 et 1976, il s'installe ainsi dans un atelier berlinois de Berlin ouest (la ville est alors divisée), rue Schaperstrasse – non loin du quartier de Kreuzberg où vit une grande partie de la communauté turque installée en Allemagne. L'artiste réalise à la scénographie de la Walkyrie de Wagner que met alors en scène Klaus Grüber avec qui il travaille depuis 1969. Cette expérience fait découvrir à E. Arroyo la « *force emblématique des objets [...] ainsi qu'une relation nouvelle à l'espace* », comme le note l'historien de l'art Germain Viatte (Viatte, 1998). L'artiste avoue avoir cependant assez peu peint à Berlin : *Mes hôtes n'étaient pas très contents que je ne peigne pas, car j'étais invité pour le faire. Je dirais que c'était comme une intuition. Ce ne fut jamais dit, ni insinué. Mais je pense, ainsi que j'en avais le sentiment, qu'ils préféreraient que*

je me donne allégrement à l'huile et à la térébenthine. A part La Ronde de nuit con porras, je n'entrepris aucun tableau.

L'artiste travaille ainsi à la réplique de la Ronde de Nuit : ce pastiche de la toile de Rembrandt (1642), encadré par deux panneaux représentant des paysages urbains crépusculaires, présente des personnages portant des matraques et des gourdins (au lieu des lances, des arquebuses et des épées du XVII^e s.), pour dénoncer l'oppression et la violence exercés par le régime franquiste. Ce séjour à Berlin – où il n'a jamais souhaité retourner – marque un moment particulièrement important dans l'œuvre d'E. Arroyo, qui a fui l'Espagne franquiste en 1958 pour s'installer en France : la fin de l'année 1975 correspond en effet au crépuscule de la dictature et à l'agonie du « caudillo », qui meurt en novembre 1975¹. Cette période, dans une ville qu'il qualifie d'enfermée, d'emprisonnée et d'emmurée, est donc placée sous le sceau d'une liberté retrouvée.

❖ APPROFONDIR L'ANALYSE

Tandis que le motif est emprunté à l'art anatolien du kilim, la matière est celle des lieux contemporains du transit que sont devenus les aéroports. L'œuvre fonctionne de ce point de vue sur un double mécanisme de citation et d'emprunt.

L'ART DU KILIM D'ANATOLIE

Anatolia s'inscrit dans une véritable série intitulée « Tapis d'Anatolie » : à l'occasion de l'exposition « En souvenir de Kreutzberg », présentée en 1976 à Paris, on ne dénombre pas moins de sept tapis en caoutchouc réalisés par l'artiste. Tous n'ont pas la même taille, ni la même forme : certains sont déroulés – entièrement ou partiellement –, d'autres sont enroulés.

1. L'artiste a évoqué plus tard ce moment : « *Le 22 novembre 1975, Francisco Franco Bahamonde rendait son âme dans un hôpital de Madrid, troué de canules, percé par des tuyaux de différentes couleurs, lardé d'aiguilles. Moi, je suivais à la radio sa lente agonie. J'étais cloué au téléphone avec ma famille et, avec la main qui me restait libre, je peignais la réplique de la Ronde de nuit.* »

Ces tapis, facilement transportables – ils ont longtemps été utilisés par des populations nomades ou semi-nomades d’Anatolie –, ont d’abord une fonction d’ameublement et d’ornement (au sol, ou tendus sur les murs). Ils peuvent aussi servir à la prière (ils se distinguent alors par des motifs particuliers, qui permettent d’orienter le tapis). Les kilims constituaient une partie du patrimoine familial (au moment des mariages, notamment), et pouvaient avoir été tissés par les femmes de la famille. Cette évocation rapide des fonctions du tapis anatolien permet de comprendre la valeur sociale, culturelle et symbolique de cet objet, transporté par les immigrants turcs du lieu dont ils sont partis à celui où ils se sont installés. Le tapis incarne un monde que l’on emmène avec soi.

Parce que les motifs et les graphismes qui les caractérisent renvoient traditionnellement à une région particulière de l’Anatolie, ces tapis peuvent traduire à la fois l’enracinement (dans un territoire précis) et le déracinement. Pour l’auteur allemand Henri-Alexis Baatsch, dont un texte accompagne l’exposition des œuvres d’E. Arroyo en 1976, « les objets transportés d’une civilisation dans une autre – si simples soient-ils, si dépouillés, si frustes souvent, – parce qu’ils n’ont pas été faits là, brillent de l’attrait douloureux de la terre inconnue ou de la terre natale » (catalogue de l’exposition de Madrid, 1998).

À LA RENCONTRE DE KREUTZBERG

Berlin est rapidement apparu à E. Arroyo comme une ville stimulante, propre à susciter la création : il songe en particulier à « la matière et le climat de la ville » – qu’il compare à New York. La population retient son attention, et il évoque Wedding et Kreuzberg. De fortes communautés d’immigrés turcs sont présentes dans ces deux quartiers, qui s’inscrivent au cœur de la géographie du « Berlin turc » que l’artiste a plaisir à arpenter : en 1973, plus de la moitié des Turcs habitant à Berlin-Ouest s’y sont installés, à proximité du Mur. E. Arroyo parle de « substitution historique de population ». Les immigrants turcs sont arrivés tardivement à Berlin, à partir de la fin des années 1960 : de 10 000 en 1968, on passe largement les 100 000 quinze ans plus tard, et Berlin devient la première

grande ville turque d'Europe occidentale. Cette main-d'œuvre trouve rapidement à s'employer dans les industries électrotechniques. Le regard de l'artiste est attiré par les contrastes que suscite la présence de cette communauté :

Le Berlin turc me séduisit d'emblée. Les femmes voilées d'Anatolie pliées en deux par la rigueur de l'hiver, ornées de foulards éclatants, marquaient à Kreuzberg, aux abords du Mur, des présences chromatiques, des couleurs dérisoires vite suffoquées par les murs gris des anciennes bâtisses, des anciennes imprimeries.

Cette phrase montre bien ce que recherche E. Arroyo dans cette ville : «≈la rencontre parfois conflictuelle de deux cultures, de deux civilisations ». Il est alors accompagné par Grazia Eminente, qui photographie la ville et donne à voir les échoppes tenues par des immigrés, les restaurants, magasins d'import et pâtisseries où l'on vend des baklavas.

L'effet de répétition déréalise les figures (ce processus étant déjà initié par la technique picturale de D. Tatah) et semble figer, suspendre le temps : « *la suspension, c'est ce que je veux peindre. (...) Il y a une idée intemporelle dans la suspension* », déclare D. Tatah. Cela est renforcé par l'absence de contextualisation qui dégage ces figures du présent de la représentation, sans référence ni à un passé, ni à un avenir. Nul indice spatio-temporel n'est perceptible dans le fond monochrome. En outre, rien ne semble caractériser précisément ces figures : on en reste à des traits généraux (un jeune adulte, de sexe masculin). L'absence de gestes et de contexte ôte à ces peintures toute dimension narrative : ces toiles ne sont le lieu d'aucune histoire.

BERLIN, UN ESPACE-TEMPS A LA CROISÉE DES EXILS

Pour E. Arroyo la « présence de l'Orient à Berlin n'est plus uniquement dans le musée ». Il pense ainsi au très célèbre buste de la reine Néfertiti, épouse d'Akhénaton connue pour sa beauté, conservé dans les musées de Berlin. L'écrivain Jean- Christophe Bailly prolonge cette perspective en évoquant la prégnance de l'Orient dans l'esprit et dans l'œuvre d'un certain nombre de penseurs, allemands, aux XVIII^e et XIX^e s. Mais

c'est en-dehors des musées qu'E. Arroyo voit les marques de la « présence de l'Orient » : « elle est dans les rues où vivent des travailleurs turcs, palestiniens, etc. ». L'historien de l'art Germain Viatte relève que « la ville, les villes, deviennent pour Arroyo la croisée mythique de tous les exils » (Viatte, 1998).

Pour en rendre compte, l'artiste cherche à se servir de la matière même de la ville, et le choix du caoutchouc est riche de sens :

« Le noir de cette matière nouvelle, d'odeur pénétrante et grasse sans conditions, me convenait totalement ». La matière utilisée est celle des sols et des tapis roulants des aéroports, devenus les lieux du transit et de la mobilité. Un autre tapis d'E. Arroyo renvoie plus directement encore à cet univers : l'œuvre, *Tegel* (1975 – 1976), porte le nom du principal aéroport berlinois. Elle représente un avion collé sur une surface en caoutchouc noir (100 x 100 cm), qui a été taillée dans le revêtement antidérapant des sols de gares ou d'aéroports.

UNE ŒUVRE MARQUÉE PAR L'EXPERIENCE DE L'EXIL

Il faut se souvenir qu'E. Arroyo est un « homme étranger à l'Allemagne et à la Turquie, un homme qui ne fait que passer à Berlin » (J.-Ch. Bailly) et replacer l'œuvre dans l'entrelacs de plusieurs migrations : la « présence de l'Orient à Berlin » (de Néfertiti, donc, aux Turcs de Kreuzberg) entre en résonance avec l'exil de l'artiste. De ce point de vue, la ville révèle « *une expérience personnelle [celle de l'artiste] désormais située dans sa dimension universelle* », selon G. Viatte (1998), qui évoque le « pouvoir des exils » sur l'art d'E. Arroyo, et les « maraudages du transit » qui le nourrissent. Par l'expérience de la rupture qu'il constitue, l'exil permet au peintre d'inventer une distance au réel, mais aussi « d'affirmer sa propre singularité » :

« *Le départ est une réaction du peintre aux menaces sur sa propre identité, sa recherche d'une cosmopolis pour abriter la nostalgie le confronte aux bariolages de cultures désorientées* » (G. Viatte, 1987).

Par les matériaux et la forme auxquels E. Arroyo a ici recours, la série des « Tapis d'Anatolie » se distingue assez nettement du reste de son

œuvre, peint et sculpté. On constate cependant, notamment après le séjour à Berlin, une grande prégnance du thème de l'exil dans son travail. Pour en rendre compte, l'historien d'art Miguel Zugaza cite un autre exilé espagnol, Jorge Semprun. Ce dernier a recherché l'état d'âme de l'artiste dans la série de tableaux qu'il a consacrés à l'exil :

A cet instant précis, je compris à jamais où était Eduardo Arroyo. Je veux dire par là, qui il était. Parce que l'être circonstanciel chez le peintre n'est autre que sa peinture. Autrement dit, son être immanent. Je compris de manière sûre – je crois – que l'être immanent et l'être circonstanciel de Eduardo Arroyo – sa résidence, sa demeure, sa vision picturale – s'étaient établis sans doute pour toujours dans l'exil ; que ses racines proviennent du déracinement même et s'enfoncent désormais dans les profondeurs de la terre de l'exil.

❖ L'ARTISTE : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Eduardo Arroyo naît à Madrid le 26 février 1937, au moment où la République espagnole, fragilisée par une guerre commencée un an plus tôt, menace de s'effondrer : le pays entre dans la nuit noire (noche negra) qui jette un grand nombre d'Espagnols sur la route de l'exil. Élève au Lycée français, il s'intéresse très tôt à la littérature – il aspire alors à la carrière d'écrivain – et se familiarise avec la peinture dans les salles du Musée du Prado.

Le régime se durcit – la société est sous la férule de l'armée et de l'Église –, et E. Arroyo quitte l'Espagne pour s'installer en France (1958), où il arrive rapidement à Paris, devient dessinateur et commence à peindre. L'abstraction impose alors ses normes à la production artistique, mais le jeune peintre s'oppose rapidement à ce mouvement, avec quelques autres, pour devenir un des porte-drapeaux de la « figuration narrative ». La figure humaine est très vite au cœur de son œuvre, et sa prise de position apparaît dans certaines de ces peintures où Marcel Duchamp est symboliquement mis à mort (*Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*). D'autres toiles reproduisent des chefs-d'œuvre de l'art espagnol et en détournent le sens. Il faut aussi noter la prégnance de l'histoire dans le questionnement artistique d'E. Arroyo, de

Bonaparte à Guernica, et le discours politique et critique que véhiculent certaines de ses peintures. L'Espagne, ses mythes et son histoire récente (celle du franquisme), occupent une place importante dans une œuvre parfois ironique ou subversive.

Un grand nombre de ses peintures portent sur la question de l'exil et du départ, de l'espoir et du désespoir qui peuvent leur être liés, mais aussi des sentiments que suscite le retour.

❖ ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- *Grazia Eminente – Eduardo Arroyo. En souvenir de Kreutzberg*, 1976, catalogue de l'exposition « *Grazia Eminente - Eduardo Arroyo. En souvenir de Kreutzberg* », 7 – 30 avril 1978, Fondation nationale des arts graphiques et plastiques (Paris), Paris, FNAPG, 1978 Astier (Pierre), Arroyo, Paris, Flammarion, coll. Les maîtres de la peinture moderne, 1982
- *Eduardo Arroyo. Berlin – Tanger – Marseille*, catalogue de l'exposition « *Eduardo Arroyo. Berlin – Tanger – Marseille* », 12 février – 18 avril 1988, Musée Cantini (Marseille), Marseille, Musées de Marseille, 1987
- Arroyo (Eduardo), *Sardines à l'huile*, Paris, Plon, coll. Carnets, 1989 [recueil de nombreux textes de l'artiste] Eduardo Arroyo, catalogue de l'exposition « *Eduardo Arroyo* », 10 février – 13 avril 1998, Museo Nacional Centro de Arte Renia Sofia (Madrid), Madrid, Musée national de la Reine Sophia, 1998 [texte en espagnol et en français].

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

PALAIS DE LA PORTE DORÉE

Musée national de l'histoire de l'immigration

Aquarium tropical

293, avenue Daumesnil – 75012 Paris

Métro 8 – Tramway 3^a – Bus 46 et 201 – Porte Dorée

Établissement accessible aux personnes à mobilité réduite par
le 293 avenue Daumesnil – 75012 Paris



www.palais-portedoree.fr

T. : 33 (1) 53 59 58 60 – E. : info@palais-portedoree.fr

HORAIRES

Du mardi au vendredi, de 10h à 17h30.

Le samedi et le dimanche, de 10h à 19h.

Fermeture des caisses 45 minutes avant la fermeture.

Fermé le lundi et les 25 décembre, 1^{er} janvier, 1^{er} mai.

Ouvert le 14 juillet et le 11 novembre.

Document conçu par le département des Ressources pédagogiques du Musée national de l'histoire de l'immigration, reproduction interdite.

Toutes les ressources du Musée national de l'histoire de l'immigration sont mises en ligne et téléchargeables librement sur le site internet :

www.histoire-immigration.fr/pedagogie